

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Doctorado en Historia del Arte y Musicología



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

**HUMOR Y MÚSICA.  
APROXIMACIÓN A LAS TEORÍAS DEL HUMOR  
MUSICAL A TRAVÉS DE LES LUTHIERS**

**Tesis Doctoral  
Doctorado internacional**

Alfonso J. Honrubia Martínez

Directora: Dra. Dña. Josefa Montero García

Tutor: Dr. D. José Máximo Leza Cruz

Salamanca, 2017



*A mi abuelo.*

*Que llevo en el corazón, en ese rincón  
donde duerme lo eterno, ahí donde  
residen nuestros bienes más preciados.*





## AGRADECIMIENTOS

**M**uchos me han ayudado en esta labor y gran parte de lo bueno que pueda haber salido se lo debo a ellos. Es ahora el momento de expresar mi agradecimiento.

En primer lugar, deseo dar las gracias a mi directora, Josefa Montero, y a mi tutor, José Máximo Leza, por el gran apoyo que he obtenido de ellos. Gracias por sus consejos, ayuda y amistad, y por haber caminado a mi lado en todo este largo y duro trayecto. También quiero mostrar mi agradecimiento a Matilde Olarte, que contribuyó en los primeros pasos de esta investigación. Todos ellos me han aportado su gran profesionalidad y competencia.

Quiero agradecer también a la Universidad de Salamanca, a sus autoridades y al tribunal, la oportunidad de realizar y defender mi tesis doctoral.

Quiero dar las gracias a la Universidad de Buenos Aires y en concreto al Departamento de Artes de dicha universidad por la gran profesionalidad de sus miembros, especialmente a Juliana Guerrero y a Miguel A. García, por haber hecho de mi estancia algo maravilloso. Agradecerle también a este último y a Valeska Cabrera, de la Universidad de Toronto, la revisión de esta tesis doctoral, aportando su experto criterio.

Agradezco a los integrantes de Les Luthiers y, especialmente, a Carlos Núñez y a Valeria, la ayuda que me han prestado durante todos estos años, abriendo las puertas de sus hogares y sus vidas, haciéndome sentir uno más de la familia.

Querría también agradecer a todos aquellos que se encuentran detrás de Les Luthiers, haciendo posible el maravilloso funcionamiento de sus engranajes; en especial, a Lino Patalano, Jerónimo Pujal y Cinthia Sclipa por su apoyo y ayuda durante todo el proceso.

A mis amigos, a los que quiero y que han sabido convertir sencillos momentos de la vida en situaciones inolvidables, y a esos cafés de media tarde que tanto echo de menos.

A Carlos Sánchez, por esa ayuda y amistad inestimables.

Una mención muy especial a mi familia, que tanto me quiere y a la que tanto quiero, la cual me ha acompañado, ayudado, amado, aguantado, soportado y sufrido, no solo en esta trayectoria, sino en muchas otras, dándome su apoyo y amor incondicional.

Por último, a Raúl, el amor de mi vida, sin el que no hubiera sido posible llegar hasta aquí.

A todos, ¡Gracias!



## RESUMEN

El humor es un elemento imprescindible en nuestra sociedad y en el desarrollo personal del ser humano, que ha atraído la atención de numerosos estudiosos a lo largo de la historia, desde los grandes pensadores de la Grecia clásica hasta nuestros días, existiendo numerosas teorías que tratan de dar respuesta a las incógnitas del proceso humorístico. Sin embargo, pese a la antigüedad del uso del humor en la música y sus muchos ejemplos en todos los tiempos, el humor apenas ha recibido atención formal hasta hace muy pocas décadas. Desde entonces, podemos encontrar un cierto número de estudios musicológicos de gran calidad sobre este tema. Con todo, pensamos que se han desarrollado todavía muy pocos en comparación con otras áreas, tanto humorísticas como musicales. Además, creemos que el asunto ha sido tratado de manera fragmentada y poco estructurada.

Por otro lado, Les Luthiers es un grupo de música y humor que se creó en Buenos Aires (Argentina) a finales de los años 60 del siglo XX. Desde sus orígenes hasta la actualidad, millones de personas han asistido a los espectáculos que han llevado a cabo en la mayoría de los países hispanoparlantes. La producción musical del grupo incluye obras de todo tipo, desde sinfonías a óperas, incluyendo piezas con una clara influencia folclórica de varios países. El humor en la obra de Les Luthiers lo permea todo, desde su texto y música hasta los mismos instrumentos que utilizan y que inspiran el nombre del grupo. En sus más de doscientas obras emplean recursos tanto puramente musicales, como verbales y visuales.

Por todo esto, el objetivo de esta tesis ha sido crear un marco teórico músico-humorístico que englobe, tanto las teorías generales sobre el humor, como los estudios musicológicos existentes sobre el humor en la música. Los principales aspectos que contempla este modelo teórico son: la función de la música-humor, la música-humor como proceso comunicativo, los estímulos músico-humorísticos y la respuesta a la música-humor. Esperamos que este modelo proporcione a musicólogos y estudiosos de áreas afines, un marco estructurado desde donde encauzar futuras investigaciones en este relevante tema.

Además, dada la importancia, características y extensión de la obra de Les Luthiers, hemos realizado un estudio de su trayectoria e impacto social y mediático, empleando recortes de periódicos y revistas con noticias del grupo desde 1965 y datos estadísticos de asistencia a sus espectáculos por año y país, entre otros recursos. Los hemos utilizado para ejemplificar el marco músico-humorístico propuesto. En concreto, hemos ilustrado las distintas herramientas presentadas en el apartado de estímulos músico-humorísticos de nuestro marco teórico:

*Establecer el tono de humor, Jugar con el proceso musical, Jugar con el sonido, Conjunción de la música con letra, Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales, Referencia a piezas musicales concretas y a géneros o estilos musicales.* Una de las conclusiones extraídas de este estudio es que, en las obras músico-humorísticas que incluyen texto, el humor no solo viene de los chistes lingüísticos o verbales, sino que una parte importante del mismo se debe a la conjunción de los elementos musicales con los textuales y visuales, que no serían igual de efectivos por separado.

## TABLA DE CONTENIDO

Tabla de contenido .....	- 9 -
1 Introducción .....	- 24 -
1.1 El humor como objeto de estudio .....	- 24 -
1.2 El humor en la música .....	- 26 -
1.3 Les Luthiers: referente de la música humorística .....	- 28 -
1.4 Motivación de la tesis .....	- 30 -
1.5 Objetivos de la tesis .....	- 31 -
1.6 Aspectos metodológicos y fuentes empleadas .....	- 34 -
1.7 Estructura de la tesis .....	- 36 -
2 Teorías generales sobre el humor .....	- 40 -
2.1 Categorización de las teorías del humor .....	- 43 -
2.2 Clasificación tradicional de las teorías sobre el humor .....	- 49 -
2.2.1 Teorías de Superioridad .....	- 49 -
2.2.2 Teorías de Incongruencia-resolución .....	- 52 -
2.2.3 Teorías del Alivio de tensiones o Liberación .....	- 55 -
2.3 Principales categorías del humor según Schmidt y Williams .....	- 58 -
2.3.1 Categoría de la Jerarquía .....	- 58 -
2.3.2 Categoría Correctiva del humor .....	- 59 -
2.3.3 Categoría del Juego .....	- 60 -
2.3.4 Categoría de la Ambivalencia .....	- 61 -
2.3.5 Categoría de la Creatividad y expresión del ingenio .....	- 62 -
2.4 Clasificación funcional de Lyttle .....	- 65 -
2.4.1 Categoría de la Función del humor .....	- 65 -
2.4.2 Categoría del Estímulo humorístico .....	- 67 -
2.4.3 Categoría de la Respuesta al humor .....	- 68 -

2.4.4	Unificando las teorías .....	- 69 -
2.5	Otros aspectos.....	- 71 -
2.5.1	El humor como proceso de comunicación .....	- 71 -
2.5.2	Subjetividad vs. Universalidad del humor .....	- 75 -
2.5.3	Evolución histórica del humor .....	- 77 -
2.6	Conclusiones.....	- 79 -
3	El humor en la música.....	- 82 -
3.1	Hacia una semiología del humor en la música .....	- 83 -
3.2	Humor vs. ingenio musical.....	- 87 -
3.3	La incongruencia como fuente del humor musical.....	- 91 -
3.4	Estudios empíricos.....	- 95 -
3.5	Establecimiento del modo de juego.....	- 98 -
3.6	Humor en la música cotidiana (más allá de la música absoluta).....	- 100 -
3.7	La música humorística entendida como un evento.....	- 103 -
3.8	Humor en la historia de la música .....	- 106 -
3.9	Conclusiones.....	- 111 -
4	Marco teórico músico-humorístico .....	- 114 -
4.1	Función de la música-humor .....	- 117 -
4.2	La música-humor como proceso comunicativo.....	- 122 -
4.3	Estímulos músico-humorísticos.....	- 126 -
4.3.1	Establecer el tono de humor .....	- 127 -
4.3.2	Jugar con el proceso musical.....	- 130 -
4.3.3	Jugar con el sonido.....	- 133 -
4.3.4	Conjunción de otros elementos con la música .....	- 135 -
4.3.5	Referencia a otras obras .....	- 137 -
4.4	Respuesta a la música-humor .....	- 141 -
4.4.1	Parámetros interpretativos (mensaje).....	- 141 -

4.4.2	Percepción de los espectadores (decodificación).....	- 142 -
4.4.3	Respuesta emocional de los espectadores (inducción).....	- 143 -
4.4.4	Respuesta visible de los espectadores (risa).....	- 144 -
4.5	Conclusiones.....	- 145 -
5	Historia e impacto mediático de Les Luthiers.....	- 148 -
5.1	Bibliografía sobre Les Luthiers .....	- 149 -
5.1.1	Les Luthiers de la L a la S.....	- 149 -
5.1.2	Carlos Iraldi, Luthier de sonidos .....	- 151 -
5.1.3	Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers.....	- 152 -
5.1.4	Los Juegos de Mastropiero.....	- 153 -
5.1.5	A coro con Les Luthiers (Volumen I a III) .....	- 154 -
5.1.6	Todos los temas en Les Luthiers (Volumen I y II) .....	- 154 -
5.1.7	Neneco. Daniel Rabinovich más allá de Les Luthiers .....	- 155 -
5.2	Historia de Les Luthiers con una mirada desde la prensa .....	- 156 -
5.2.1	El germen de Les Luthiers: Los coros universitarios.....	- 159 -
5.2.2	I Musicisti, el antecesor de les Luthiers .....	- 161 -
5.2.3	Los inicios de Les Luthiers .....	- 169 -
5.2.4	Después de Gerardo Masana .....	- 176 -
5.2.5	Los últimos años.....	- 184 -
5.3	Obras y espectáculos .....	- 190 -
5.4	Instrumentos informales .....	- 193 -
5.5	Análisis del impacto social y mediático de Les Luthiers .....	- 195 -
5.5.1	Fuentes empleadas y metodología seguida .....	- 195 -
5.5.2	Evolución histórica por países.....	- 201 -
5.5.3	Impacto de Les Luthiers en YouTube. ....	- 207 -
5.6	Conclusiones.....	- 210 -

6	El humor en la música de Les Luthiers .....	- 212 -
6.1	Establecer el tono de humor .....	- 213 -
6.1.1	Programas de mano .....	- 213 -
6.1.2	Jugar con el título .....	- 215 -
6.1.3	Las presentaciones.....	- 216 -
6.1.4	Uso de instrumentos informales.....	- 217 -
6.2	Jugar con el proceso musical .....	- 219 -
6.2.1	Uso de disonancias .....	- 219 -
6.2.2	Giros inesperados .....	- 220 -
6.2.3	Cambio de tonalidad, uso de agudos y graves .....	- 221 -
6.2.4	Uso de diferentes intensidades .....	- 223 -
6.2.5	Repeticiones de nunca acabar .....	- 223 -
6.3	Jugar con el sonido .....	- 226 -
6.3.1	Mediante el uso de instrumentos musicales .....	- 226 -
6.3.2	Mediante la voz .....	- 245 -
6.4	Conjunción de la música con letra.....	- 256 -
6.4.1	La bella y graciosa moza.....	- 256 -
6.4.2	Serenata mariachi .....	- 259 -
6.4.3	Una canción regia.....	- 261 -
6.4.4	El valor de la unidad.....	- 263 -
6.4.5	Marcha de la conquista.....	- 266 -
6.4.6	Educación sexual moderna.....	- 267 -
6.4.7	Recitado gauchesco .....	- 270 -
6.4.8	Cardoso en Gulevandia .....	- 270 -
6.4.9	Oi Gadoñayá.....	- 274 -
6.4.10	Gloria hosanna that's the question.....	- 275 -



6.4.11	Gloria de Mastropiero .....	- 276 -
6.4.12	Orratorio de las ratas .....	- 277 -
6.5	Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales.....	- 280 -
6.5.1	Uso de instrumentos informales .....	- 280 -
6.5.2	Kathy, la reina del saloon .....	- 284 -
6.5.3	Sonata para latín y piano .....	- 285 -
6.5.4	Canción para moverse .....	- 286 -
6.5.5	El negro quiere bailar .....	- 287 -
6.5.6	Las majas del bergantín.....	- 289 -
6.5.7	Para Elisabeth .....	- 290 -
6.5.8	Quien conociera a María amaría a María .....	- 290 -
6.5.9	La princesa caprichosa .....	- 295 -
6.5.10	Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless.....	- 297 -
6.6	Referencia a piezas musicales concretas .....	- 299 -
6.6.1	Oi gadoñaya.....	- 299 -
6.6.2	Romanza escocesa sin palabras.....	- 301 -
6.6.3	Las majas del bergantín.....	- 304 -
6.6.4	Concierto Mpkstroff.....	- 305 -
6.6.5	Para Elisabeth.....	- 306 -
6.6.6	Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja .....	- 307 -
6.6.7	Cantata Laxatón.....	- 309 -
6.6.8	Otros ejemplos.....	- 314 -
6.7	Referencia a géneros o estilos musicales.....	- 315 -
6.7.1	Folclore argentino .....	- 315 -
6.7.2	Tango.....	- 321 -
6.7.3	Música culta .....	- 323 -

6.7.4	Fusión .....	- 325 -
6.8	Relación con el marco teórico músico-humorístico .....	- 327 -
6.8.1	Función de la música-humor .....	- 327 -
6.8.2	La música-humor como proceso comunicativo .....	- 327 -
6.8.3	Estímulos músico-humorísticos .....	- 328 -
6.8.4	Respuesta a la música-humor .....	- 329 -
6.9	Conclusiones.....	- 333 -
7	Conclusiones y trabajo futuro .....	- 336 -
7.1	Evaluación de objetivos.....	- 336 -
7.2	Trabajo futuro .....	- 339 -
7.2.1	Referentes a la función de la música-humor .....	- 339 -
7.2.2	Referentes a la música-humor como proceso comunicativo .....	- 340 -
7.2.3	Referentes a los estímulos músico-humorísticos .....	- 340 -
7.2.4	Referentes a la respuesta a la música-humor .....	- 345 -
7.3	Últimas consideraciones .....	- 346 -
	Bibliografía.....	- 348 -
	Anexo I: Información facilitada por Les Luthiers.....	- 359 -
	Anexo II: Instrumentos informales .....	- 361 -
	Anexo III: Tablas Excel empleadas .....	- 377 -
	Anexo IV: Visualizaciones en YouTube.....	- 383 -
	Anexo V: Recortes de prensa .....	- 391 -
	Anexo VI: Textos de las obras .....	- 429 -

## **ÍNDICE DE TABLAS**

Tabla 5.1: Bibliografía de Les Luthiers. ....	- 149 -
Tabla 5.2: Breve cronología de Les Luthiers". ....	- 158 -
Tabla 5.3: Discografía de Les Luthiers. ....	- 190 -
Tabla 5.4: Espectáculos de Les Luthiers. ....	- 191 -
Tabla 5.5: Filmografía de Les Luthiers. ....	- 192 -
Tabla 5.6: Obras con más de 500.000 visualizaciones en YouTube. ....	- 208 -

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1: Estructura de la tesis. ....	- 36 -
Figura 2.1: Ilustración sobre el cuento de los seis hindúes sabios. ....	- 41 -
Figura 2.2: Número de publicaciones en revistas no especializadas en humor. ....	- 43 -
Figura 2.3: Principales clasificaciones de las teorías del humor. ....	- 45 -
Figura 2.4: Uso de las máscaras en la comedia griega. ....	- 51 -
Figura 2.5: Proceso humorístico según Suls. ....	- 54 -
Figura 2.6: Intersección de dos marcos de referencia distintos. ....	- 63 -
Figura 2.7: Concatenación de eventos humorísticos consecutivos. ....	- 64 -
Figura 2.8: Integración de las teorías del humor según Lyttle. ....	- 70 -
Figura 2.9: Triángulo Semiótico de la comunicación. ....	- 71 -
Figura 2.10: Elementos del proceso de comunicación. ....	- 74 -
Figura 2.11: Elementos del proceso humorístico. ....	- 74 -
Figura 3.1: "Belle, bonne, sage", Baude Cordier, del Codex de Chantilly, c1400. ....	- 109 -
Figura 4.1: Flauta de 5 agujeros encontrada en las excavaciones de Hohle Fels. ....	- 117 -
Figura 4.2: Cadena típica de la comunicación musical de sentimientos. ....	- 122 -
Figura 4.3: Modelo de comunicación músico-humorística propuesto. ....	- 123 -
Figura 4.4: Herramientas músico-humorísticas. ....	- 126 -
Figura 4.5: Proceso de interpretación músico-humorístico por parte del espectador. ....	- 141 -
Figura 5.1: Dibujo de Antenor. ....	- 152 -
Figura 5.2: Época de los coros universitarios (1965) – Los primeros instrumentos. ....	- 160 -
Figura 5.3: Foto del grupo I Musicisti. ....	- 161 -
Figura 5.4: Carteles del primer espectáculo comercial: Música...? Sí, claro. ....	- 163 -
Figura 5.5: Instrumentos informales y coro en el primer espectáculo de I Musicisti. ....	- 164 -
Figura 5.6: Inicio de la partitura Cantata Modatón. ....	- 166 -
Figura 5.7: Cartel del espectáculo Mens sana in corpore sano. ....	- 167 -

Figura 5.8: Anuncio en prensa del programa televisivo con los “Swingle Singers”. .....	- 168 -
Figura 5.9: Primer recorte de prensa sobre Les Luthiers. ....	- 170 -
Figura 5.10: Una de las primeras fotografías de Les Luthiers. ....	- 170 -
Figura 5.11: Programa de la primera obra de Les Luthiers.....	- 171 -
Figura 5.12: Foto de los componentes iniciales de Les Luthiers (1971 a 1986): .....	- 172 -
Figura 5.13: Disco Sonamos, pese a todo. ....	- 174 -
Figura 5.14: Anuncio sobre la entrevista a Les Luthiers en el Canal 7.....	- 174 -
Figura 5.15: Cartel de actuación. ....	- 177 -
Figura 5.16: Cartel de actuación. ....	- 178 -
Figura 5.17: Cartel del espectáculo de Les Luthiers en Nueva York.....	- 181 -
Figura 5.18: Foto de los componentes de Les Luthiers de 1986 hasta 2015'. ....	- 182 -
Figura 5.19: Folleto de la entrega de premios de los Grammy. ....	- 185 -
Figura 5.20: Les Luthiers en 2016'. ....	- 186 -
Figura 5.21: Presentación de su nuevo espectáculo. ....	- 187 -
Figura 5.22: Agradecimiento de Les Luthiers por el premio Princesa de Asturias. ....	- 189 -
Figura 5.23: Fotografías de algunos de los instrumentos informales de Les Luthiers. ....	- 193 -
Figura 5.24: Ficha de espectáculos de 1982 proporcionada por Les Luthiers. ....	- 196 -
Figura 5.25: Tabla Excel de espectadores por país y año. ....	- 197 -
Figura 5.26: Evolución histórica del número de espectadores. ....	- 198 -
Figura 5.27: Evolución histórica del número de funciones.....	- 200 -
Figura 5.28: Evolución histórica del número medio de espectadores por función. ....	- 200 -
Figura 5.29: Número de espectadores por país y año. ....	- 202 -
Figura 5.30: Total y porcentaje de espectadores por país entre 1969 y 2010. ....	- 203 -
Figura 5.31: Evolución del total y porcentaje del número de espectadores por país. ....	- 203 -
Figura 5.32: Número de espectáculos por país y año.....	- 204 -
Figura 5.33: Total y porcentaje de espectáculos por país entre 1969 y 2010. ....	- 204 -

Figura 5.34: Evolución del total y porcentaje del número de espectáculos por país. ....	- 205 -
Figura 5.35: Número total de espectadores por cada una de las provincias españolas. ....	- 206 -
Figura 5.36: Número total de espectáculos por cada una de las provincias españolas. ....	- 206 -
Figura 5.37: Distribución de visualizaciones en YouTube. ....	- 209 -
Figura 6.1: Programa de mano de Por humor al arte. ....	- 214 -
Figura 6.2: Programa de mano de Chist. ....	- 214 -
Figura 6.3: Sección de la partitura: “Canción de la mala gente”. ....	- 220 -
Figura 6.4: Sección de la partitura: “Para Elisabeth”. ....	- 221 -
Figura 6.5: Sección de la partitura: “Somos adolescentes mi pequeña”. ....	- 222 -
Figura 6.6: Sección de la partitura: “Somos adolescentes mi pequeña”. ....	- 222 -
Figura 6.7: Sección de la partitura: “Berceuse”. ....	- 223 -
Figura 6.8: Sección de la partitura: “Romance del joven Conde...”. ....	- 224 -
Figura 6.9: Glisófono Pneumático. ....	- 227 -
Figura 6.10: Zapatófono. ....	- 228 -
Figura 6.11: Látigo. ....	- 228 -
Figura 6.12: latín o violín de lata. ....	- 229 -
Figura 6.13: Cascarudo. ....	- 229 -
Figura 6.14: Cocos. ....	- 230 -
Figura 6.15: Gom-Horn da testa. ....	- 230 -
Figura 6.16: Nomeolbidet. ....	- 231 -
Figura 6.17: Sección de la partitura para Nomeolbidet: “Loas al cuarto de baño”. ....	- 231 -
Figura 6.18: Desafinaducha. ....	- 232 -
Figura 6.19: Gom-Horn. ....	- 233 -
Figura 6.20: Situación de los componentes durante la obra. ....	- 234 -
Figura 6.21: fotograma del espectáculo Para Elisabeth. ....	- 234 -
Figura 6.22: Sección del inicio de la partitura Para Elisabeth. ....	- 235 -

Figura 6.23: Sección de la partitura Para Elisabeth. ....	- 236 -
Figura 6.24: Yerbomatófonos. ....	- 236 -
Figura 6.25: Daniel Rabinovich con un yerbomatófono. ....	- 237 -
Figura 6.26: Sección de la partitura donde cantan las alondras y los grillos. ....	- 237 -
Figura 6.27: Sección de la partitura donde se imita a las golondrinas. ....	- 238 -
Figura 6.28: Sección de la partitura del glisófono neumático. ....	- 239 -
Figura 6.29: Matraca o carraca. ....	- 239 -
Figura 6.30: Sección de partitura donde se utiliza la matraca. ....	- 240 -
Figura 6.31: Daniel Rabinovich utilizando el fuelle. ....	- 240 -
Figura 6.32: Secciones de la partitura donde interviene el fuelle. ....	- 241 -
Figura 6.33: Sección de la partitura donde intervienen los chinchines. ....	- 242 -
Figura 6.34: Sección de la obra donde se rompe la melodía. ....	- 242 -
Figura 6.35: Sección de la partitura donde se ejecutan varias imitaciones seguidas. ....	- 243 -
Figura 6.36: Sección de la partitura donde se utiliza el fuelle de nuevo. ....	- 244 -
Figura 6.37: Daniel Rabinovich vertiendo agua en un cubo. ....	- 245 -
Figura 6.38: Sección de la partitura de las trompas. ....	- 249 -
Figura 6.39: Sección de la partitura donde relinchan los corceles. ....	- 250 -
Figura 6.40: Sección de la partitura donde se imita a los perros. ....	- 250 -
Figura 6.41: Sección de la partitura donde cantan las aves. ....	- 251 -
Figura 6.42: Sección de la partitura donde se ejecuta el cucú. ....	- 251 -
Figura 6.43: Sección de la partitura donde se imita a la oveja. ....	- 252 -
Figura 6.44: Sección de la partitura donde se imita el relincho de un caballo. ....	- 252 -
Figura 6.45: Sección de la partitura donde se imitan a las aves por error. ....	- 253 -
Figura 6.46: Sección de la partitura donde se imita a un gato. ....	- 253 -
Figura 6.47: Sección de la partitura donde aparece la imitación de los patos. ....	- 254 -
Figura 6.48: Sección de la partitura donde se realiza la imitación de los grillos. ....	- 254 -

Figura 6.49: Sección de la partitura donde Daniel emite sonidos de dolor.....	- 254 -
Figura 6.50: Sección de la partitura donde está la imitación de una oveja. ....	- 255 -
Figura 6.51: Fotograma tomado en la obra “Loas al cuarto de baño”. ....	- 281 -
Figura 6.52: Fotograma tomado de la obra “Valdemar y el hechicero”. ....	- 281 -
Figura 6.53: Fotografía tomada de “El día del final”. ....	- 282 -
Figura 6.54: Fotograma tomado de la obra “San Ictícola de la mar”.....	- 283 -
Figura 6.55: Vemos a Carlos Núñez con el “Órgano de campaña”. ....	- 283 -
Figura 6.56: Fotograma tomado de la obra “Kathy, la reina del saloon”. ....	- 284 -
Figura 6.57: Fotograma tomado de la obra “Sonata para latín y piano”. ....	- 286 -
Figura 6.58: Fotograma tomado de la obra “Canción para moverse”. ....	- 287 -
Figura 6.59: Fotograma tomado de “El negro quiere bailar”. ....	- 288 -
Figura 6.60: Fotograma tomado de “Las Majas del Bergantín”. ....	- 289 -
Figura 6.61: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 291 -
Figura 6.62: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 291 -
Figura 6.63: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 292 -
Figura 6.64: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 293 -
Figura 6.65: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 293 -
Figura 6.66: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 294 -
Figura 6.67: Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”.....	- 295 -
Figura 6.68: Fotograma tomado de “La princesa caprichosa”. ....	- 296 -
Figura 6.69: Fotograma tomado de “Pepper Clemens...”.....	- 298 -
Figura 6.70: Fotograma tomado de “Pepper Clemens...”.....	- 298 -
Figura 6.71: Sección de la partitura “Oi gadoñayá”.....	- 300 -
Figura 6.72: Sección de partitura de la composición: “Kozakken-Lied”.....	- 300 -
Figura 6.73: Sección de la partitura “Romanza escocesa sin palabras”.....	- 302 -
Figura 6.74: Sección de la partitura “Romanza escocesa sin palabras”.....	- 303 -



Figura 6.75: Sección de la partitura “Garry Owen”.....	- 303 -
Figura 6.76: Sección de la partitura “La leyenda del beso”.....	- 304 -
Figura 6.77: Sección de la partitura “Las majas del bergantín”.....	- 304 -
Figura 6.78: Sección de la partitura “La cumparsita”.....	- 305 -
Figura 6.79: Sección de la partitura “Concierto Mpkstroff”.....	- 306 -
Figura 6.80: Sección de la partitura “Concierto Mpkstroff”.....	- 306 -
Figura 6.81: Sección de la partitura “Para Elisabeth”.....	- 307 -
Figura 6.82: Sección de la partitura “Marcha Nupcial”.....	- 307 -
Figura 6.83: Sección de la partitura “Romance del Joven conde...”.....	- 308 -
Figura 6.84: Sección de la partitura “Romance del conde Olinos”.....	- 308 -
Figura 6.85: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”.....	- 311 -
Figura 6.86: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”.....	- 311 -
Figura 6.87: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”.....	- 312 -
Figura 6.88: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”.....	- 312 -
Figura 6.89: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”.....	- 313 -
Figura 6.90: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”.....	- 313 -
Figura 6.91: Fotograma de “El Explicado”.....	- 318 -
Figura 6.92: Fotograma de “Añoralgias”.....	- 319 -
Figura 7.1: El grupo Blue Man Group con uno de sus instrumentos.....	- 340 -
Figura 7.2: Foto del Nomeolbidet (izquierda) y el Organistrum (derecha). .....	- 341 -



# 1

## INTRODUCCIÓN

## **1 INTRODUCCIÓN**

En este capítulo y como introducción, hablaremos en primer lugar sobre la importancia del humor en nuestra sociedad y el interés que ha suscitado este tema a lo largo de los siglos. A continuación, comentaremos el limitado tratamiento que el aspecto concreto del humor en la música ha recibido por parte de los musicólogos, y presentaremos a Les Luthiers, un grupo referente a nivel internacional sobre la música humorística o, sobre lo que ellos mismos denominan, la música-humor. Con estos tres factores en mente presentaremos la motivación y objetivos de la presente tesis, así como los aspectos metodológicos empleados para su consecución. Por último, haremos un breve resumen de la estructura y capítulos de este trabajo.

### **1.1 El humor como objeto de estudio**

---

¿Qué es el humor? Cuando nos preguntamos qué es el humor, podemos creer que existe una respuesta sencilla, ya que siempre nos viene a la mente un amplio número de situaciones que nos han parecido graciosas o humorísticas. El humor es algo que nos hace sentir bien, nos hace confiar en nosotros mismos, hace que olvidemos, momentáneamente, problemas y discusiones. En muchas ocasiones, sirve para unir a las personas y acercar relaciones sociales, para aliviar los nervios de un primer momento, para hacernos sentir especiales cuando lo utilizamos de manera acertada, y algo avergonzados si no resulta como nosotros esperábamos. El humor hace que gesticulemos de una manera especial, con una sonrisa y, muchas veces, hace que emitamos un reflejo característico de una situación donde el humor interviene, una risa o una carcajada.

Sin embargo, si profundizamos más en la pregunta, observaremos que es muy difícil de responder, ya que esa simple cuestión arrastra una serie de complejas incógnitas como, por ejemplo: ¿qué hace que un chiste o situación sea gracioso?, ¿el humor reside en la persona o situación que genera el evento humorístico o en el que la percibe?, ¿qué papel juega el humor en nuestra sociedad?, ¿qué beneficios tiene?, ¿hace falta que haya risa para considerar que hay humor?, entre muchas otras. De hecho, en esta época en que el humor es escrutado con lupa para saber si ha sobrepasado sus límites, en la que se están replanteando las bases para que la sociedad pueda utilizarlo correctamente, dependiendo de las legislaciones de diferentes países, se enfrenta en muchas ocasiones a la censura y están más vigentes que nunca las preguntas que hacen referencia a cuál es el papel que juega o ha de jugar en nuestra sociedad, cuál es su ámbito y sus límites.

Todas estas cuestiones han atraído la atención de numerosos estudiosos a lo largo de la historia, desde pensadores de la Grecia clásica como Aristóteles<sup>1</sup>, Platón<sup>2</sup>..., hasta investigadores contemporáneos del siglo XXI como Attardo<sup>3</sup>. Este tema ha sido tan prolífico en cuanto a la generación de estudios desde diferentes ámbitos (fisiológicos, sociológicos, psicológicos...) que ya en los años 70 del siglo XX, Schmidt y Williams<sup>4</sup> presentaron más de cien teorías sobre el humor. Este interés histórico, que llega a veces incluso a la fascinación, se ha intensificado en las últimas décadas, dando prueba de su importancia en nuestra sociedad.

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética* (Buenos Aires: Gradifco SRL, 2007).

<sup>2</sup> Platón, *Diálogos Vol. 6* (Barcelona: Editorial Gredos, 1992).

<sup>3</sup> S. Attardo, «Music», *Encyclopedia of humor studies* (Sage publications, 2014).

<sup>4</sup> N.E. Schmidt y D.I. Williams, «The evolution of theories of humor», *Journal of behavioral science* 1 (1971): 95-106.

## 1.2 El humor en la música

---

La música es una de las artes más importantes y cultivadas a lo largo de la historia, habiendo teorías que señalan la similitud entre los lenguajes verbal y musical y la existencia de una relación entre la evolución de ambos aspectos<sup>5</sup>, pudiendo decir que la música y el humor, junto con el lenguaje y otras expresiones corporales, han sido parte fundamental de la evolución en la comunicación humana y juegan un papel crítico en la sociedad actual.

Pudiera parecer, a priori, que la conjunción música-humor debería haber suscitado la atención de los estudiosos de la música, dado el importante papel que juega en nuestra sociedad. Sin embargo, pensamos que a veces se obvian o apartan composiciones con una vertiente humorística por no considerarse de buena calidad. Sin embargo, esta no sería la verdadera razón, pues para algunas personas no merece la pena estudiar el concepto de humor y menos aún relacionarlo con el hecho musical, como si la música humorística no fuese lo suficientemente seria para merecer un estudio e incluso para su disfrute personal.

Pese a la antigüedad de la presencia del humor en la música y sus muchos ejemplos a lo largo del tiempo (como muestra el libro de Enrique Arias<sup>6</sup> que hace un recorrido histórico desde el medievo hasta nuestros días), este tema apenas ha recibido atención formal hasta hace muy pocas décadas<sup>7</sup>, habiendo incluso una corriente en los estudios, tanto cómicos como musicológicos, que ha negado la posibilidad de hacer música humorística, al menos sin la compañía de otros medios verbales y/o visuales. Hay que esperar a los trabajos de Zofia Lissa<sup>8</sup>, ya en la segunda mitad del siglo XX, para tener los primeros estudios musicológicos extensos y serios sobre música y humor, que engloban aspectos filosóficos, estéticos, psicológicos y, por supuesto, musicales.

Desde entonces, ha aparecido un cierto número de estudios musicológicos de gran calidad sobre este tema, pero referentes, en su gran mayoría, al humor en la música sin texto, como el

---

<sup>5</sup> W. Tecumseh, «The evolution of music in comparative perspective», *Annals of the New York academy of sciences* 1060 (2005): 29-49.

<sup>6</sup> E.A. Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide* (California: Greenwood Publishing Group, 2001).

<sup>7</sup> P. Barolsky, *Infinite jest: wit and humor in Italian renaissance art* (University of Missouri Press Columbia, 1978).

<sup>8</sup> Z. Lissa, «Über das komische in der musik», *Aufsätze zur musikästhetik*, 1969, 97-137.

conocido ensayo de Benet Casablancas<sup>9</sup>; quizá porque se ha querido demostrar que la música podía inducir<sup>10</sup> humor por sí misma, sin necesidad de otros elementos externos como el texto o los aspectos visuales, pues podría considerarse que cuando estos acompañan a la música, el aspecto humorístico solo proviene de los juegos verbales que pudiese contener, siendo la música un mero acompañamiento. En todo caso, también hay importantes estudios, como el trabajo de Juliana Guerrero<sup>11</sup> que considera el humor en la música como un evento con un gran número de componentes involucrados.

---

<sup>9</sup> B. Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía*. (Kassel: Reichenberger, 2000).

<sup>10</sup> Querriamos puntualizar que hemos utilizado los conceptos “generar” e “inducir” indistintamente, cuando nos referimos al humor.

<sup>11</sup> J. Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)» (Universidad de Buenos Aires, 2012).

### 1.3 Les Luthiers: referente de la música humorística

---

Les Luthiers<sup>12</sup> es el grupo músico-humorístico alrededor del que gira gran parte de nuestra investigación. Centrar nuestro trabajo alrededor de este grupo, se debe no solo al gran bagaje musical de Les Luthiers, debido a más de 50 años sobre los escenarios con espectáculos de humor y música, sino a que actualmente es un referente en este campo.

Les Luthiers se creó en Buenos Aires (Argentina) a finales de los años 60 del siglo XX. Desde su inicio, este grupo se ha centrado en realizar espectáculos de humor y música, que han combinado con el arte escénico. El grupo está compuesto en la actualidad por seis miembros: Carlos Alberto Núñez Cortés Alazdraqui, Carlos Alberto Daniel López Puccio, Jorge Luis Maronna Güelfo, Marcos Mundstock Finkelstein, Martín O'Connor y Horacio Omar Turano, aunque a lo largo de su historia otros componentes han formado parte de Les Luthiers.

Desde muy jóvenes, se dedicaron a la música, a pesar de que no todos tienen formación musical académica, creando en un principio el grupo humorístico *I Musicisti*. El fundador de Les Luthiers fue Gerardo Masana, que falleció en 1973, a los pocos años de que el grupo empezara su carrera artística. Desde sus modestos inicios, Les Luthiers ha tenido una gran progresión mediática tanto en su país de origen como en el extranjero. En la actualidad, su actividad anual incluye giras por diversos países de habla hispana.

La principal producción musical de Les Luthiers se centra en las obras creadas para sus espectáculos. En estos incluyen piezas de todo tipo, desde sinfonías a óperas, pasando por composiciones con una clara influencia folclórica de varios países, como indicábamos anteriormente. Además, encontramos arreglos para orquesta de piezas escritas por Les Luthiers, e interpretadas por otras agrupaciones.

El humor de Les Luthiers está presente en todos los aspectos de sus interpretaciones, desde la música y los textos, hasta los instrumentos que utilizan. Uno de los aspectos clave de su éxito es la creación de sus propios instrumentos, fabricados especialmente para sus espectáculos, en los que se inspira el nombre del grupo. Esos instrumentos, que han venido a llamarse “informales”<sup>13</sup>, tienen una serie de características inusuales que generan un importante impacto en sus representaciones.

---

<sup>12</sup> D. Samper, *Les Luthiers de la L a la S* (Barcelona: Ediciones B, 1991).

<sup>13</sup> *Ibid.*, 131.



Actualmente, Les Luthiers es un grupo de músicos y humoristas que consiguen atraer a personas de varias generaciones a sus espectáculos. Durante todo su recorrido, han hecho reír y a la vez disfrutar, de una música de calidad, a personas de muy distinta índole y de distintos continentes. Hay pocos grupos musicales que se han mantenido tan frescos y con tantos seguidores desde su creación.

## **1.4 Motivación de la tesis**

---

Viendo la importancia del humor en nuestra sociedad y en nuestras vidas, nos hemos propuesto acercarnos a este complejo tema, tan desconocido para los que no se dedican a su estudio, intentando aportar nuestro granito de arena al conocimiento de esta interacción humana tan utilizada, pero, en ocasiones, denostada y polémica. Con el propósito de centrar la tesis en el estudio del humor en la música, nos hemos propuesto cubrir el hueco que existe en este tema tan poco estudiado, a pesar de las destacadas aportaciones de las últimas décadas, pues pensamos que el tema se ha tratado de manera fragmentada y poco estructurada.

Por todo esto, creemos que es necesario diseñar un marco teórico músico-humorístico que englobe tanto las teorías generales sobre el humor como los estudios musicológicos existentes sobre el humor en la música. El modelo que desarrollamos en este trabajo proporcionará, a musicólogos y estudiosos de áreas afines, un marco estructurado desde donde encauzar futuras investigaciones en este importante tema.

Por otro lado, Les Luthiers es un referente en la música humorística o, como ellos mismos indican a menudo, en la música-humor, pues en sus más de doscientas obras emplean recursos tanto puramente musicales, como verbales y visuales. Pese a que ya han recibido una magnífica atención musicológica en la tesis de Juliana Guerrero<sup>14</sup>, creemos que merece la pena complementar dicho trabajo con un estudio alternativo de su trayectoria. Además, pensamos que este grupo es el modelo ideal para realizar un estudio sobre el impacto social y mediático y para ejemplificar un marco músico-humorístico como el que acabamos de plantear.

---

<sup>14</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)».

## 1.5 Objetivos de la tesis

---

Por todo lo visto en el apartado anterior, los objetivos principales del presente trabajo son:

- **Hacer una revisión de las teorías generales sobre del humor.** Dado el ingente corpus de bibliografía en esta área, el objetivo sería presentar una selección de estudios que muestren los principales conceptos, especialmente los que pudieran estar relacionados con el posterior análisis del humor en la música. Algunos objetivos secundarios relacionados con este punto serían:
  - Describir las principales teorías generales sobre el humor y su clasificación.
  - Estudiar el proceso por el que se induce humor.
  - Tratar de entender la relación entre humor y risa.
  - Analizar el humor como proceso de comunicación.
  - Comentar la evolución del humor a lo largo de la historia.
- **Hacer un recorrido sobre el humor en la música.** Tratar de identificar la influencia del humor, abordando su importancia histórica. Los objetivos en este caso serían:
  - Determinar si, de acuerdo a las fuentes bibliográficas existentes, el humor en la música es posible.
  - Reflejar la atención que ha recibido el humor en la música, tanto en la música pura, como en la que lleva texto y otros elementos, por parte de la musicología.
  - Incrementar la comprensión del proceso músico-humorístico.
  - Recopilar una lista de herramientas y técnicas de distintos autores para generar humor en la música.
- **Proponer un marco teórico músico-humorístico.** Este objetivo consiste en recoger y ampliar los conceptos estudiados en los puntos anteriores para crear un marco músico-humorístico estructurado. Los objetivos secundarios en este serían:
  - El marco se centrará en los espectáculos músico-humorísticos en directo, donde un grupo de ejecutantes interpreta una obra para una audiencia, por considerarlo un caso de estudio más complejo, donde intervienen un mayor número de factores. Sin embargo, debería ser igualmente aplicable a otro tipo de escenarios.
  - Determinar qué aspectos clave son de interés en el estudio de la música humorística.
  - Determinar cuáles son los principales pasos en el proceso músico-humorístico y cuáles son los principales actores que intervienen en este.

- Determinar qué herramientas tienen a su disposición para convertir una composición musical en humorística, así como proponer una posible clasificación de dichas técnicas.
  - Determinar cómo interactúa la música con otros aspectos, como el texto y los elementos visuales, presentes en composiciones musicales humorísticas.
  - Entender el proceso comunicativo por el cual se produce el humor en los espectadores, cuando escuchan cierto tipo de música o asisten a cierto tipo de espectáculos musicales.
- **Realizar un estudio sobre la historia e impacto social y mediático de Les Luthiers.** El propósito es hacer un recorrido de los principales hitos en la historia del grupo, sus espectáculos y obras, así como analizar su éxito e impacto mediático. En este caso, los objetivos secundarios serán:
    - Presentar un breve recorrido histórico del grupo basado en la bibliografía existente, así como enumerar sus obras y espectáculos hasta el momento actual.
    - Hacer un recorrido de la historia del grupo a través de noticias de prensa, desde sus orígenes hasta la actualidad.
    - Presentar los instrumentos informales empleados por Les Luthiers.
    - Resumir la bibliografía oficial sobre el grupo hasta el momento.
    - Cuantificar el éxito del grupo a través del número de asistentes a los espectáculos en diferentes años y países.
    - Presentar información sobre su impacto en Internet<sup>15</sup>, un medio de difusión cultural de especial importancia en nuestros días.
  - **Analizar el humor en la música de Les Luthiers a la vez que ejemplificamos el marco teórico propuesto.** Mediante el análisis de ejemplos concretos, se estudiará la forma en que el grupo logra que su música induzca humor y cómo encaja su obra en el marco teórico músico-humorístico propuesto. Los objetivos serían:
    - Ejemplificar las herramientas músico-humorísticas, para inducir humor, presentadas en el marco teórico. Especialmente, con respecto a cómo se relaciona la música con otros elementos.

---

<sup>15</sup> La inclusión de la palabra anglosajona Internet y su tipografía, aparece recogida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua.

- Identificar posibles herramientas que no se hubieran estudiado en la bibliografía sobre música y humor consultada.
- Comprender el papel que juegan los instrumentos informales en la inducción del humor.

Finalmente, otro de los objetivos generales de la tesis es demostrar que el estudio de la música humorística es algo muy serio y del mayor interés.

## 1.6 Aspectos metodológicos y fuentes empleadas

---

En este apartado describiremos brevemente la metodología que seguiremos y una parte importante de los libros que constituyen la bibliografía, que detallaremos en mayor profundidad en los diferentes capítulos de esta tesis.

El germen de la presente investigación fue una entrevista personal con dos de los integrantes de Les Luthiers: Carlos Núñez Cortés y Carlos López Puccio. Este encuentro tuvo lugar en Barcelona, en noviembre de 2010, durante la estancia del grupo en esta ciudad en la que representaban su espectáculo *Los Premios Mastropiero*. Muy amablemente, Carlos Núñez nos entregó gran cantidad de información estadística y sobre el grupo, así como gran parte de los libros que forman la bibliografía sancionada por Les Luthiers<sup>16</sup>. Este material fue una de las fuentes empleadas para la realización del trabajo de fin de master del Máster de Música Hispana de la Universidad de Salamanca, que sería el prólogo de esta investigación y del que hemos tomado algunos resultados.

Además, a partir de esta primera entrevista, se ha mantenido una intensa y cordial comunicación por correo electrónico con Carlos Núñez, que ha posibilitado completar algunos de los datos iniciales, así como resolver las dudas que han ido surgiendo. Toda esta información y material constituyen las fuentes primarias y parte de las secundarias empleadas para el trabajo. La ayuda prestada por Les Luthiers y en particular por Carlos Núñez ha sido inestimable para poder llevar a cabo la presente investigación.

Sin embargo, no solo hemos empleado la documentación facilitada por el grupo, ampliando esta mediante bibliografía extra y otro tipo de fuentes en español, inglés y alemán, proveniente de libros, artículos de investigación, partituras, reseñas de periódicos, etc. Así mismo, hemos hecho uso de páginas de Internet para ampliar una información difícil o imposible de conseguir de manera tradicional.

Igualmente, los datos estadísticos sobre el número de espectáculos y espectadores proporcionados por el grupo, que es el indicador que hemos elegido para realizar el estudio sobre el éxito de Les Luthiers, han sido laboriosamente procesados previamente, para obtener las gráficas que se analizan y comentan en el presente trabajo. Además, de cara a llevar a cabo el objetivo de estudiar el impacto en Internet, hemos seleccionado como indicador el número

---

<sup>16</sup> En el Anexo I, podemos encontrar la lista detallada de todo este material.

de visualizaciones de piezas del grupo en la popular plataforma *web* YouTube<sup>17</sup>, por lo que ha habido que realizar una extensa búsqueda en la misma para obtener los datos necesarios.

Además, nos hemos apoyado en numerosas fuentes bibliográficas y en nuestro propio trabajo de campo. En concreto, hemos realizado una estancia en Buenos Aires durante tres meses, en la que hemos llevado a cabo un trabajo basado en entrevistas, recopilación de nueva bibliografía (incluso alguna de ella inédita), pudiendo acceder tanto al archivo musical de Les Luthiers como a su archivo periodístico, entrevistando a diversos componentes del grupo, personal de apoyo, etc. Además, hemos podido asistir a varios ensayos de los espectáculos, conociendo así de cerca algunos de sus instrumentos más destacables. Hemos podido recopilar, la nada despreciable cantidad de 10.878 fotografías entre partituras, recortes de prensa, instrumentos, etc. de las cuales, solo se ha utilizado una mínima parte. Hay que señalar que, durante esta estancia estuvimos constantemente en contacto tanto con Carlos Núñez Cortés, como con el departamento de artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A nivel metodológico, hemos recopilado y seleccionado bibliografía e información sobre el humor en general, el humor en la música y Les Luthiers, depurando los datos de manera estructurada para incluirlos en los capítulos pertinentes. Tras esto, hemos procesado la anterior información con la existente sobre la música en particular, estructurándola y ampliándola para crear el marco teórico músico-humorístico propuesto. Finalmente, hemos buscado, en la prolífica obra del grupo, los elementos que mejor plasman el uso de las distintas herramientas músico-humorísticas de nuestro marco teórico y los hemos analizado en el capítulo correspondiente.

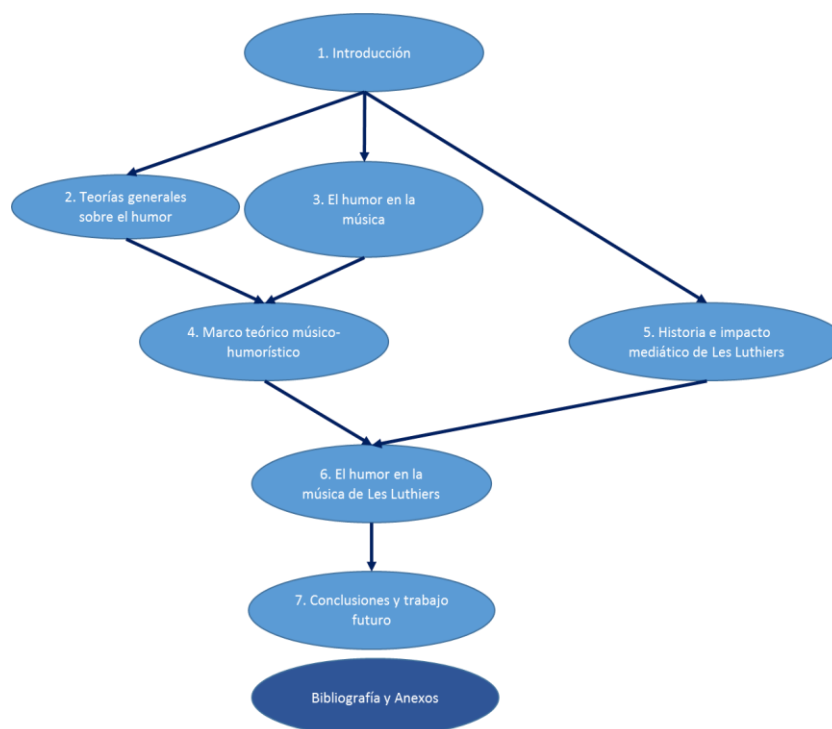
---

<sup>17</sup> YouTube es el nombre de la infraestructura *web* donde los usuarios pueden compartir diferentes audios y videos de manera libre y gratuita. Por tanto, durante el resto del trabajo su tipografía será la empleada en dicha plataforma: YouTube.

## 1.7 Estructura de la tesis

---

La estructura de la tesis está resumida en la Figura 1.1, los capítulos principales de la misma (capítulos del 2 al 6) reflejan los objetivos principales del presente trabajo en el que encontraremos un capítulo por cada uno de ellos.



**Figura 1.1:** Estructura de la tesis.

En concreto la tesis consta de los siguientes capítulos:

- Capítulo 1: presentamos la motivación y objetivos de la tesis, así como los aspectos metodológicos y fuentes empleadas.
- Capítulo 2: hacemos un recorrido por las teorías sobre el humor en general.
- Capítulo 3: muestra la principal bibliografía consultada sobre el humor en la música.
- Capítulo 4: se presenta el marco teórico músico-humorístico propuesto.
- Capítulo 5: se realiza un recorrido por la historia de Les Luthiers, sus obras, los instrumentos que les hacen característicos, la bibliografía oficial sobre el grupo y hacemos el análisis del impacto mediático del grupo.
- Capítulo 6: aborda el humor en la música de Les Luthiers y como se ajusta la obra de este al marco músico-humorístico propuesto.
- Capítulo 7: se exponen las conclusiones, la evaluación de los objetivos propuestos y el trabajo futuro.



- Bibliografía: contiene un listado de la bibliografía empleada para la realización de la investigación
- Anexo I: recoge una lista con el material proporcionado por Les Luthiers.
- Anexo II: muestra una breve descripción de todos los “instrumentos informales” de Les Luthiers.
- Anexo III: agrupa las tablas Excel<sup>18</sup> utilizadas para la generación de las gráficas empleadas en el análisis de las estadísticas sobre espectáculos y espectadores.
- Anexo IV: recoge las visualizaciones en YouTube de todas las obras representadas en los espectáculos de Les Luthiers.
- Anexo V: contiene la recopilación de los recortes de prensa empleados para el recorrido de la historia de Les Luthiers basados en la visión de la prensa.
- Anexo VI: muestra la recopilación de textos completos de las obras de Les Luthiers que estudiamos en esta tesis.

---

<sup>18</sup> Excel es el nombre de un programa informático, integrado dentro del Office y que se emplea para la gestión de datos numéricos y creación de gráficos, entre otras funciones.



A large, stylized red number '2' with a slight shadow, positioned on the left side of the page. It is overlaid on a faint, circular seal of the University of St. Louis, which features a central figure and Latin text around the perimeter.

TEORÍAS  
GENERALES SOBRE  
EL HUMOR

## 2 TEORÍAS GENERALES SOBRE EL HUMOR

¿Qué es el humor? Esta es una de las preguntas clave que ha llevado a gran cantidad de autores a investigar para poder explicar en qué consiste este fenómeno, cuál es su naturaleza y origen, si tiene beneficios y cuáles son, etc. y, sobre todo, cuáles son las claves que hacen que algún suceso o acción resulte humorístico. Esta es una tarea complicada, acentuada por el hecho de que el humor se puede investigar desde gran cantidad de puntos de vista y diferentes ramas intelectuales.

Cuando hablamos de humor y nos preguntamos qué es, a muchos nos puede parecer, a priori, una pregunta sencilla, ya que siempre nos viene a la mente un amplio número de situaciones que nos han parecido graciosas o humorísticas. Sin embargo, si profundizamos más en la pregunta, observaremos que es muy difícil de contestar, ya que esa simple cuestión arrastra una serie de incógnitas que son muy complicadas de responder, por ejemplo: ¿qué hace que un chiste sea gracioso?, ¿qué es lo que tiene una situación para que a unos les resulte graciosa y a otros no?

Además, llegados a este punto, hemos de resaltar que no es lo mismo hablar de humor que hablar de risa. En ocasiones, a un individuo le puede parecer humorística o graciosa una situación, pero no tanto como para suscitar la risa. De igual forma, se puede despertar la risa en una persona sin que el humor tenga nada que ver, por ejemplo, cuando nos suministran óxido nítrico antes de una operación o cuando aparece la llamada “risa nerviosa” que se puede generar en una situación incómoda. Sin embargo, sí es cierto que, en numerosas ocasiones, la risa suele ser una consecuencia del humor. De hecho, ha habido importantes autores que han estudiado la relación entre ambas e incluso que han centrado sus investigaciones en la risa propiamente dicha y no en el humor subyacente.

El humor ha fascinado durante siglos y fascina actualmente a grandes pensadores, filósofos, sociólogos, etc. Estos, han dedicado parte de sus vidas al estudio de este fenómeno social, desde Sócrates, pasando por Aristóteles, Platón, Freud, Kant y Schopenhauer, hasta investigadores actuales como Attardo, Ford y Ferguson. Se puede deducir, viendo la gran variedad de autores que han escrito sobre el humor, que hay muchos puntos de vista desde donde investigarlo. En este sentido, hemos de mencionar el cuento indio al cual también hace

referencia *James B. Lyttle*<sup>19</sup>, uno de los actuales investigadores que ha desarrollado una de las clasificaciones sobre las teorías del humor que explicaremos más adelante. El cuento indio (ver Figura 2.1) dice así<sup>20</sup>:

"Seis hindúes sabios, inclinados al estudio, quisieron saber qué era un elefante. Como eran ciegos, decidieron hacerlo mediante el tacto. El primero en llegar junto al elefante, chocó contra su ancho y duro lomo y dijo: «Ya veo, es como una pared». El segundo, palpando el colmillo, gritó: «Esto es tan agudo, redondo y liso que el elefante es como una lanza». El tercero tocó la trompa retorcida y gritó: «¡Dios me libre! El elefante es como una serpiente». El cuarto extendió su mano hasta la rodilla, palpó en torno y dijo: «Está claro, el elefante, es como un árbol». El quinto, que casualmente tocó una oreja, exclamó: «Aún el más ciego de los hombres se daría cuenta de que el elefante es como un abanico». El sexto, quien tocó la oscilante cola acotó: «El elefante es muy parecido a una sogá». Y así, los sabios discutían largo y tendido, cada uno excesivamente terco y violento en su propia opinión y, aunque parcialmente en lo cierto, estaban todos equivocados".



**Figura 2.1:** Ilustración sobre el cuento de los seis hindúes sabios<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> «Jim Lyttle: New York City humor researcher.», accedido 14 de marzo de 2017, <http://myweb.brooklyn.liu.edu/jlyttle/humor/>.

<sup>20</sup> E. Bretones, M.I. Monteys, y E. Morales, *Familias y educación social: un encuentro necesario* (Barcelona: Editorial UOC, 2012), 73.

<sup>21</sup> Fuente de la imagen: I. Hanabusa, *Blind Monks Examining an Elephant*, 1888, [//www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g08725](http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g08725).

Como veremos más adelante, a lo largo de la historia se han realizado magníficos estudios sobre el humor y al igual que los monjes indios con el elefante, se ha investigado el humor desde diferentes aspectos (antropológico, psicológico, literario, social, histórico...). La situación se complica porque algunos investigadores, ni siquiera están estudiando el propio elefante, es decir, el humor, sino que estudian fenómenos externos, por ejemplo, el contexto social, histórico, la risa, etc.

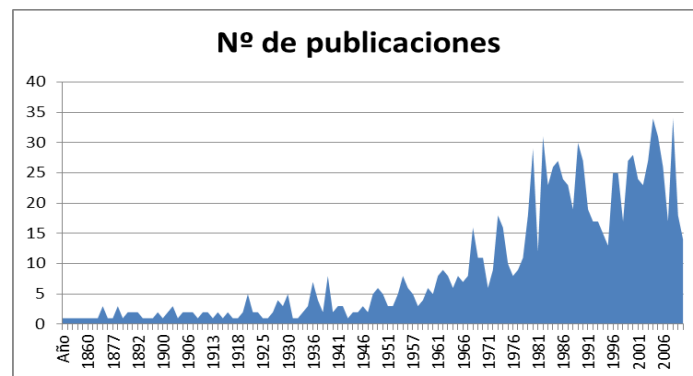
El resultado ha sido una gran cantidad de teorías, algunas relacionadas, otras contrapuestas y otras que tratan aspectos totalmente diferentes. En algunos casos, los investigadores creen haber encontrado la teoría definitiva sobre el humor. Sin embargo, no existe en la actualidad ninguna explicación sobre el humor que sea aceptada por unanimidad entre los investigadores y, por tanto, podemos decir que cada una de estas teorías es una pieza más de este difícil rompecabezas que nos ayuda a entender algunos aspectos de este fenómeno, pero que no nos sirve para aplicarla como una teoría general del humor.

En este capítulo nos centraremos en hacer un recorrido por las principales teorías propuestas. Para ello, empezaremos viendo las categorizaciones que los estudiosos del complejo tema han realizado. Estos investigadores tienden a acotar las teorías de relevancia. Una vez identificadas, pasaremos a describirlas brevemente. Hay que señalar que, el presente trabajo no pretende ser un recorrido exhaustivo de todas las teorías, pero sí dar una idea general del corpus de conocimiento existente a este respecto, con el fin de abordar con el mayor rigor posible el objeto de esta tesis. Finalmente, antes de las conclusiones, revisaremos otros aspectos que consideramos importantes a la hora de tener una mejor comprensión del fenómeno del humor.

## 2.1 Categorización de las teorías del humor

Como se ha comentado anteriormente, existen multitud de enfoques desde los que se ha estudiado el tema del humor a lo largo de la historia. Entre sus autores se incluyen, desde grandes pensadores de la Grecia clásica como Aristóteles, Platón y Sócrates hasta investigadores contemporáneos del siglo XXI. Esto denota el interés histórico, incluso la fascinación que este tema ha suscitado desde la antigüedad. En la actualidad, este interés, lejos de desaparecer, se ha intensificado. Nótese que han aparecido incluso conferencias, foros y agrupaciones internacionales centradas en su investigación y estudio como la *International Society for Humor Studies*<sup>22</sup> o la *Association for Applied and Therapeutic Humor*<sup>23</sup>.

Además, hay que destacar el trabajo de recopilación realizado por Ephraim Nissan<sup>24</sup>, en el que se hace un listado de revistas no especializadas en temas humorísticos que contienen alguna publicación relacionada con el humor desde 1807 a 2011. Estas revistas se centran en temas tan diversos como la psicología, literatura, biología, política o religión. La Figura 2.2, muestra el número de dichas publicaciones por año y su creciente evolución. Aunque esta lista puede no ser exhaustiva, ya que el efecto creciente también puede ser atribuido al número cada vez mayor de conferencias, revistas donde publicar y a la mayor capacidad de acceso e identificación que proporcionan las nuevas tecnologías, no cabe duda que es un indicativo del interés que este tema suscita en muy diversas ramas del saber.



**Figura 2.2:** Número de publicaciones en revistas no especializadas en humor<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> «The International Society for Humor Studies», accedido 15 de marzo de 2017, <http://www.humorstudies.org/>.

<sup>23</sup> «The Association for Applied and Therapeutic Humor», accedido 15 de marzo de 2017, <http://www.aath.org/>.

<sup>24</sup> E. Nissan, «A tentative evaluation of the spread of humour studies among journals in other domains», *Israeli journal of humor research* 1 (2012): 107–210.

<sup>25</sup> Esta gráfica ha sido elaborada a partir del número de publicaciones referenciadas por Nissan.

Dentro de este gran corpus de publicaciones, hay un importante número de trabajos centrados en dar una explicación sobre el humor (cuál es su naturaleza, qué lo causa, qué función tiene, etc.). Estas explicaciones se han dado en llamar “teorías del humor” y dado su gran número, ha habido estudios que las han analizado y aglutinado en grupos o categorías de contenidos similares, dando lugar a diversas clasificaciones.

Queremos aclarar que, a veces, se da una cierta discrepancia entre el concepto de “categoría” del humor y “teoría” en sí, es decir, en ocasiones se confunden ambos términos. Así, por ejemplo, una de las categorías más conocidas es la de *Incongruencia-resolución*, que engloba diversos trabajos, de diferentes autores, que hablan sobre la necesidad de la convergencia de elementos incongruentes, para que una situación resulte humorística. Sin embargo, en algunos trabajos se habla de la “teoría” de *Incongruencia-resolución* como entidad única. Esto es, en cierta forma, erróneo, aunque comprendemos su utilidad de cara a simplificar su explicación. En este trabajo, trataremos de referirnos a este concepto como “categoría” o “teorías” (plural) indistintamente. Por tanto, sería correcto referirnos a “la categoría” de *Incongruencia-resolución* o a “las teorías” de incongruencia resolución, pero no a “la teoría” (singular) de *Incongruencia-resolución*.

La Figura 2.3 muestra la forma en que varios autores han clasificado las teorías del humor, agrupándolas en diferentes categorías. Como veremos a continuación y hemos querido resaltar con colores, algunas de estas últimas se repiten en varias clasificaciones, por ejemplo, las teorías de *Superioridad*, *Alivio de tensiones* e *Incongruencia-resolución* (con el nombre en blanco) se incluyen en la mayoría de clasificaciones. Las teorías de *Ambivalencia* (en marrón) están incluidas, tanto en la clasificación de Schmidt y Williams, como de Patricia Keith-Spiegel. Por otra parte, Lyttle reagrupa en sus tres categorías las propuestas por Keith-Spiegel, tal y como indican las flechas.



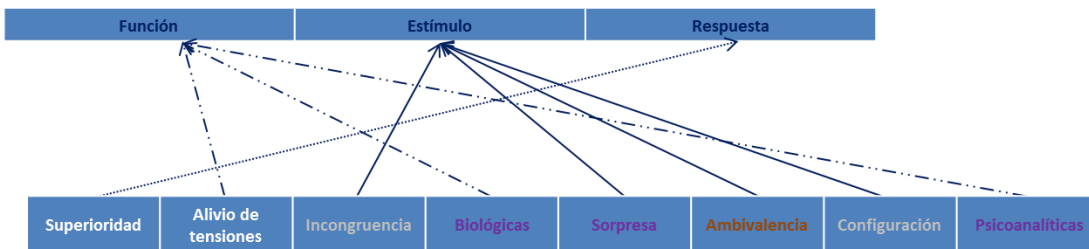
**Clasificación tradicional**

Superioridad	Alivio de tensiones	Incongruencia-resolución
--------------	---------------------	--------------------------

**Clasificación según Schmidt y Williams (1971)**

Superioridad	Alivio de tensiones	Incongruencia-resolución	Ambivalencia	Juego	Jerarquía	Correctiva del Humor	Creatividad	Expresión del ingenio
--------------	---------------------	--------------------------	--------------	-------	-----------	----------------------	-------------	-----------------------

**Clasificación según Lyttle (2001)**



Clasificación según Patricia Keith-Spiegel (1972)

**Figura 2.3:** Principales clasificaciones de las teorías del humor.

Una de las clasificaciones más importantes es la de los autores Schmidt y Williams<sup>26</sup>. En 1971, escribieron un artículo conjunto, en el que afirmaron haber identificado más de cien teorías sobre el humor. En su trabajo concluyen que, en general, las aproximaciones que se han realizado al humor, han sido llevadas a cabo desde el punto de vista de pautas de interacción social e interpersonal. A partir de ese centenar de teorías del humor identificadas, definen una serie de agrupaciones donde engloban gran parte de las mismas. Estas categorías de teorías del humor serían: *Superioridad*, *Alivio de tensiones*, *Incongruencia-resolución*, *Jerarquía*, *Correctiva del humor*, de la *Creatividad y expresión del ingenio*, del *Juego* y de la *Ambivalencia*.

Las tres primeras son las categorías más conocidas y que más se suelen mencionar en los diversos estudios sobre el humor. De hecho, otros autores como Rod A. Martin<sup>27</sup> y Daniel D. Perlmutter<sup>28</sup> proponen clasificaciones de las teorías del humor basadas únicamente en ellas. Nótese, que hay cierta variación en los nombres que se aplican a estas categorías, pero el contenido es básicamente el mismo. Estas últimas clasificaciones, que podríamos definir como

<sup>26</sup> Schmidt y Williams, «The evolution of theories of humor».

<sup>27</sup> G.V. Martin, «Et l'humour?», *Europe* 68 (1990): 202-4.

<sup>28</sup> D.D. Perlmutter, «Tracing the origin of humor», *Humor* 13 (2000): 457-468.

“tradicional”, consta como se ha dicho de tres categorías claramente diferenciadas, en las que profundizaremos en las siguientes secciones:

1. **Teorías de Superioridad o Denigración:** la gente se ríe de otras personas respecto a las que se consideran superiores, bien sea desde una perspectiva intelectual, moral, ética, religiosa, etc. Ejemplos típicos de humor que vienen a reforzar estas teorías, serían los chistes sobre personas poco inteligentes, de otras nacionalidades o culturas, homosexuales...
2. **Teorías de Reserva/control frente al Alivio/descarga de tensiones:** el humor se experimenta cuando las personas se liberan de la tensión y el estrés.
3. **Teorías de Incongruencia o Incongruencia-resolución:** sugieren que el humor surge cuando se dan situaciones o eventos incongruentes. Además, según una importante corriente dentro de esta categoría, para que se genere el humor hace falta que se “resuelva” la incongruencia.

Aparte de estas categorías principales, Schmidt y Williams añaden las siguientes, en las que profundizaremos en las siguientes secciones:

4. **Teorías de la Ambivalencia:** el humor es capaz de anular la ambivalencia producida por sentimientos opuestos, proporcionando tranquilidad. Podríamos decir que, para estas teorías, el humor es el placer de la incongruencia.
5. **Teorías del Juego:** existe una relación entre el humor y la actitud lúdica de los niños.
6. **Teorías de Jerarquía:** el humor se usa para marcar una jerarquía de dominio de unos individuos hacia otros.
7. **Teorías Correctivas:** cuando nos reímos o mofamos de alguien, logramos mantener a esa persona dentro de un círculo social o marco de comportamiento esperado.
8. **Teorías de Creatividad y Expresión del ingenio:** estas teorías encuentran similitudes entre el proceso creativo del mundo científico, la creación artística y la invención cómica. En concreto este proceso tendría lugar mediante el descubrimiento de las similitudes ocultas, es decir, la combinación de dos o más ideas que nunca se habían conectado de esta manera.

Contemporánea a esta clasificación, en 1972, Keith-Spiegel<sup>29</sup> presentó otra similar con ocho categorías diferentes:

1. **Teorías de Superioridad:** ya descritas anteriormente.
2. **Teorías de Alivio de tensiones:** ya descritas anteriormente.
3. **Teorías de Incongruencia:** sugieren que el humor surge cuando se dan situaciones o eventos incongruentes. Combinada con las teorías de configuración, que veremos más adelante, daría como resultado las teorías de *Incongruencia-resolución* anteriormente mencionadas.
4. **Teorías Biológicas:** el humor es una disposición adaptativa innata en el ser humano.
5. **Teorías de Sorpresa:** requieren de algo inesperado y que, por tanto, pierde efecto bajo la repetitividad.
6. **Teorías de Ambivalencia:** ya descritas anteriormente.
7. **Teorías de Configuración:** dependen directamente de la resolución de incongruencias. Otros autores suelen combinar estas teorías con las de incongruencia en una única categoría: *Incongruencia-resolución*.
8. **Teorías Psicoanalíticas:** resultan de la energía psíquica que se acumula debido a la represión. Otros autores las suelen combinar con las teorías de *Alivio de tensiones*.

Uno de los investigadores actuales que ha realizado diversos estudios sobre el humor y la sociedad es James B. Lyttle, profesor en la universidad de Harvard y autor de gran cantidad de artículos sobre el humor en el trabajo. Nosotros nos centraremos en sus estudios sobre las teorías del humor. Según Lyttle<sup>30</sup>, existe un enfrentamiento entre lo subjetivo y lo objetivo en referencia al humor. Por un lado, encontramos la definición objetiva e intencionada del humor. En este sentido, el estímulo humorístico es un mensaje transmitido a través del habla, escritura, imágenes, etc. que tiene la intención de producir sonrisa o risa. Por otro lado, encontramos respuestas subjetivas ante el humor, que lo sitúan en la mente del observador y que no tienen por qué tener ninguna similitud con el pensamiento general. Finalmente, si el observador encuentra el estímulo gracioso, produce una respuesta visible (se ríe o no), que puede tener unos efectos en él mismo y en los que le rodean.

---

<sup>29</sup> P. Keith-Spiegel, «Early conceptions of humor: Varieties and issues», ed. J.H. Goldstein y P.E. McGhee, *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, 1972, 4–39.

<sup>30</sup> «Jim Lyttle: New York City humor researcher.»

Basándose en estos conceptos, tomando como base la clasificación de Keith-Spiegel, este autor propone tres categorías principales: de la *Función del humor*, la categoría del *Estímulo humorístico* y la categoría de la *Respuesta del humor*. Encontramos esta clasificación especialmente interesante, ya que no intenta agrupar teorías que dicen cosas parecidas, sino que se refieren a los mismos aspectos del humor:

1. **Teorías de la *Función del humor***: estas teorías tratan de dar explicación a por qué reímos, cuál es la función y valor del humor para el ser humano a nivel fisiológico, psicológico y sociológico. Esta categoría agrupa las teorías *Biológicas*, de *Alivio de tensiones*, *Psicoanalíticas* y de *Ambivalencia*.
2. **Teorías del *Estímulo humorístico***: estas teorías tratan de explicar por qué algunos hechos tienen gracia. Qué elementos son necesarios para decir que algo, al menos a priori, pueda resultar gracioso. Esta categoría, que engloba las teorías de *Incongruencia*, *Configuración* y *Sorpresa*, considera el estímulo del humor.
3. **Teorías de la *Respuesta ante el humor***: estas se enfocan en la respuesta de los observadores respecto al humor. Esta categoría incluye principalmente las teorías de *Superioridad*.

## 2.2 Clasificación tradicional de las teorías sobre el humor

---

En esta sección haremos un recorrido por las tres categorías del humor que se referencian comúnmente como principales: las teorías de *Superioridad*, *Alivio de tensiones* e *Incongruencia-resolución*.

### 2.2.1 Teorías de Superioridad

La Categoría de la *Superioridad*, gira en torno al surgimiento del humor a través de la humillación del individuo. En el transcurso de la historia, podemos encontrar claros ejemplos y con pocas variaciones de este tipo de humor, ya que se ha utilizado en multitud de ocasiones para hacer reír al público, desde las puniciones públicas de los reos en la plaza de la ciudad, hasta las viñetas actuales de los periódicos y revistas. Es una forma de realizar humor, donde encontramos un objeto o individuo ridiculizado desde un punto de vista de superioridad moral, ética, religiosa, etc.

Las Teorías de la *Superioridad* en el ámbito humorístico, son de las más antiguas de las que se tienen referencias; podemos encontrarlas en los escritos de Aristóteles y Platón, en los que también hacen referencia a Sócrates. Estos autores hablan de “la risa” para referirse al humor. Platón desarrolla el estudio de Sócrates sobre la risa, dentro de las concepciones de este autor, centrado en los placeres del hombre. Considera la risa, junto con el placer, un sentimiento mixto, en el que no solo aparece en el individuo el “gozo”, sino también el “pesar”, el cual surge a través de la envidia hacia el ser humano.

Platón desarrolla estas ideas en su obra *Filebo*<sup>31</sup> donde plasma, a modo de conversación entre Sócrates y Protarco, la idea de la búsqueda de la felicidad del ser humano, siendo la búsqueda del placer una parte de todo el proceso. Gran parte de ese placer se consigue a través de la risa, que, según Platón, es provocada por la parte ridícula de nuestros amigos y enemigos. Cuando nos reímos de nuestros amigos, mezclamos el placer con la envidia y, por tanto, el placer con el dolor.

Según Platón, no solo nos reímos de la ignorancia de las personas, sino también nos regocijamos con el mal de los enemigos. Además, nos reímos del ridículo de aquellos que no se conocen a sí mismos, es decir, la ignorancia que, según Platón, en el fuerte y poderoso es odiosa, pero en

---

<sup>31</sup> Platón, *Diálogos Vol. 6*, 21-143.

el débil es ridícula. La falta de autoconocimiento es una desgracia y ya que la risa para él es un placer, reír ante la soberbia de nuestros amigos genera regocijo ante sus desgracias, pero también implica maldad; por lo tanto, la risa conjuga el placer y el sufrimiento. También se puede llegar al ridículo a través de la extravagancia, la vanidad personal y la autovaloración desmesurada.

Platón cree que la comedia es un tema muy importante de estudio y lo plasma en *Filebo*, relacionando la envidia con la comedia, ya que sentimos una satisfacción maliciosa al ver alguna deformación o minusvalía y esa sensación de superioridad es lo que causa la risa.

La risa para Platón es un exceso que no deben permitirse las personas de mérito ni los guardianes de la república, por tanto, debe ser evitada, tratando de mantener un estado de templanza y equilibrio sin reacciones excesivas. La risa debe estar limitada por la razón humana. Repasa varias ideas en sus obras: lo ridículo de lo físico o moralmente defectuoso, justificación de la risa para entender lo que es serio, la necesidad de limitar la risa y la distinción entre la broma bien intencionada y la mal intencionada.

Aunque gran parte de sus obras sobre el humor se han dado a conocer a través de otros autores, Aristóteles también se refiere a ellas en *La poética*<sup>32</sup>. En la tragedia habla de la “catarsis” (κάθαρσις), término que utiliza para designar el efecto que ocasiona la tragedia sobre los espectadores. Para Aristóteles, la catarsis es la forma de realizar una purificación psicológica a través del terror y la piedad.

La risa también está dentro de la categoría de “catarsis”, ya que es una forma de expulsión o purificación natural. Según Aristóteles, una persona reiría porque existe algo que amenaza su capacidad para controlar su ambiente y a las personas que en él se encuentran, además de sus pensamientos y sus deseos, aunque esa persona no reirá si esa amenaza, que en un principio era solo posible, se convierte en real.

Existe un ámbito estético en la risa, ya que hay una diferenciación de varios tipos de comedia, como puede ser la “injuriosa” y la “adecua”. La visión estética de la risa, ve lo risible como una malformación, una fealdad...; por esto las máscaras del cómico, son feas, deformes y distorsionadas (Figura 2.4). A pesar de que Aristóteles no cree que la estética de la risa deba llevar al sufrimiento, cree que la maldad puede jugar un papel en la risa, aunque siempre es

---

<sup>32</sup> Aristóteles, *Poética*, 59.

necesario evitar los excesos, ya que éticamente sería indeseable y, por tanto, se debe buscar un equilibrio.



**Figura 2.4:** Uso de las máscaras en la comedia griega<sup>33</sup>.

En este aspecto, Aristóteles realiza varias críticas dirigidas hacia las comedias de Aristófanes, que era el principal exponente del género cómico griego, ya que considera que sus obras son vulgares y ofensivas por no guardar ese equilibrio estético. Una crítica más clara la podemos encontrar en el Libro IV de *Ética a Nicómaco*<sup>34</sup>:

"Pues bien, los que se exceden en lo que hace reír son considerados como bufones vulgares, procuran hacer reír a toda costa y se proponen más provocar la risa que decir cosas graciosas o no molestar al que es objeto de burlas. Por otra parte, los que ellos mismos no dicen nada que haga reír y llevan a mal que lo hagan otros, parecen intratables y ásperos. De los que bromean decorosamente se dice que tienen el ingenio vivo, queriéndose decir que lo tienen ágil...".

Esta categoría ha sido muy investigada a lo largo de la historia por diversos autores, aunque no ha llegado a tener una evolución significativa, pues muchas de las teorías de Platón y Aristóteles se podrían aplicar íntegramente a las teorías actuales. De esta manera, en 1967, Hobbes<sup>35</sup> retoma el análisis de las teorías de la *Superioridad*, convirtiéndose en un referente más actual para su estudio.

Para concluir, diremos que esta categoría es de las más populares, porque como se ha indicado anteriormente, encuentra soporte en un gran número de instancias humorísticas a lo largo de la historia. Además, introduce el concepto de que el humor causa placer, dando, por tanto, una motivación a la práctica humorística e incluye una discusión filosófica sobre el uso ético de este

<sup>33</sup> Fuente de la imagen: «Comedia Griega», accedido 5 de junio de 2017, <http://comediagriega.blogspot.com/>.

<sup>34</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (Madrid: Alianza Editorial, 2001), 68.

<sup>35</sup> T. Hobbes, *Del ciudadano y Leviatán* (Madrid: Tecnos, 2005).

tipo de humor. Sin embargo, estas teorías no dan explicación al proceso en sí del humor, a qué hace, por ejemplo, que unas bromas basadas en la superioridad sean graciosas y otras no. Además, se pueden encontrar ejemplos de humor que no están basados en este componente.

Relacionado con esto, autores como Rod A. Martin<sup>36</sup>, analizan la evolución histórica del uso del humor y consideran que el humor puede ser benigno, es decir, que puede no estar emitido con una intención negativa, agresiva o inadecuada, como se postula desde las teorías de *Superioridad*. Estos autores consideran que el humor más antiguo es en gran parte malintencionado y con carácter de superioridad. Por ejemplo, Rod A. Martin, indica que hasta 1860 en EEUU era de mala educación reírse en público, dado que la utilización del humor en esa época denotaba una intencionalidad agresiva y malévolas. La forma en que las personas utilizan y expresan el humor en un determinado momento y lugar, estaría fuertemente influenciada por las normas culturales, creencias, actitudes y valores. De hecho, en contraposición al ejemplo anterior, la mayoría de la gente ve hoy el humor como positivo y se recomienda encarecidamente en la mayoría de los ámbitos de la vida. Dadas las limitaciones de las teorías de la *Superioridad*, otros autores han tratado de cubrir sus deficiencias proponiendo otras explicaciones.

### **2.2.2 Teorías de Incongruencia-resolución**

Existen varios investigadores que han reflexionado sobre estas teorías; dos de los más importantes son Kant y Schopenhauer. Immanuel Kant<sup>37</sup> es de los primeros autores en analizarlas. Para Kant, la risa está íntimamente relacionada con el humor y postula que en todo lo que excite fuertes momentos de risa siempre hay algo absurdo, donde la lógica o el entendimiento no encuentran una explicación. La risa también se experimenta cuando el ser humano pierde toda esperanza, aunque en este caso no resulta algo placentero ni está relacionada con el humor. Por esto mismo, muchos autores realizan una distinción entre humor y risa. El humor proviene de alguna historia que pueda producir en el oyente algún tipo de esperanza o ilusión; después, cuando la ilusión se disipa, al reconocer la falsedad de esta, se genera un nuevo momento de ilusión en el individuo que finaliza con una resolución y vuelta a

---

<sup>36</sup> R.A. Martin, *The psychology of humor. An integrative approach* (Ontario: Burlington: Elsevier Academic Publication, 2007).

<sup>37</sup> I. Kant, *Crítica del juicio* (Madrid: Editorial Minimal, 2014).



la realidad. Surge, por tanto, una tensión y una relajación que recogerán, con mayor énfasis, los promotores de las teorías del *Alivio de tensiones* que veremos más adelante.

Schopenhauer<sup>38</sup> conecta la razón con la risa, la cual se genera a través de la incongruencia del conocimiento intuitivo y abstracto frente a la razón, naciendo de la percepción repentina de dicha incongruencia. Cuanto más intenta el individuo razonar una situación bajo un concepto incongruente y cuanto más llamativa es la diferencia entre el concepto que aplica la razón a esa situación y la situación real, mayor efecto irrisorio produce. Por tanto, según este autor, toda risa surge de un conjunto paradójico e inesperado, al margen de que se exprese con palabras o hechos. Lo irrisorio estaría basado en la discrepancia de los objetos, frente a la identidad del concepto o viceversa.

Thomas Shultz<sup>39</sup> desarrolló una teoría en la que sugirió que el remate (la parte final y detonante del humor) de una broma, crea una incongruencia introduciendo información que no es compatible con nuestra comprensión inicial de la presentación de la broma. Esto incita al oyente a volver atrás y buscar una ambigüedad en la presentación que pueda ser interpretada de manera diferente y que permita al remate tener sentido. La ambigüedad que ofrece esta resolución de la incongruencia, puede darse en diversas formas diferentes: fonológica, léxica, en estructura superficial, en estructura profunda y en otras formas no lingüísticas de ambigüedad.

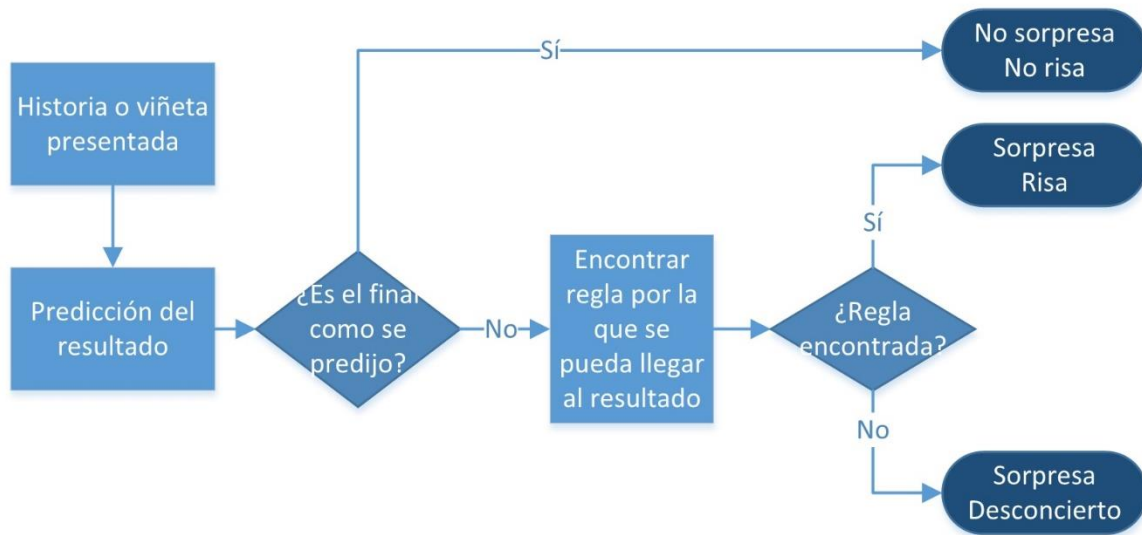
De una manera similar a Shultz, Jerry Suls<sup>40</sup> diferencia varias etapas en el proceso del humor (ver Figura 2.5). Todo empezaría con el oyente imaginando un resultado en referencia a la broma recibida, cuando el final no se ajusta a lo esperado, el oyente se sorprende y busca una regla cognitiva que explique el inesperado resultado. Si se encuentra esa regla, se elimina la incongruencia, la broma se percibe como divertida y aparece la risa. Si, por el contrario, no se encuentra esa regla cognitiva, la incongruencia permanece y la broma conduce a confusión. El humor surge por tanto de la eliminación de la incongruencia.

---

<sup>38</sup> A. Schopenhauer, *The world as will and representation*, vol. 1 (New York: Courier Corporation, 2012).

<sup>39</sup> T.R. Shultz, «The role of incongruity and resolution in children's appreciation of cartoon humor», *Journal of experimental child psychology* 13, n.º 3 (1972): 456-477.

<sup>40</sup> J.M. Suls, «A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis», en *The psychology of humor: theoretical perspectives and empirical issues*, ed. J.H. Goldstein y P.E. McGhee (San Diego: Academic Press, 1972), 81-100.



**Figura 2.5:** Proceso humorístico según Suls.

Respecto a esta visión, cabría cuestionarse si el no ser capaz de resolver la incongruencia siempre conduce a la confusión y no al humor. Aquí habría que destacar obras como *Tres Sombreros de copa* de Miguel Mihura<sup>41</sup>, considerada una de las obras maestras del teatro humorístico y catalogada dentro del “humor absurdo” o “humor surrealista”, el cual se genera a través de situaciones disparatadas o incoherentes, buscando la incongruencia sin necesidad de una resolución. Otro ejemplo puede ser la película y posterior libro *Amanece que no es poco* de José Luis Cuerda<sup>42</sup>, en la que aparecen gran cantidad de incongruencias humorísticas que no se resuelven lógicamente. A pesar de esto, este film se ha convertido en una obra de culto para los seguidores del humor de lo absurdo.

Los últimos autores que trataremos en esta sección son Attardo, Hempelmann y Di Maio<sup>43</sup>, haciendo referencia a su trabajo conjunto. Su estudio está dirigido a los aspectos cognitivos de las teorías de *Incongruencia-resolución*. De manera similar a las teorías de esta categoría, postulan que el humor se produciría por la relación de dos ideas o situaciones que lógicamente no deberían estar unidas. Se plantea también el debate de si la incongruencia, aparte de ser condición necesaria, sería suficiente para inducir humor o haría falta un final que dé sentido a lo inesperado. Según Attardo, el humor también sería útil como táctica para “tantear” al oyente.

<sup>41</sup> M. Mihura, *Tres sombreros de copa* (Madrid: S.L.U. Espasa libros, 2010).

<sup>42</sup> J. L. Cuerda, *Amanece, que no es poco* (Logroño: Pepitas de Calabaza Editorial, 2014).

<sup>43</sup> S. Attardo, C.F. Hempelmann, y S.D. Maio, «Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions», *Humor - International journal of humor research* 15 (2006): 3–46.

Mediante el humor, el emisor observa las reacciones y la opinión de los oyentes respecto a un tema; si aparece una reacción violenta se genera el “retroceso”. Por tanto, también utilizaríamos el humor como un medio de sociabilidad, generando vínculos sociales de proximidad y pertenencia. Por ejemplo, si una persona (le llamaremos “A”) cuenta un chiste agresivo (racista, homófobo, etc.) a B, en un grupo, y C, D y E se ríen, B supondrá que A, C, D y E comparten la misma intención agresiva, generándose una sub-máxima del principio de cooperación, el cual, es un supuesto pragmático que se encuentra integrado dentro del ámbito comunicativo, por el que el emisor espera un determinado comportamiento en los interlocutores. Si ese comportamiento es el esperado, tanto el emisor como el resto de los interlocutores pensarán que sus comentarios son aceptados y aprobados por ellos, es decir, que el resto de interlocutores, opinan de la misma forma que el emisor. Aun así, Attardo no tiene en cuenta que el individuo que recibe un chiste dentro de un grupo social, en ocasiones emite la conformidad con ese chiste e induce una “risa social” por miedo a dejar de pertenecer a ese grupo con el que se identifica, a pesar de que el chiste emitido haya generado en él una reacción negativa y que la haya ocultado.

La mayor aportación de estas teorías es que tratan de encontrar la razón, los elementos necesarios, para que haya situaciones, bromas, actuaciones... que resultan humorísticas. Sin embargo, falla en explicar, por ejemplo, por qué algunas cosas causan más humor que otras. O por qué en algunos casos, pese a darse los elementos considerados necesarios por los investigadores (incongruencia y resolución) no se produce el humor. Tampoco tratan los posibles efectos o funciones del humor sobre los sujetos participantes.

### **2.2.3 Teorías del Alivio de tensiones o Liberación**

Las teorías del *Alivio de tensiones* están relacionadas con el desahogo de la tensión en el individuo a través del humor, ya sean tensiones psicológicas o físicas. Las primeras instancias de estas teorías afirman que el pensamiento puede generar energía que se acumula creando tensión y que cuando esta tensión se libera por una emoción positiva, dicha energía se transforma en risa. Uno de los mayores representantes de estas teorías es Sigmund Freud<sup>44</sup>, cuyas aportaciones son de 1928, aunque probablemente la primera propuesta en este sentido la llevo a cabo Herbert Spencer<sup>45</sup> unas décadas antes.

---

<sup>44</sup> S. Freud, *El humor*, 1928.<sup>a</sup> ed., vol. 17 (Buenos Aires: Hyspamerica, 1987).

<sup>45</sup> H. Spencer, *The physiology of laughter* (Macmillan, 1860), 395-402.

Según Freud, ciertos eventos crean energía sexual reprimida o agresiva. Cuando esta tensión se libera de golpe (repentinamente o sorprendentemente) en lugar de gradualmente, genera un alivio en forma de humor, que debe desarrollarse entre un emisor y un receptor. Este último, no siempre voluntario en el discurso humorístico. Además, el objeto de la broma puede ser el emisor, por ejemplo, en el chiste: "...cuando el delincuente que es llevado al cadalso un lunes manifiesta: ¡Vaya, empieza bien la semana!". Podemos encontrar también casos en los que el emisor no tenía intencionalidad de realizar un discurso humorístico, siendo el receptor el que recibe los mensajes de forma humorística.

En ocasiones, el emisor no exterioriza sus sentimientos, los cuales pueden ser de enfado o furia, sino que los manifiesta a través de una broma y gracias a esto evita expresar directamente estos sentimientos. El humor, en este caso, no solo es el triunfo del "yo", sino también el triunfo del placer, capaz de reafirmarse a pesar de unas circunstancias reales adversas. Por tanto, podemos ver cómo el humor proporciona un sistema defensivo para poder enfrentarse al sufrimiento anímico y al padecimiento. En esta línea, podemos observar cómo una persona para defenderse y aliviar las tensiones anímicas, se sitúa frente a su atacante, como el adulto frente al niño, y se ríe de él para autoafirmarse. Estas teorías están también íntimamente relacionadas con las de *Superioridad*, ya que eleva moralmente al individuo que utiliza el humor frente al otro.

En la fase humorística de la liberación de tensiones, hemos de tener en cuenta que un pensamiento preconsciente es liberado momentáneamente a la elaboración consciente, es decir, el recurso humorístico o chiste sería la contribución que el inconsciente presta al consciente. A pesar de que esa contribución es momentánea y poco real, al individuo le resulta bastante enaltecedora. Por tanto, el humor no es lo esencial, sino el efecto que causa al utilizarlo sobre otro o sobre sí mismo, el "superyó" consuela al "yo" y lo pone a salvo del sufrimiento.

Otro de los investigadores que continúa la línea freudiana es Michael Billig<sup>46</sup>. Este autor, encuentra en el humor una faceta más oscura que nos sirve para reírnos de los demás, tenemos como ejemplo los chistes racistas y homófobos. Además, insiste en que el humor debe ser colocado en un contexto específico para ser entendido. En una línea casi exacta a la de Freud, cree que el humor hace aflorar nuestros instintos reprimidos, como los sueños y los lapsos, pensamientos sexuales y agresivos que son prohibidos por la sociedad y pueden ser extraídos

---

<sup>46</sup> M. Billig, «Freud and the language of humor», *The Psychologist* 15 (2002): 452-55.

del ser humano a través del humor, sin ocasionar graves críticas. El humor es una rebeldía contra las exigencias sociales.

En la actualidad, estas teorías se han ido inclinando hacia el alivio y desahogo de tensiones psicológicas, pero también físicas. Autores como Willian Fry<sup>47</sup>, creen que la risa es innata al ser humano y que se traduce en estados positivos como alegría, felicidad, optimismo, etc. Además, es un mecanismo de defensa contra la ansiedad y el alivio del estrés. Según Fry, la risa tendría así dos procesos, la estimulación de la salud y una relajación posterior.

Podemos encontrar varios efectos fisiológicos positivos en la risa<sup>48</sup>, sobre todo inducida por el humor, aunque no es necesaria tal relación. El hecho de reír, o en este caso la carcajada, pone en funcionamiento 400 músculos, por lo que se fortalecen los sistemas muscular, nervioso, cardiaco, cerebral y digestivo y cinco minutos de carcajadas equivalen a cuarenta y cinco minutos de ejercicio. Más concretamente, algunos de los beneficios serían la relajación muscular, gracias a la tensión y alivio de la gran cantidad de músculos que se ponen en funcionamiento con las carcajadas; la reducción de los niveles de estrés; la mejora de la motivación y la creatividad; el incremento de la producción de endorfinas, lo que reduce el dolor en los enfermos; la mejora del sistema cardiovascular aumentando la circulación de oxígeno; el fortalecimiento del sistema inmunológico por el aumento de los niveles de células T, encargadas de defender organismos de tumores y virus; además de la liberación del insomnio, gracias a la reducción del estrés.

Aunque el humor relacionado con temas emocionalmente cargados se asocia bien con las teorías del *Alivio de tensiones*, otros tipos de humor, como el humor lógico, no son bien explicados por ellas. Sin embargo, estas ayudan a explicar, en parte, las teorías de *Superioridad* y la prominencia de contenido sexual y agresivo en el humor. También fallan en especificar qué es necesario para que algo concreto (un chiste, una situación...) active la liberación de tensiones y, por tanto, resulte humorístico. Por otra parte, estas teorías ahondan en los efectos positivos sobre las personas que responden al humor, especialmente con la risa, dando razones para explicar, por ejemplo, por qué la gente busca asistir a espectáculos humorísticos o ver películas de género cómico.

---

<sup>47</sup> W.F. Fry, «Humor and the brain: A selective review», *Humor: international journal of humor research* 15 (2002): 305–334.

<sup>48</sup> W.F. Fry, «Mirth and the human cardiovascular system», ed. H. Mindess y J. Turek, *The study of humor*, 1979, 56-61.

## 2.3 Principales categorías del humor según Schmidt y Williams

---

En esta sección describiremos en mayor detalle el resto de categorías identificadas en la clasificación de Schmidt y Williams<sup>49</sup> y que no son las tres principales descritas en la sección anterior. Estas categorías del humor serían: *Jerarquía*, *Correctiva del humor*, *del Juego*, *Ambivalencia* y *de la Creatividad y Expresión del ingenio*.

### 2.3.1 Categoría de la Jerarquía

Estas teorías fueron estudiadas principalmente por John Burma<sup>50</sup> en 1946. Este autor planteaba la utilización del humor para marcar distancias y diferencias entre los individuos, además de identificar un fuerte componente racista a la hora de diferenciarse. Es decir, es la utilización del humor para marcar una jerarquía de dominio de unos individuos hacia otros. Como podemos ver, es una variación de las teorías de la *Superioridad*, que en definitiva lo que hace es humillar al resto de los individuos para tomar el control del grupo social.

Posteriormente, en 1963, Williams Fry<sup>51</sup>, quien hará también aportaciones a las teorías de *Alivio de tensiones*, retoma el estudio de estas teorías agregando que la creación de una jerarquía de mando o dominación se hace tanto, consciente como inconscientemente por el individuo, el cual se ve en la necesidad de crear esta dominación, frente a los demás, ante un supuesto vacío de poder social.

En 1988, Dupont y Prentice<sup>52</sup> realizan un estudio observando la ejecución inconsciente de las teorías de la *Jerarquía* entre los niños y precisando que esta situación surge, no solo por un vacío social de poder, sino también por un enfrentamiento entre dos individuos, donde aparece el sentimiento de competitividad.

Estas teorías nos proporcionan, pues, posibles explicaciones sobre el uso y lugar del humor en la sociedad, pero no nos dan indicaciones, por ejemplo, de cómo provocar ese humor.

---

<sup>49</sup> Schmidt y Williams, «The evolution of theories of humor».

<sup>50</sup> J.H. Burma, «Humor as a technique in race conflict», *American sociological review* 11 (1946): 710–715.

<sup>51</sup> W.F. Fry, *Sweet madness: A study of humor*, vol. 1 (Transaction Publishers, 2011).

<sup>52</sup> R.T. Dupont y N.M. Prentice, «The relation of defensive style and thematic content to children's enjoyment and comprehension of joking riddles.», *American journal of orthopsychiatry* 58 (1988): 249-59.

### 2.3.2 Categoría Correctiva del humor

Dentro de esta categoría encontramos varias teorías que, aunque comparten una base similar, presentan variaciones según los autores y la época en la que fueron propuestas. El padre de estas teorías es Henri Bergson<sup>53</sup>, que planteaba en 1899 que cuando nos reímos o mofamos de alguien, logramos mantener a esa persona dentro de un círculo social esperado. De esta manera, esa persona realiza una corrección social por miedo a la humillación pública. Además, se utilizaría la risa como un medio social para mejorar: cuando nos reímos de alguien o algo, nosotros mismos corregimos ese defecto del que nos hemos reído para no sufrir la misma humillación que la víctima de nuestra mofa.

Otro de los puntos que Bergson atribuye a la risa, es su relación con lo humano, es decir, no existiría risa si el objeto de burla no estuviera relacionado con algún rasgo humano. Por ejemplo, si alguien se ríe de un animal, es porque se le atribuyen rasgos o comportamientos humanos.

El último punto sobre la risa, según Bergson, es la ausencia de sentimientos, es decir, para que se produzca la risa, se han de disipar momentáneamente cualquier tipo de sentimiento, la tristeza, el enfado, etc. Esto sucede de forma bidireccional, distanciándonos de esos sentimientos se produce la risa o el humor y en ocasiones la aparición de la risa realiza un olvido momentáneo de aquellos. En general, las emociones impiden que la persona se ría de lo cómico, Bergson lo llama “anestesia momentánea del corazón”.

Autores como William H. Martineau<sup>54</sup>, estudian el humor desde una perspectiva social, considerándolo una herramienta eficaz para el control del individuo, además de correctivo para personas con comportamientos incívicos o insociables.

Tanto Elcha Buckman<sup>55</sup>, como Avner Ziv<sup>56</sup>, exponen que el humor es una función interpersonal para conseguir la cohesión social, es decir, la unión y aceptación de un individuo a un grupo social.

---

<sup>53</sup> H. Bergson, *La risa* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011).

<sup>54</sup> W.H. Martineau, «A model of the social functions of humor», ed. J.H. Goldstein y P.E. McGhee, *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, 1972, 101–125.

<sup>55</sup> E. Buckman, «The use of humor in psychotherapy», *Dissertation abstracts international* 41 (1980).

<sup>56</sup> A. Ziv, *Personality and sense of humor* (New York: Springer Pub. Co., 1984).

Lawrence W. Sherman<sup>57</sup>, en un estudio sobre el humor entre niños en 1988, expuso la relación que existía entre un tipo de humor y la distancia social. Las personas de distintos estratos sociales tienen una visión diferente del humor, influyendo su estatus social en la ejecución de chistes o bromas. Así mismo, dentro de un mismo nivel social se pueden encontrar tendencias humorísticas parecidas, mientras que existen diferencias significativas si se comparan diferentes clases sociales.

Al igual que las teorías de *Jerarquía*, esta categoría proporciona posibles explicaciones sobre la utilidad y papel del humor en la sociedad, pero como ocurría con estas, no nos dan indicaciones, por ejemplo, de cómo provocar ese humor. Sin embargo, sí que da alguna pista de por qué una situación concreta puede ser más o menos humorística para diferentes personas introduciendo la diferenciación en base a estrato o clase social. Existiría así una sensibilidad diferente hacia el humor, dependiendo de dicha clase.

### **2.3.3 Categoría del Juego**

Las teorías del *Juego*, que algunos autores consideran una subcategoría de la categoría *Biológica*<sup>58</sup>, relacionan el humor con la actitud lúdica de los niños. Tienden a centrarse de esta manera en la conexión entre risa (más que en humor), y el juego, siendo el puente que uniría ambos conceptos lo que podríamos definir como “cosquillas mentales”, concepto que fue introducido por Darwin<sup>59</sup> en 1872. Así, la risa por el humor estaría asociada a la risa por las cosquillas.

Según Camacho<sup>60</sup>, uno de los primeros autores en esta categoría fue Greenwald<sup>61</sup> en 1967, quien sostenía que, a través del humor, el ser humano consigue llegar a recuperar la infancia.

---

<sup>57</sup> L.W. Sherman, «Humor and social distance in elementary school children», *Humor: international journal of humor research* 1 (1988): 389–404.

<sup>58</sup> M.M. Hurley, D.C. Dennett, y R.B. Adams, *Inside jokes: using humor to reverse-engineer the mind* (Cambridge: MIT press, 2011).

<sup>59</sup> C. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals* (Chicago: University of Chicago press, 1965).

<sup>60</sup> J.M. Camacho, «El humor y la dimensión creativa en la psicoterapia», *Psicodebate: psicología, cultura y sociedad* 6 (2012): 48.

<sup>61</sup> H. Greenwald, «Play therapy for children over twenty-one», *Psychotherapy: theory, research & practice* 4 (1967): 44-46.



Schwartzman<sup>62</sup>, amplía ligeramente estas teorías observando que un individuo podía reconectarse con aspectos lúdicos infantiles a través del humor.

Dentro de esta corriente, encontramos a Mahedev Apte<sup>63</sup>, que al igual que los otros autores de esta categoría, establece ciertos lazos entre el humor y la infancia o juventud. Además, en estudios de este autor, se revela que en las familias es habitual una falta de comunicación entre hermanos o primos de diferente sexo, cuyas relaciones se mejoran a través del humor. Así mismo, el humor facilita la comunicación entre familias políticas, por ejemplo, entre el yerno y el suegro y viceversa. De esta manera se favorece una mejor introducción y aceptación. En el aspecto sentimental, en la familia política, esta situación humorística es generada para reducir el conflicto familiar. En general, las relaciones se mejoran a través del humor, ya que no se suele ocasionar ninguna ofensa a la otra persona.

Por último, otra de las aportaciones de las teorías del *Juego* es apuntar que el humor lleva al individuo a retrotraerse a una etapa anterior de su vida, como es la infantil, la que se siente cómodo y protegido, sin mayor pretensión que la del juego y la diversión.

Como vemos, estas teorías ofrecen posibles explicaciones sobre la utilidad del humor, en concreto en el ámbito familiar, asociando el inicio de su uso a una época muy temprana en el desarrollo del ser humano: su infancia. Así mismo, proponen posibles beneficios propios para los que disfrutan del humor, fuera de los esgrimidos para el ámbito familiar o interpersonal. Sin embargo, como otras categorías, no trata de analizar la forma de inducir humor.

### **2.3.4 Categoría de la *Ambivalencia***

En esta categoría existen diferentes variaciones, siendo el elemento más común el enfrentamiento de sentimientos del ser humano, supuestamente incompatibles, entre sí, por ejemplo, el amor y el miedo o el deseo sexual y la represión de ese deseo. El humor sería en este marco, el encargado de apaciguar esa guerra interior que surge de este enfrentamiento de sentimientos.

*Patricia Keith-Spiegel*<sup>64</sup> expone una de las teorías más innovadoras sobre el humor ambivalente. En el humor no existen contradicciones, ya que todo se acepta y se integra, incluso

---

<sup>62</sup> H.B. Schwartzman, *Play and culture: 1978 proceedings of the association for the anthropological study of play* (New York: Leisure Press, 1980).

<sup>63</sup> M.L. Apte, *Humor and laughter: an anthropological approach* (New York: Cornell Univ Pr, 1985).

<sup>64</sup> Keith-Spiegel, «Early conceptions of humor: Varieties and issues».

la ambivalencia de sentimientos, como parte de nuestra vida; aunque, como vimos en teorías anteriores, no toda la temática utilizada en el humor es aceptada o integrada. Como ejemplo de esa doble vida de los sentimientos, el amor, que podríamos catalogar de positivo, va en ocasiones de la mano de otros sentimientos negativos, como los celos, la rivalidad, el odio... y esta ambivalencia genera sufrimiento. El humor extinguiría esa ambivalencia y proporcionaría al ser humano tranquilidad, no solo para enfrentarse a los problemas, sino para poder aceptar diferentes estados de ánimo. Podríamos decir que el humor es el placer de la incongruencia, lo cual se relaciona con las teorías de *Incongruencia-resolución*.

Como vemos, estas teorías están en cierta forma relacionadas con las de *Incongruencia-resolución* y tratan de explicar por qué esas situaciones incongruentes pueden resultar humorísticas, a la vez que dan motivos sobre los beneficios del humor.

### **2.3.5 Categoría de la Creatividad y expresión del ingenio**

Existen investigadores que catalogan el humor como consecuencia de la creatividad e ingenio del ser humano; uno de ellos es Arthur Koestler<sup>65</sup>. En 1968 postuló su teoría de la *Creatividad y expresión del ingenio*, que hoy introducimos como mayor exponente de la categoría con este mismo nombre. Koestler nos expone la existencia de tres planos interrelacionados en la creatividad. Estos planos serían: el mundo científico, la creación artística y la invención cómica. En ellos, el proceso creativo se produce de manera similar, en concreto en el descubrimiento de las similitudes ocultas, mediante un proceso de “bisociación” (la combinación de dos o más ideas que nunca se habían conectado de esta manera). El científico busca combinaciones verdaderas ( $E = mc^2$ , ser humano = simio, Sol = estrella), y el artista combinaciones estéticamente bellas o interesantes (de colores, de palabras, de notas musicales). El “humorista”, el “bufón”, combina sin embargo elementos de marcos, a priori, diferentes y no relacionados.

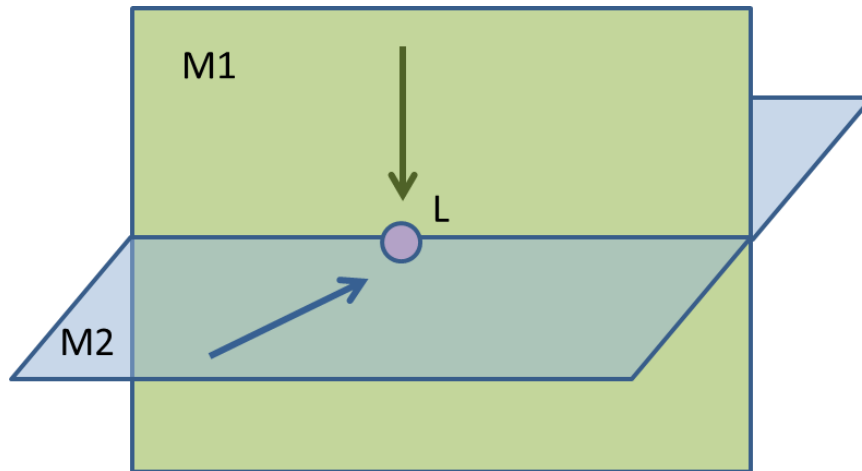
Este autor asevera también que el clima emocional varía según estos tres planos, pasando por la agresividad del plano humorístico, la neutralidad del plano científico y la positividad o simpatía del artístico. Según viajamos de un plano a otro, el clima emocional varía gradualmente, ya que no existen, de hecho, líneas divisorias entre ellos.

Centrándonos en el proceso creativo del humor (ver Figura 2.6), este sería el resultado de la unión de dos matrices de referencias distintas, habitualmente incompatibles, que llamaremos

---

<sup>65</sup> A. Koestler, *The act of creation: a study of conscious and unconscious processes of humor, scientific discovery and art* (New York: Macmillan Company, 1964).

M1 y M2, en los que se puede percibir una situación o idea al mismo tiempo y que desembocan una en la otra. El punto de intersección de la situación en ambos marcos, que llamaremos L, es el núcleo del suceso o evento humorístico. Los marcos o matrices de referencia implicados pueden ser también denominados “contextos asociativos”, “tipos de lógica”, “códigos de conducta”, “universos de discurso”, “matrices del pensamiento” o “matrices de conducta”.



**Figura 2.6:** Intersección de dos marcos de referencia distintos.

Para poner un ejemplo de estos marcos utilizaremos un antiguo chiste austriaco<sup>66</sup>:

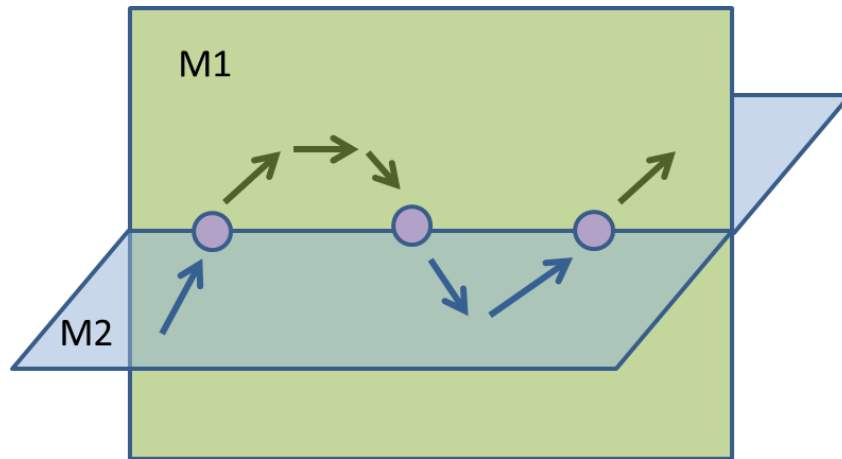
“Un oficial Austriaco intenta obtener los favores de una dama. Para deshacerse del oficial, la dama le explica que su corazón no está libre. El oficial cortésmente responde: Mi Señora, nunca aspiré yo tan alto”.

En este ejemplo, podemos ver como chocan esos dos marcos, el metafórico que defiende la ética de la señora casada (M1) y el segundo marco topográfico empleado por la picaresca del oficial Austriaco (M2).

Lo explicado anteriormente solo tiene un punto culminante de intersección (L), donde se produce el humor. Sin embargo, también existen formas más elevadas de humor, como la sátira o el poema cómico, que se basan en una serie de efectos de intersección consecutivos siguiendo un hilo conductor lineal (ver Figura 2.7). De esta manera, la historia resultante va oscilando entre un marco y otro, consiguiendo un estado constante de diversión suave. Lo podemos ver, por ejemplo, en la obra *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, donde se intercala la fantasía idealista de Don Quijote y la picaresca realista de Sancho Panza.

---

<sup>66</sup> Ibid., 200.



**Figura 2.7:** Concatenación de eventos humorísticos consecutivos.

Como se puede observar, estas teorías están muy relacionada con las de *Incongruencia-resolución*. Resulta de interés su asociación con los planos creativos en las ciencias y especialmente el arte. Así mismo, hay que resaltar que se hable no solo de eventos humorísticos aislados sino asociados como los que se dan en sátiras y poemas cómicos.

## 2.4 Clasificación funcional de Lyttle

---

Como se ha comentado anteriormente, Lyttle<sup>67</sup> propone una organización de las teorías que hacen referencia a los mismos aspectos del humor. De esta forma, diferencia entre las categorías de la *Función del humor*, el *Estímulo humorístico* y la *Respuesta del humor*. Además, toma la clasificación descrita por Keith-Spiegel<sup>68</sup> y la asigna a sus tres categorías, a las que podríamos llamar “funcionales”. A nuestro parecer, esta agrupación es un tanto estricta, ya que, en muchas ocasiones, una misma broma podría encajar dentro de varias clasificaciones. En cualquier caso, en esta sección haremos un recorrido por la taxonomía de Lyttle, añadiendo alguna teoría o comentario cuando lo consideremos oportuno.

### 2.4.1 Categoría de la Función del humor

Estas teorías tratan de dar explicación a por qué reímos y cuál es la función y valor del humor para el ser humano a nivel fisiológico, psicológico y sociológico. Según Lyttle esta categoría agrupa las teorías *Biológicas*, de *Alivio de tensiones*, *Psicoanalíticas* y de *Ambivalencia* de la clasificación de Keith-Spiegel. Entendemos que las teorías de *Jerarquía*, *Correctivas del humor* y del *Juego* de la clasificación de Schmidt y Williams también podrían ser incluidas, al menos en parte.

Según estas teorías, la risa y el humor pertenecen a la especie humana, que ha evolucionado y ha desarrollado sus habilidades abstractas. Además, la risa permite la liberación de tensiones, la fantasía y el juego. Se han observado beneficios fisiológicos, psicológicos y sociológicos del humor. Estos factores nos ayudan a entender por qué la risa podría haber evolucionado solo en el ser humano.

Dentro de esta categoría, destacan las teorías *Biológicas*<sup>69</sup>, que no hemos comentado hasta ahora. Aunque existen ligeras diferencias entre los autores que las defienden, estas teorías están centradas en la creencia de que el humor y la risa surgen de manera innata. Se observa que la risa aparece en la infancia temprana, incluso en niños ciegos y sordos de nacimiento<sup>70</sup>. Además,

---

<sup>67</sup> «Jim Lyttle: New York City humor researcher.»

<sup>68</sup> Keith-Spiegel, «Early conceptions of humor: Varieties and issues».

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> J. Thompson, «Development of facial expression of emotion in blind and seeing children.», *Archives of psychology Columbia university* 37 (1941): 1-47.

aparece el humor de manera universal en todas las culturas, aunque con diferentes manifestaciones. La risa estaría dentro de una exteriorización de sentimientos instintivos, que se adaptan y codifican según las diferentes sociedades. Todas las teorías *Biológicas* tratan la risa como una expresión comunicativa que surge con el humor, y cada una intenta construir una explicación centrada en la comunicación de sus beneficios. A pesar de todo, estas teorías reconocen que el humor y la risa no siempre van unidos.

Estudios médicos<sup>71</sup> tratan de demostrar los efectos beneficiosos de la risa y la liberación de endorfinas, como que proporciona una mejora de la respiración, etc. A nivel psicológico, se cree que el humor sería beneficioso para contrarrestar el estrés y aumentar la autoestima. Así mismo, el humor estaría relacionado con las características sociológicas del individuo. La puesta en común de la risa reflejaría tolerancia, aceptación y simpatía hacia los demás. Según Ruch<sup>72</sup>, tener una referencia humorística en la vida de los individuos puede llevar a un mejor desarrollo emocional, incluso los acontecimientos adversos pueden ser vistos desde una perspectiva humorística, por tanto, el desarrollo de un individuo más estable emocionalmente. Además, según este autor, el estudio del humor sería un excelente medio para un conocimiento más profundo de la consciencia.

Por otra parte, uno de los estudios más actuales sobre las teorías del humor, presentado por Hurley et al.<sup>73</sup> en 2011, se nutre de las corrientes evolucionistas del ser humano, que afirma que la risa es una recompensa que el cerebro nos ofrece para evitar cometer errores. El humor sería una solución a los errores que cometemos al construir nuestros modelos de comprensión, pero la recompensa no sería dada por el error en sí mismo, sino que se ofrecería después de que hubiéramos descubierto la equivocación. Esta recompensa es el resultado de un cierto comportamiento, es decir, al haber encontrado un error, que es posible tender a repetir en el futuro, ya que sabemos que viene acompañado de algo positivo. Gracias a esto, cuando estamos ante una situación cómica, se activan las zonas del cerebro relacionadas con el mecanismo de recompensa. Esta reacción del cerebro evita acumular y guardar creencias equivocadas, que podrían formar parte de la memoria a largo plazo de no ser corregidas, manteniéndonos, de esta manera, eternamente en el error.

---

<sup>71</sup> Fry, «Mirth and the human cardiovascular system».

<sup>72</sup> W. Ruch, «The perception of humor», en *Emotions, qualia, and consciousness: proceedings of the international school of biocybernetics*, ed. A.W. Kaszniak, vol. 10 (Napoli: World Scientific, 2001), 410-25.

<sup>73</sup> Hurley, Dennett, y Adams, *Inside jokes: using humor to reverse-engineer the mind*.

Estas teorías, podrían explicar, por qué son tan populares los videos de caídas, golpes, enredos, etc. Ya que no sería el contenido de la situación lo que provoca la risa, sino el error en sí y la recompensa que emite el cerebro para evitar que caigamos en él. Estos autores, afirman que de esta forma se pueden explicar todos los tipos de risa, desde la que produce un hecho humorístico, hasta los actos de las mascotas que nos resultan graciosos.

#### **2.4.2 Categoría del Estímulo humorístico**

Las teorías englobadas en esta sección, intentan explicar qué elementos son necesarios, al menos a priori, para decir que algo pueda resultar gracioso. Según Lyttle, esta categoría agrupa las teorías de *Incongruencia*, *Configuración* (juntas aglutinarían las teorías de *Incongruencia-resolución* ya vistas) y *Sorpresa* de la clasificación de Keith-Spiegel. Entendemos que las de *Creatividad y expresión del ingenio* de la clasificación de Schmidt y Williams también podrían ser incluidas, al menos en parte, en esta categoría.

Como se ha visto anteriormente, autores como Suls<sup>74</sup> creen que la sorpresa es una característica imprescindible del humor que se mezcla con la alegría. Nótese que la sorpresa es un componente que se menciona tanto por las teorías de *Incongruencia-resolución*, como por las de *Alivio de tensiones*. Podría ser definida como la emoción que causa algo inesperado, por tanto, algo que es predecible no suele causar sorpresa. Sin embargo, no todo lo inesperado causa sorpresa. La vida consiste en una serie de sucesos que no tenemos la capacidad de anticipar, pero no estamos constantemente en un estado de sorpresa. Ese estado aparece cuando ocurren las cosas que no esperábamos que sucedieran, es decir, cuando creemos que el resultado de una acción va a ser un suceso en particular, pero en cambio es otro distinto al esperado. Es la contradicción entre un evento o estado anticipado y el que se percibe finalmente. Hemos de tener en cuenta que el humor pierde efecto bajo la repetición.

Los conceptos principales en estas teorías serían, por tanto: sorpresa, incongruencia y resolución. Dependiendo del autor, estos elementos serían o no imprescindibles para la consecución del estímulo humorístico. Algunos investigadores afirman que es necesaria una resolución después de una incongruencia. Para otros, la resolución no es necesaria, tan solo la incongruencia. Otros autores dicen que lo imprescindible es la sorpresa (sea generada o no por una incongruencia). Finalmente, encontramos a los que afirman que en ocasiones desaparece la

---

<sup>74</sup> Suls, «A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis».

sorpresa que produce el humor y se mantiene el humor del ridículo, es decir, que la sorpresa no siempre es necesaria para la generación del humor.

### **2.4.3 Categoría de la Respuesta al humor**

Esta categoría se centra en la respuesta o reacción del individuo ante el humor y trata de explicar cuándo este encontrará algo gracioso y si responderá a ello con, por ejemplo, la risa. Según Lyttle, esta categoría incluye principalmente las teorías de *Superioridad*.

Recordemos que estas teorías, que hemos visto anteriormente y que se consideran las más antiguas sobre humor, siempre tienen un objeto o individuo ridiculizado desde un punto de superioridad moral, ética, religiosa, etc. Esta aseveración tan negativa se ha intentado negar o suavizar por diversos estudiosos (como se menciona en otras teorías que se analizan en este trabajo). Sin embargo, por ejemplo, Howard Pollio<sup>75</sup> mostró que dos tercios de todos los comentarios humorísticos realizados en grupos, se centran en alguna persona o situación concreta y la mayoría de estos comentarios, son peyorativos. De igual forma, Lawrence La Fave et al.<sup>76</sup> mostraron que la gente prefiere el humor que se da a expensas de algún grupo externo. En cualquier caso, según Lyttle, para que una situación humorística o broma produzca realmente una respuesta positiva (se considere graciosa y pueda llegar incluso a la risa), el receptor no ha de sentirse amenazado, atemorizado o atacado por la situación, sino que la ha de experimentar desde un cierto sentido de superioridad.

Por otro lado, Willibald Ruch<sup>77</sup> estudia la respuesta cognitiva que produce el humor en un individuo, destacando la importancia de la detección de la *Incongruencia-resolución* junto con sus limitaciones. Según este autor, el humor es algo subjetivo, que puede ser percibido de diversas maneras, por ejemplo, una broma puede ser recibida de manera benevolente o malvada, dependiendo del receptor y del emisor; también puede ser visto como un medio para retratar las debilidades humanas o una manera de aceptar y burlarse de las deficiencias particulares de una persona.

---

<sup>75</sup> F.R. Scogin y H.R. Pollio, «Targeting and the humorous episode in group process», *Human relations* 33, n.º 11 (1980): 831–852.

<sup>76</sup> L. LaFave, J. Haddad, y N. Marshall, «Humor judgments as a function of identification classes», *Sociology and social research* 58, n.º 2 (1974): 184–194.

<sup>77</sup> Ruch, «The perception of humor».



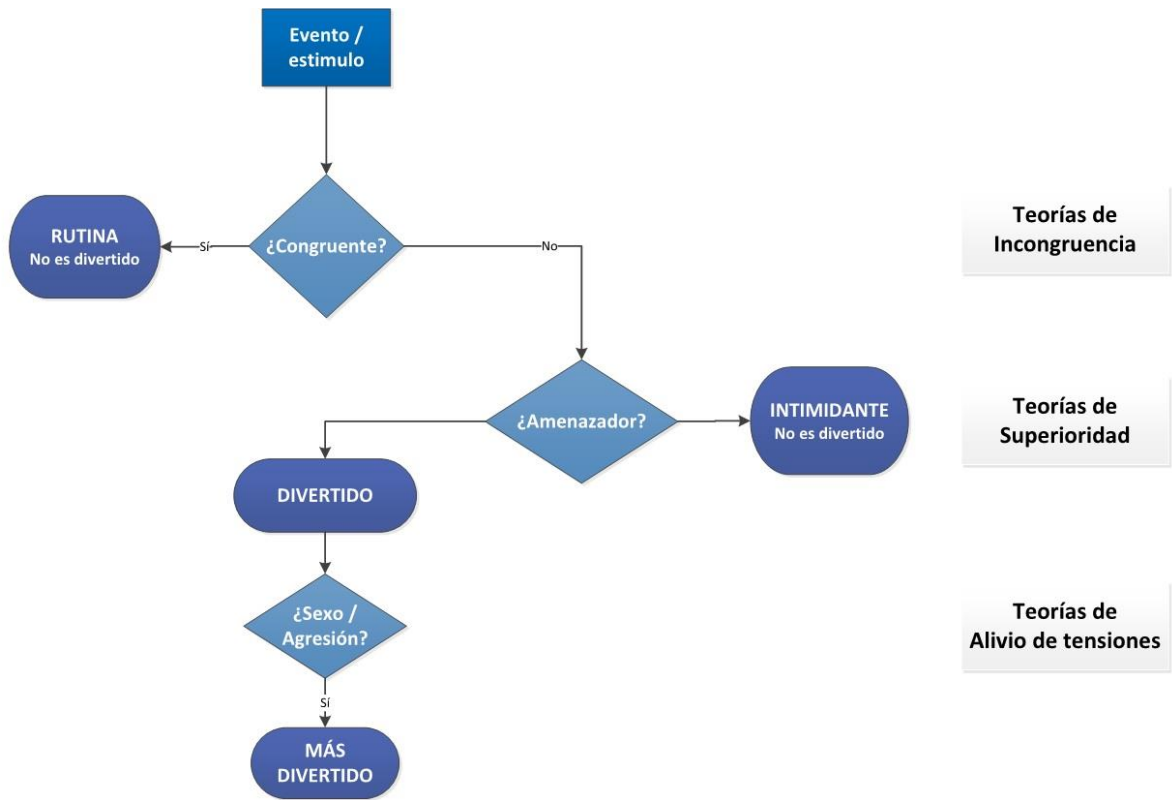
La percepción del humor varía según la recepción de una broma, al igual que cuando se emite, ya que tiene características temporales diferentes según el mensaje emitido. Por ejemplo, en un chiste aparece rápidamente la incongruencia, mientras que en una historia graciosa hay una emisión gradual de detalles que llevan a esa incongruencia. Por tanto, requieren un mayor esfuerzo mental por parte del emisor y del receptor. Esto, a su vez, sugiere variaciones en las técnicas y en los materiales utilizados para el humor.

Según Ruch, la apreciación del humor se basa principalmente en el hecho de que dos estructuras humorísticas difieren con respecto al grado de resolución, sin saber por qué una puede ser más graciosa que la otra o viceversa. Por otra parte, en ocasiones, una de estas estructuras puede pasar en un momento dado, y sin motivo aparente alguno, de ser la que antes fue menos graciosa a ser ahora más graciosa que la anterior. Por tanto, el humor sería una manifestación de la necesidad de los individuos de estructuras humorísticas estables y sin ambigüedades, para que pueda generar una estimulación adecuada.

#### **2.4.4 Unificando las teorías**

Según Lyttle, aunque los defensores de las diferentes teorías debaten entre ellos con considerable acritud, las tres principales categorías del humor (*Superioridad*, *Alivio de tensiones* e *Incongruencia-resolución*) se podrían integrar de la siguiente forma (ver Figura 2.8):

- a) La incongruencia de algún tipo es necesaria para conseguir la atención de los receptores, ya que los eventos congruentes son comunes. Este aspecto de la integración reconoce la contribución de las teorías de *Incongruencia*. Nótese que Lyttle no introduce como necesaria la resolución.
- b) Si esa incongruencia no se ve como amenazadora o atemorizante, se puede caracterizar como cómica. Este aspecto reconoce la contribución de las teorías de *Superioridad*.
- c) Dependiendo del grado en el que la incongruencia ahonda en áreas normalmente reprimidas como el sexo o la agresión, será más o menos divertido (hasta el punto de la ofensa). Este aspecto reconoce la contribución de las teorías de *Alivio de tensiones*.



**Figura 2.8:** Integración de las teorías del humor según Lytle.

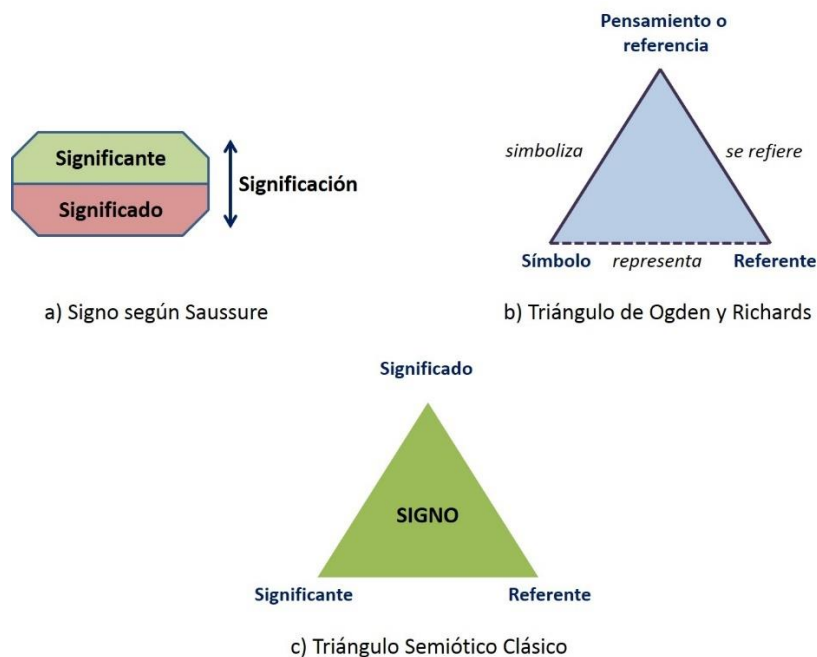
## 2.5 Otros aspectos

En esta sección nos centraremos en algunos aspectos que creemos que son significativos para una mejor comprensión del fenómeno del humor y que no hemos tratado anteriormente, al menos no directamente.

### 2.5.1 El humor como proceso de comunicación

Independientemente de las teorías del humor que se considere, un componente crucial en el proceso humorístico es la comunicación, especialmente en el humor intencionado. Para que un chiste, texto, dibujo, símbolo... sea considerado como humorístico por alguien, primero ha de existir un proceso de comunicación entre el emisor o iniciador del proceso humorístico al receptor o apreciador del mismo.

Un aspecto fundamental de la comunicación es la Semiología o Semiótica. Esta disciplina aborda la interpretación y producción del sentido. Toda producción e interpretación del sentido constituye una práctica significativa, un proceso de semiosis que se vehiculiza mediante signos. Según Saussure<sup>78</sup> el signo es todo aquello que se usa para evocar un significado<sup>79</sup>.



**Figura 2.9:** Triángulo Semiótico de la comunicación.

<sup>78</sup> F. Saussure, *Curso de lingüística general* (Buenos Aires: Losada, 1945), 93.

<sup>79</sup> Nótese que la interpretación propiamente dicha del significado es abordada por otra ciencia, la semántica.

Para propósitos analíticos, en semiótica cada signo lingüístico estaría compuesto, según este mismo autor, por un significante (forma que el signo toma) y un significado (el concepto que representa). La relación entre el significado y el significante es referida como significación y es representado en el diagrama de Saussure como una flecha de dos cabezas (ver Figura 2.9.a).

En contraste con la diada de Saussure, otros autores han ofrecido una triada, llamada usualmente el "Triángulo semiótico" (del cual existen múltiples variaciones) para estudiar la significación. La formulación geométrica del triángulo semiótico fue expuesta originalmente por C. K. Ogden e I. A. Richards<sup>80</sup>. Este modelo estaría basado en la participación en una comunicación de un "símbolo", un "referente" y un "pensamiento o referencia" (ver Figura 2.9.b). Posteriormente, esta formulación fue reinterpretada por autores como Charles Sanders Peirce<sup>81</sup> tomando la nomenclatura del signo lingüístico de Saussure, e incorporando el ente material al que el signo hace referencia y denominándolo referente. El triángulo resultante, que es denominado por Umberto Eco<sup>82</sup> como el "Triángulo Semiótico Clásico", (ver Figura 2.9.c) cuenta, por tanto, en sus vértices, con significado, significante y referente:

- Significante: es el símbolo o nombre, es decir el sonido de las palabras, el dibujo, una imagen... es el aspecto físico o concreto.
- Significado: es lo que se quiere representar o simbolizar, la noción, la idea, la parte conceptual del signo.
- Referente: es la parte de la naturaleza a la que el signo hace referencia.

Por ejemplo, en la comunicación oral, el hablante tendría un objeto mental que quiere comunicar y busca un medio para expresarlo (en este caso acústico). El oyente escucha esa descripción acústica y busca el objeto mental que se relaciona con esa palabra. Además, los dos han de tener el mismo referente, ya que, si no fuera así, no se produciría la comunicación o se produciría un malentendido. En este sentido, si, por ejemplo, emisor y receptor hablaran idiomas diferentes, la comunicación no sería exitosa, ya que el receptor no tendría ninguna imagen mental de lo que le hubiera transmitido el emisor. De igual forma, si el lenguaje es el mismo, pero la comunicación se refiere a conocimientos en una materia que el receptor

---

<sup>80</sup> C.K. Ogden et al., «El significado del significado: una investigación sobre la influencia del lenguaje en el pensamiento y sobre ciencia simbólica; Con dos ensayos suplementarios: El problema del significado en las lenguas primitivas; B. Malinowski» (Paidós, 1964).

<sup>81</sup> C.S. Peirce, *Collected papers* (Cambridge: Harvard University Press, 1931), 35.

<sup>82</sup> U. Eco, *Signo* (Barcelona: Editorial Labor, 1988), 163.

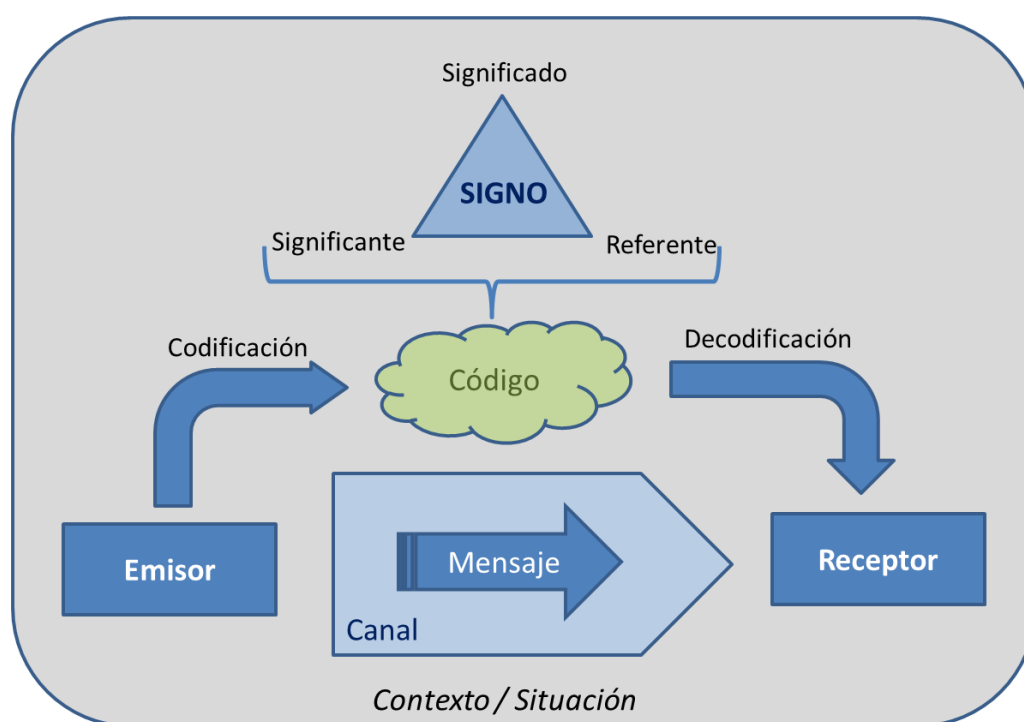
desconoce, la comunicación podría ser igualmente infructuosa. Es por esto que, el triángulo semiótico de Saussure focaliza la importancia en que dos individuos tengan un punto en común para poder entenderse y, por tanto, para poder entender y apreciar los mensajes humorísticos. Es de señalar que, además, los individuos han de ser capaces de un pensamiento abstracto, muy importante para la construcción y emisión de los signos comunicativos. Es decir, el individuo ha de formar en su mente una representación abstracta de lo que quiere emitir y posteriormente emitirlo correctamente. Seguidamente, el receptor ha de reconstruir en su mente ese pensamiento abstracto de una forma lo más parecida a la del emisor y de esa manera llegar a entenderle. Todo esto nos muestra lo complicada que es a veces la comunicación. Podemos observar en gran cantidad de ocasiones a personas del mismo entorno social, hablando el mismo idioma y que a pesar de ello no llegan a entenderse unas con otras, o por dificultades de comunicación del emisor o receptor o por problemas con las imágenes generadas en sus planos mentales. La Figura 2.10, representa gráficamente este proceso y los diferentes elementos implicados, que recapitulando serían:

- El *Emisor* es la persona que se encarga de transmitir el mensaje. Esta persona elige y selecciona los signos que le convienen, es decir, realiza un proceso de codificación; codifica el mensaje.
- El *Receptor* será aquella persona a quien va dirigido el mensaje; realiza un proceso inverso al del emisor, ya que descifra e interpreta los signos elegidos por el emisor; es decir, descodifica el mensaje.
- Naturalmente tiene que haber algo que comunicar, un contenido y un proceso que con sus aspectos previos y sus consecuencias motive el *Mensaje*.
- El *Código* es un sistema de signos y reglas para combinarlos que, por un lado, es arbitrario y, por otro, debe de estar organizado de antemano.
- El proceso de comunicación que emplea ese código, precisa de un canal para la transmisión de las señales. El *Canal* sería el medio físico a través del cual se transmite la comunicación.
- Las circunstancias que rodean un hecho de comunicación se denominan *Contexto situacional* (situación). El ambiente en que se transmite el mensaje y que contribuye a su significado.

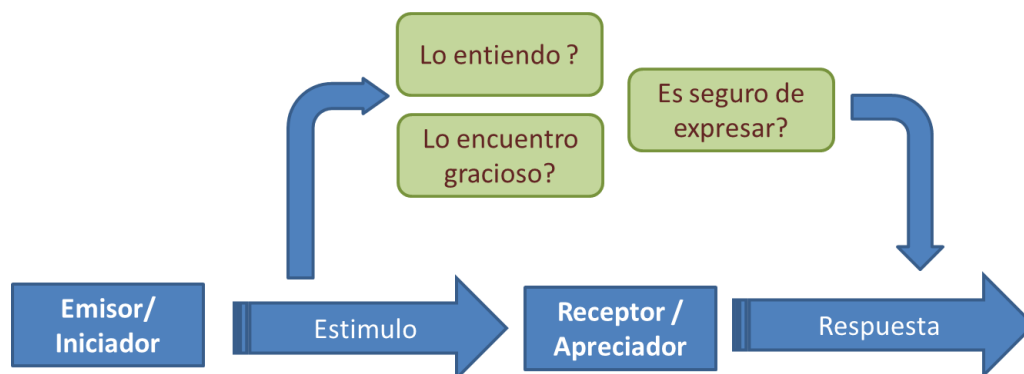
En el caso del humor, la comprensión de un chiste, no depende únicamente de si compartimos el idioma en que se realiza y comprendemos las palabras en sí de este, sino también de si somos capaces de captar la comicidad que encierra, la incongruencia que según algunas teorías del

humor forma la base para el estímulo humorístico. Para ello, hace falta que el emisor y el receptor tengan una serie de referentes comunes que constituyen el subtexto del estímulo humorístico.

Aun así, como se muestra en la Figura 2.11, en el caso del humor, el que la comunicación sea exitosa, es decir, que el receptor comprenda el mensaje humorístico, no asegura que lo encuentre gracioso. En este sentido, habría que referenciar las teorías respecto a la respuesta humorística de Lyttle, vistas anteriormente. Además, incluso encontrándolo gracioso, tampoco está asegurada una respuesta externa, por ejemplo, la risa. Un posible elemento necesario para esto sería el sentirse seguro para expresarse de esta forma.



**Figura 2.10:** Elementos del proceso de comunicación.



**Figura 2.11:** Elementos del proceso humorístico.

### 2.5.2 Subjetividad vs. Universalidad del humor

Teniendo en cuenta lo visto hasta ahora, hemos de reconocer la gran complejidad del fenómeno humorístico y la importancia de la subjetividad del individuo, tanto a la hora de emitir algún tipo de elemento con influencia humorística o de recibirla. Según la experiencia del individuo, un cierto estímulo despertará en él el fenómeno del humor o no, al igual que sus actos despertarán en otros este fenómeno, a veces voluntaria, otras involuntariamente. Con esto se quiere exponer la gran subjetividad frente a una situación humorística, ya que lo que a unos les parece gracioso a otros les parece deplorable. Y, ¿qué entendemos cuando hablamos de subjetividad del individuo?, todo lo vivido y aprendido en el mundo que le rodea y la forma que tiene cada persona de afrontar las experiencias que le acontecen.

Esta subjetividad individual, se ve afectada por factores que son comunes a muchas otras personas. Uno de estos factores es la cultura propia del entorno geográfico en el que se desarrolla el individuo. No quiere decir que todas las personas pertenecientes a una misma cultura compartan la misma subjetividad individual, pero sí es más probable que se comparta un esquema de referencia común con el que entender los chistes y también un modelo emocional o ético con el que responder. Por poner un ejemplo, hay chistes o situaciones supuestamente graciosas exportadas desde EEUU, que a nosotros no nos hacen gracia y viceversa. Es más, algunas pueden llegar a resultar ofensivas según el individuo al que van destinados esos chistes. No solo hay que tener en cuenta la delgada línea que existe entre el chiste y la ofensa, sino también la traducibilidad del humor a un lenguaje determinado, los juegos de palabras, etc. La traducción de un chiste es un trabajo arduo e importante, ya que el traductor debe conocer perfectamente la sociedad a la que se va a dirigir.

Hay que tener en cuenta que los factores que conforman una cultura concreta, evolucionan con el tiempo y el contexto histórico en el que se vive. Así mismo, la forma de hacer y entender el humor cambia con el tiempo y lo que les resultaba gracioso a nuestros abuelos, en la actualidad puede no generar gracia o incluso puede producir indignación. Según se desarrolla una generación, va evolucionando en su humor, aunque a veces hay chistes que perduran en la historia.

Relacionado con esto, Jean Paul Richter<sup>83</sup> realiza una extensa investigación sobre el humor, o “humorismo” como él lo llama, enlazándolo con la poesía en general, la griega, la romántica y las facultades poéticas. Se centra sobre todo en la universalidad del humor, que se sirve de lo finito para medir lo infinito. Podríamos hablar de una transposición de términos, de lo infinito a lo subjetivo, evitando el contraste entre lo subjetivo y lo objetivo.

Richter realiza diferentes clasificaciones sobre los actos humorísticos. No existen ni los tontos, ni la tontería, sino la tontería en un mundo tonto, habiendo diferencia entre lo cómico vulgar, la parodia y la ironía. Engloba, de esta retórica forma, el humor dentro de todos los actos de nuestra vida.

Dentro de la universalidad del humor que el autor propone, destacan gran cantidad de obras humorísticas que han mostrado el humor simbólicamente y lo han individualizado como, por ejemplo, Hamlet de Shakespeare, con sus personajes locos y melancólicos, bajo la máscara de la locura; Miguel de Cervantes en El Quijote, que se burla de una demencia accidental. Richter, relaciona la tolerancia que el individuo tiene frente al humor individual y general con el hecho de entender e interiorizar fuentes humorísticas universales que son aceptadas y entendidas por gran cantidad de la población.

Otra de las características del humor, sería su situación infinita, es decir, al pertenecer a un plano mental, se convierte en una fuente infinita de novedades humorísticas, además de pensamientos indestructibles, relacionados con la subjetividad del humor frente a la objetividad. Aunque al ser humano le resulte graciosa una situación, si no existe una buena comprensión del mensaje, encuentra ese mensaje absurdo e imposible, pero en ese momento el humor ya está desempeñando su papel principal en la mente del individuo. Aquí podemos ver también la importancia que Richter otorga a los sentidos, ya que sin ellos nada podría ser posible, no podríamos percibir el humor en ninguna de sus formas. Pero también es necesario un límite dentro de los mensajes humorísticos para poder entenderlos e interiorizarlos, es decir, lo suficientemente destacables como para tocar la sensibilidad del receptor, pero lo bastante medidos como para no herirla.

---

<sup>83</sup> J.P. Richter, «Del humorismo», *CIC. Cuadernos de información y comunicación* 7 (2002): 53–68.



### 2.5.3 Evolución histórica del humor

El uso del humor, su función y forma, ha variado a lo largo de la historia. Para analizar este aspecto nos centraremos en la obra de Gilles Lipovetsky<sup>84</sup>. En su estudio, este filósofo y sociólogo trata de mostrarnos la importancia que ha tomado el humor en la sociedad moderna, además de su clara evolución con el paso de los siglos.

Según Lipovetsky, el humor siempre ha existido de una forma u otra, pero es en la sociedad contemporánea y occidental donde toma un papel principal, impregnando muchos ámbitos sociales en los que antiguamente no estaba bien visto su uso. Este autor marca tres fases en la evolución del humor a través de la historia:

- 1) Edad Media: la cultura humorística estaría ligada a las fiestas y celebraciones donde lo cómico está relacionado con lo grotesco. Siempre se trata de dar muerte y humillación para la generación de ese humor. Debemos remarcar gran cantidad de fiestas actuales procedentes de la Edad Media en las que, la diversión humorística está relacionada con la tortura animal.
- 2) Edad Clásica: el humor empieza a especializarse, formándose nuevos géneros de literatura cómica y satírica, alejándose de esta manera de la tradición grotesca y torturadora de la Edad Media. A partir de este momento, el humor sirve para cubrir necesidades alejadas de la muerte y humillación y es utilizado para atacar los restos del pasado que frenan la evolución de dicho género. A pesar de todo, según Lipovetsky, la risa se aísla como acto poco educado; en el siglo XVIII, la risa se convierte en un acto vil; y en el XIX, es considerada como indecorosa.
- 3) Postmodernidad: en este momento aparece la comicidad hedonista e irresponsable que tiene el placer como principal objetivo. Lo cómico se convierte en un acto lúdico y se genera un humor positivo y desenvuelto. Surgen también el humor absurdo, los cómicos profesionales, los clichés humorísticos, etc.

En esta sociedad postmoderna, que es en la que nos encontramos y nos centraremos, aparece una necesidad de renovación constante del humor, una exigencia de variedad y creatividad. También hay que destacar la conversión del humor en un arma utilizada para criticar situaciones

---

<sup>84</sup> G. Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (Barcelona: Anagrama, 1986).

indignantes para un pueblo postmoderno. Por otra parte, aparece un individuo auto-reflexivo que utiliza el humor para comprenderse a sí mismo y superar sus deficiencias. La nueva comicidad auto-reflexiva es consciente de ello y evoluciona hacia un humor más sutil, ya no es el traspies con la cascara de plátano, sino que surge la ironía, el sarcasmo, el cinismo... que son utilizados para desarrollar un humor en plena evolución.

Podemos decir, que la sociedad postmoderna es específicamente humorística y que hay un humor concreto en esta sociedad, con unos rasgos particulares, los cuales son:

- Omnipresencia, ya que lo impregna todo.
- Hedonismo: una necesidad de placer, diversión y gozo.
- Ausencia superficial de angustia: el humor renuncia a mostrar los aspectos más oscuros; muestra lo brillante, lo festivo...
- Habilidad Social: el humor se convierte en un lenguaje universal y en una habilidad que se debería dominar para desenvolverse con éxito.
- Igualitarismo: toma por igual a todo el mundo y todos los comportamientos.
- Presencia profunda de angustia: es el humor de una época donde, pese al hedonismo, también se sufren angustias, se han perdido muchos valores y se ha centrado demasiado en lo lúdico.
- Variedad y novedad, por la exigencia de una constante evolución y creatividad humorística.
- Individualismo; centrado sobre todo en el hedonismo individual y en la importancia que cada individuo se da a sí mismo.
- Auto-referencia, como la exploración y conocimiento de uno mismo.
- Utilidad, como habilidad social y herramienta de seducción.
- Función, relacionado con la utilidad del humor en la sociedad actual.

## 2.6 Conclusiones

---

Aquí concluimos este capítulo en el que hemos realizado una revisión de las teorías más importantes sobre el humor y los autores más significativos. Estas, conforman la base que tenemos para dar una explicación racional sobre la función humorística. Queremos apuntar que, el objetivo de este recorrido no ha sido el proponer nuestra propia teoría del humor, sino revisar las existentes para proporcionar un contexto desde el que abordar los estudios sobre el humor en la música, y posteriormente proponer nuestro marco teórico músico-humorístico y su aplicación a la obra de Les Luthiers. Tenemos que destacar, como ya hicimos al principio de este recorrido, la gran cantidad de teorías que existen y que han ido apareciendo a lo largo de la historia. Muchas de ellas se han ido complementando, ampliando su cobertura y expandiendo su significación para intentar convertirse en teorías universales del humor.

Hemos visto teorías opresivas, lúdicas, hedonistas, de control, etc. Todas ellas centradas en un individuo que trata de conocerse a sí mismo, a través de sus actos, y reafirmarse en la sociedad en la que vive. Muchas de ellas se complementan, por ejemplo, las teorías de la *Superioridad* y las que sirven para el control social del individuo. Algunas surgen como novedad en su época, como las teorías de Freud, aunque han ido perdiendo fuerza en el siglo XX y XXI. Por otro lado, es fascinante ver como teorías tan antiguas como las de Aristóteles, Platón, Sócrates, etc. siguen teniendo una gran vigencia en una sociedad como la nuestra.

Sin embargo, pese a que muchas de estas investigaciones tienen grandes aciertos en el ámbito del humor, ninguna se puede aplicar a todos los eventos humorísticos y no son capaces de dar una explicación irrefutable sobre el complejo fenómeno humorístico, por lo que podemos decir que todavía no se ha propuesto ninguna teoría del humor que se considere definitiva o universal. Muchas veces, no entendemos que nosotros mismos vemos el mundo desde nuestro punto de vista, enmarcados por una época, cultura y sociedad concretas y creemos que nuestra visión o nuestras teorías pueden ser aplicadas a todos los seres humanos. Sin embargo, hemos de comprender que, al igual que no hay dos individuos iguales, no existe una teoría del humor para englobarlos a todos.

En cualquier caso, a pesar de las muchas incógnitas que quedan por resolver sobre el humor, poco a poco se va desarrollando un corpus de conocimiento que, a la postre, nos ayuda a conocernos a nosotros mismos como seres humanos individuales, pero también como integrantes de una sociedad para la que el humor juega un importante papel en las relaciones interpersonales. Por tanto, los estudios sobre el humor, de los que nosotros no hemos mostrado

sino una pequeña parte, son el comienzo de una investigación sobre el ser humano y su comportamiento, que nos irá descubriendo partes de nosotros que no conocemos.

No hemos podido de manera rotunda responder a la pregunta de qué es el humor, para qué sirve, qué lo produce..., pero el recorrido presentado en este capítulo, extenso, aunque ni mucho menos exhaustivo, nos servirá de base teórica para abordar el tema principal que ocupa a esta tesis: el humor y la música. En el siguiente capítulo, entre otras cosas, nos centraremos en recorrer el corpus teórico sobre esta materia, que adelantamos, es mucho más reducido que el dedicado al humor en general.

# 3

## EL HUMOR EN LA MÚSICA

### 3 EL HUMOR EN LA MÚSICA

De acuerdo con Barolsky<sup>85</sup>, desde el arte de la antigüedad a la sátira del dadaísmo, pasando por el surrealismo y más recientemente al arte pop, ha habido una extensa historia de humor e ingenio en el arte occidental. Sin embargo, pese a que se ha escrito mucho sobre la historia del criticismo de literatura cómica o humorística, se ha prestado mucha menos atención al humor o ingenio en el arte.

En concreto, según Scher<sup>86</sup>, el tema del humor en la música ha sido ignorado durante mucho tiempo. Y ha habido incluso una corriente en los estudios, tanto cómicos como musicológicos, que ha negado la posibilidad de hacer música humorística, o al menos la capacidad de transmitir humor de una manera inteligible sin la ayuda de otros medios, en particular, verbales y/o visuales. Hay que admitir, nos dice Scher, que estamos tratando con un área gris de la estética, la noción de humor musical es difícil de definir.

En este mismo sentido, Zofia Lissa<sup>87</sup>, reconocida por varios autores por haber realizado uno de los primeros estudios musicológicos extensos y serios, intentando proporcionar una visión sistemática que abarca aspectos filosóficos, estéticos, psicológicos y musicales, sobre música y humor, llegaba a afirmar que en su época no existía todavía una teoría de lo cómico, basada exclusivamente en lo que es humorístico.

En cualquier caso, pese a estas dificultades y lo tardío de los estudios musicológicos, el tema del humor en la música es, como veremos a continuación, un fenómeno muy antiguo que, pese a lo que pueda parecer a primera vista, sí ha recibido cierta atención en las últimas décadas. En este capítulo, vamos a hacer un recorrido por la bibliografía musicológica al respecto, analizando cómo diversos autores han tratado el tema.

---

<sup>85</sup> Barolsky, *Infinite jest: wit and humor in Italian renaissance art*.

<sup>86</sup> S.P. Scher, «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)», en *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)* (New York: Rodopi, 2004), 301-36.

<sup>87</sup> Lissa, «Über das komische in der musik».

### 3.1 Hacia una semiología del humor en la música

---

Creemos que una buena forma de empezar este recorrido bibliográfico es con el artículo *Towards a semiology of humour in music* de Rosana Dalmonte<sup>88</sup>. En este trabajo, la autora no intenta responder a la pregunta de qué es el humor en la música, sino reorganizar el pensamiento existente en cuanto a lo cómico, en relación con la música, en un sistema coherente y preparar el camino para una semiología del humor musical.

La semiología o semiótica es, según Charles Morris<sup>89</sup>, la disciplina que estudia los signos y la interpretación, pero no trata el significado, que es abordado por la semántica.

En este sentido, Morris apunta que el ser consciente de por qué alguien se ríe no necesariamente implica entender totalmente las razones de dicha hilaridad, ni tampoco compartirla. De hecho, su clasificación del humor musical se basa en dos componentes, el que concierne a la *poiesis*, es decir, la intencionalidad del compositor de que se interprete su obra de manera cómica y el que concierne a la *estesis*, que el oyente juzgue una pieza determinada como cómica.

Dalmonte resalta que es posible que un autor decida crear una composición cómica y que intente comunicar esta intencionalidad usando varias formas, tanto musicales como no musicales (nótese que, desde un punto de vista semiótico, la obra musical, y lo que la acompaña, es un signo o conjunto de símbolos que intenta transmitir un significado, en concreto, humor o comicidad). Por otra parte, es también posible que el oyente o receptor, interprete la obra como humorística si esta consiste en modificaciones, contorsiones o reescrituras de categorías estéticas con las que está familiarizado. Podrían, por tanto, considerarse dos tipos de humor, el humor *estésico* y el humor *poiético*, que no tienen por qué coincidir.

Dalmonte afirma que al menos hay tres formas de humor *poiético* o de intencionalidad:

- Explícita, revelada por expresiones lingüísticas agregadas a la partitura.
- Implícita, que puede ser detectada en la estructura musical en sí.
- Sincrética, que se expresa mediante la conjunción de otros elementos con la música.

Repasemos lo que Dalmonte dice sobre cada uno de estos aspectos:

---

<sup>88</sup> R. Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», *International review of the aesthetics and sociology of music* 26 (1995): 167–187.

<sup>89</sup> C.W. Morris, «Foundations of the Theory of Signs», *International Encyclopedia of Unified Science* 1, n.º 2 (1938): 1-3.

- El **humor poiético explícito**, se da cuando el autor revela su intención de crear una pieza humorística verbalizándolo de alguna forma. Dalmonte centra aquí la problemática en identificar esa verbalización humorística que no siempre es inequívoca. Analiza así varios aspectos:
  1. Los títulos de una pieza, de los que afirma que no siempre garantizan la correcta lectura de la misma.
  2. Los “casi títulos” como *extravagant*, *bizarre*, *grotesque*, *humorous* y *burlesque*, que pueden dar pistas de esa intencionalidad humorística.
  3. Los indicadores técnicos como *allegro*, *scherzo*, *divertimento* y *capriccio* que, aunque no siempre están ligados a obras humorísticas, también pueden ser un indicativo.
- El **humor poiético implícito** puede ser detectado en la estructura musical en sí. En este sentido, la autora hace un recorrido, no tanto de técnicas musicales que convierten a una pieza en humorística, sino de los diferentes aspectos que los investigadores han tenido en cuenta para determinar que el autor tenía una intención humorística y cómo la metodología y enfoque de dichos autores ha ido variando a lo largo de la historia. En general, afirma que los elementos principales que han marcado el que una pieza instrumental se considere que tiene una cualidad humorística, son la biografía del autor, el análisis estructural de las partituras y la competencia e idiosincrasia del crítico. Este último aspecto, incluye una componente de subjetividad que hace que el humor *poiético* implícito este muy ligado al humor *estésico*. La autora afirma que este tipo de estudios tienen sus raíces en la tradición filosófica-estética de los siglos XVII y XVIII y que, a mitad de este último siglo, la “música cómica” se consideraba una categoría especial de música por derecho propio, dotada de unas ciertas características que la distinguen y gobernada por sus propias normas, incluso en cuanto a lo que atañe a su ejecución. Una importante corriente para este tipo de estudios, la iniciaría Zofia Lissa<sup>90</sup>, que seguiría una aproximación basada en la teoría del humor de *Incongruencia-resolución* de Kant<sup>91</sup>. Según esta aproximación, el humor se basaría en la sorpresa que se da cuando se rompen ciertas expectativas que el compositor ha creado deliberadamente en el receptor y que, están basadas en las ideas preconcebidas de dicho apreciador.

---

<sup>90</sup> Lissa, «Über das komische in der musik».

<sup>91</sup> Kant, *Crítica del juicio*, 294.



- **Humor poiético sincrético:** Según Dalmonte, Dušan Plavša<sup>92</sup> realiza la primera sugerencia de denominación de música sincrética. Este tipo de humor se expresa mediante la *Conjunción de otros elementos con la música* (gestos y música en el ballet, teatro y música en la ópera, poesía y música en la canción, etc.). Dalmonte agrega que es la más fácil de identificar, dado que en aquellos casos en los que es problemático identificar el papel del texto musical en la generación del efecto cómico, los aspectos más obvios pueden ser descritos en términos de los textos hablados y/o las situaciones teatrales presentadas. Dalmonte apunta que son más interesantes los casos en que este humor sincrético se da como resultado del contraste entre los diferentes elementos, por ejemplo, entre canto y orquesta. En este caso, la letra es sí, no tiene por qué ser cómica, sino que, es la forma que adopta la que genera ese contraste, sorpresa... y como resultado, el humor. Este contraste, podría darse dentro del mismo texto, por ejemplo, entre canto y canto u orquesta y orquesta. La autora pone como ejemplo *Il Signor Bruschino* de Rossini, en concreto, una escena de la ópera en la que hay varios grupos de instrumentos y voces ejecutando al tiempo, unos en tonos y formas solemnes y otros alegres, mientras que la letra es cantada de una forma que no sigue los patrones típicos.

Finalmente, la autora comenta el *humor estésico*, que, como se ha dicho anteriormente, se centra en que el oyente juzgue una pieza determinada como cómica. En este sentido, Dalmonte, señala dos aspectos que influirían en que la interpretación del oyente coincida con la intención del autor. El primero, serían las perturbaciones provocadas por elementos externos como las caras o gestos involuntarios que los intérpretes puedan llevar a cabo durante la ejecución. Estos elementos podrían producir humor en el receptor de una forma en absoluto no intencionada por el compositor. El segundo elemento, sería la ignorancia o insuficiente conocimiento del código musical por parte del oyente. Aunque la autora no lo especifica, ambos elementos serían principalmente aplicables a la apreciación del humor *poiético* implícito.

A nuestro entender, las principales aportaciones de este trabajo son, por un lado, diferenciar entre la intencionalidad humorística que se da en obras puramente instrumentales y obras que combinan la música con otros elementos. Por otro lado, consideramos crítico el contemplar ambos aspectos del proceso humorístico (la intencionalidad humorística del compositor y la interpretación que hace el receptor), que determinará el éxito o no de dicho proceso. Sin

---

<sup>92</sup> D. Plavša, «Intentionality in music», *International review of the aesthetics and sociology of music* 12, n.º 1 (1981): 65-74.

embargo, en nuestra opinión, este artículo ignora el papel del ejecutante y otros elementos intencionados (sí que se comentan los no intencionados), como elementos teatrales o de puesta en escena, que se pueden incorporar al proceso humorístico.

## 3.2 Humor vs. ingenio musical

---

Según Alexander Brent-Smith<sup>93</sup>, existen dos tipos de humor: el primero vinculado a las imperfecciones y a las locuras del mundo; y el segundo, más trascendente, relacionado con el ingenio. El primero, que es el que comúnmente se conoce como humor en sí y es el que produce la risa. No existiría realmente en la música, al menos en la abstracta<sup>94</sup>, entre otras cosas por la falta de semántica de esta.

El humor, independientemente de que tome la forma de burlesco, sátira o ironía, surge a partir de las debilidades e imperfecciones humanas. La música existe solo mientras tiende a la perfección. Por tanto, si la música es deliberadamente degradada, no sería graciosa, sino que dejaría de ser música. Además, descarta como formas de música humorística recursos como interpretar una melodía aparentemente fuera de tono, distorsionar la armonía, usar una combinación ridícula de instrumentos o simular tocar mal los instrumentos. Descarta también, la posibilidad de la parodia, porque la música, si es música, solo podría ensalzar dada su perfección y belleza el objeto que se pretendía parodiar.

Hay que señalar que el autor indica que esto solo es aplicable a música abstracta y que la música dramática o programática puede hacer uso de manera efectiva de estos elementos para producir humor, pero que, en esos casos, el humor no viene de la música sino de los elementos externos.

En literatura, el uso de palabras inesperadas causará risa, porque sabemos simultáneamente lo que esperábamos y lo que hemos recibido realmente; pero, en música, el acorde inesperado produce admiración o resentimiento, pero no risa. Del mismo modo, en la pintura, arquitectura y literatura podemos combinar lo cómico con lo bello, ya que dos cualidades en conflicto no necesitan ocupar nuestra atención a la vez. En música, sin embargo, la cacofonía resultante no sería humorística, sino desagradable.

Por otro lado, aunque la música no sea capaz de hacernos convulsionar de risa, está frecuentemente llena de brillante y delicioso ingenio, ligado al sonido y que solo se da en la música. Sin embargo, este elemento ha de estar correctamente dosificado, ya que un intento de dotar artificialmente a una obra de demasiado ingenio, puede desvirtuar el efecto. Pese a

---

<sup>93</sup> A. Brent-Smith, «Humour and music», *The musical times* 68, n.º 1007 (1927): 20–23.

<sup>94</sup> Como iremos viendo, los diferentes autores se refieren a música abstracta, absoluta o asemántica contraponiéndola a la música semántica o aquella que cuenta con elementos adicionales a la música en sí, especialmente letra.

reconocer la naturaleza vaga y elusiva de este tipo de ingenio, Brent-Smith usa analogías literarias para identificar varios tipos de formas comunes:

- Juego de palabras<sup>95</sup>: si en su forma lingüística consistiría en aunar dos significados diferentes en la misma palabra, en el ámbito musical, esta técnica se basaría en que muchos acordes son comunes en varias tonalidades y se usaría para cambiar de una clave a otra por el nexo común.
- Epigrama: según la Real Academia Española sería una “frase breve e ingeniosa, frecuentemente satírica”. El autor lo compara con unos pocos compases, en los que se comprimen auténticas verdades musicales y en los que cada nota es de la mayor significancia. Indica también que la mayoría de los epigramas musicales retardan su resolución hasta los últimos compases, manteniendo la incertidumbre durante la mayor parte de sus cortas vidas y proporcionando solo su explicación al final.
- *Paraprosdokian*<sup>96</sup>: figura retórica en la que la última parte de una oración o frase es sorprendente o inesperada, usada frecuentemente en una situación humorística. Podría decirse que es como una pequeña metáfora con un final sorpresivo e ingenioso, o un juego de palabras en el sentido de frase equívoca de múltiples sentidos. Musicalmente hablando, Brent-Smith lo asemeja con composiciones en las que las nociones preconcebidas del oyente son frustradas usando cualquier mecanismo rítmico o dinámico posible.

Además de estas formas concretas, el autor afirma que existe una gran variedad de formas de ingenio que no pueden ser descritas ni analizadas.

La visión del humor que refleja este autor, está muy ligada a las teorías de la *Superioridad*, en concreto a sus facetas más negativas. Quizá por eso, creemos que no es capaz de reconocer un humor más positivo relacionado con teorías del humor como la de *Incongruencia-resolución*, *Alivio de tensiones*, o más concretamente las teorías de *Sorpresa* o *Juego*; el autor no concibe una combinación de música (algo luminoso y positivo) con el humor (que para él es algo degradado). Sin embargo, las reflexiones de Brent-Smith sobre un tipo de ingenio (humor) que no produce risa, pero sí deleite, pueden ser interesantes para nuestro posterior análisis.

---

<sup>95</sup> En inglés “puns”.

<sup>96</sup> Este término que podría traducirse al español como paraprosdoquía, procede del griego παρά-, (a pesar de) y προσδοκία, (la expectativa), es decir, “a pesar de lo esperado”.

De hecho, Hinson<sup>97</sup> en la introducción a la recopilación de obras humorísticas para piano, habla de dos tipos de humor en la música. El primero estaría basado en el empleo de algún elemento inesperado o incongruente (en muchas ocasiones ambas cosas), que lleva a la sorpresa y de ahí al humor. Otros componentes comunes de este tipo de humor serían también el empleo de la sátira, la ironía y la caricatura. El segundo tipo de humor, no depende de la presencia de lo incongruente o inesperado y no es necesariamente una broma musical, transmitiendo sentimientos de regocijo, jovialidad o gozo con un espíritu juguetón. Según este mismo autor<sup>98</sup>, las obras que hacen uso de este humor, en ocasiones tienen alguna indicación explícita en sus títulos, por ejemplo, *humoresque*, que podrían llevarnos a pensar que incluyen un elemento cómico. Sin embargo, lo más común es que se trate más de este segundo tipo de humor abandonado y juguetón.

En este mismo sentido, para Grew<sup>99</sup>, el humor es algo que no necesariamente produce la risa o incluso la sonrisa, pero que, como mínimo, es algo que estimula una expresión brillante en los rostros de aquellos con los que entra en contacto, debido a la iluminación de sus espíritus. La autora, diferenciaría así dos tipos de humor, uno que sería similar a la alegría y otro que sería realmente divertido y podría llegar a suscitar la risa.

Según Grew, el humor sería algo generalizado en la mayoría de los tipos de música, desde el momento en que la música se independiza de la Iglesia y gana en flexibilidad. Así como los dramaturgos crean situaciones de comedia en sus tragedias, los músicos crean un ambiente de humor en sus obras serias. La música apropiadamente combinada con otros medios, los refuerza y enaltece, por ejemplo, la música reforzaría la comedia de ciertas óperas, llevando al corazón lo que, de otro modo, hubiera quedado solo en nuestras mentes.

Grew señala varias formas en las que la música puede ser humorísticamente divertida. Una de ellas sería mediante la imitación de sonidos de naturaleza externa a la misma, por ejemplo, diversos sonidos asociados con animales. Otra forma consistiría en jugar con el proceso musical, alterando, por un periodo más o menos largo, la progresión natural que por ley o costumbre se espera de la música. Esta aproximación sería, para la autora, una forma de humor musical absoluto. El tercer tipo sería la caricatura musical. Grew comenta que este delicado arte

---

<sup>97</sup> M. Hinson, *Baroque to modern: humor in piano music: character and content* (Alfred Publishing, 1991), 3.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>99</sup> E.M. Grew, «Humour in Music: I», *The musical times* 75, n.º 1091 (1934): 25.

requeriría de un conocimiento particular de las circunstancias concretas que dieron vida a cada caso concreto.

En cualquier caso, el primero<sup>100</sup> y el último<sup>101</sup> comentario que esta autora resalta en su artículo sobre el humor en la música, es que el humor es algo subjetivo: lo que a unos puede resultar más o menos gracioso, a otros les puede dejar indiferentes o incluso ofenderles. Específicamente, resalta que sus opiniones sobre el humor en la música pueden ser compartidas o no por otras personas. Señala también, que la respuesta ante algo supuestamente humorístico, puede depender en gran medida de ciertos conocimientos o información específica.

---

<sup>100</sup> Ibid., 24.

<sup>101</sup> E.M. Grew, «Humour in Music: VII», *The musical times* 75, n.º 1097 (1934): 610.

### 3.3 La incongruencia como fuente del humor musical

---

Según Scher<sup>102</sup>, podemos clasificar la música en dos categorías relevantes de cara a estudiar el humor en la música: la música semántica y la música asemántica.

- La música absoluta o asemántica es música sin texto u otras connotaciones extra-musicales.
- En la música semántica, a su vez, podríamos distinguir dos tipos: la música con texto o vocal, en la que el efecto general causado por la misma depende en las connotaciones semánticas extra-musicales; y la música programática. La segunda, que es un tipo de música puramente instrumental inspirada o basada en una “idea” no musical y que típicamente se indica en el título o es descrita en anotaciones aclaratorias en el prefacio. Esta subcategoría sería una especie de categoría híbrida ya que, no es ni música absoluta (sin connotaciones semánticas) ni totalmente vocal o con texto.

Además, según este autor, en la música podemos encontrar un tipo de humor que no nos resulta divertido en el sentido convencional, pero que posee una naturaleza caprichosa o voluble, que será percibida, solo por ciertos individuos y bajo ciertas circunstancias, como humorístico. En estos casos, el efecto puede ser humorístico incluso si no produce una reacción de risa. Sin embargo, también afirma que no es suficiente con establecer un tono ligero, de juego, jubiloso..., dado que, como dice Huizinga<sup>103</sup>, “la naturaleza esencial de toda actividad musical es el juego”, ya que, típicamente, estos casos son simplemente eso y no humorísticos en sí.

Dos de las condiciones que determinan la experiencia humorística en mayor o menor medida, tanto en música asemántica como semántica, son: primero, la intencionalidad del compositor de producir una reacción cómica; y segundo, algún tipo de incongruencia contextual o contraste, bien en la forma de una ocurrencia impredecible o una súbita desviación de una norma esperada o sorpresa. Este contraste se traduce en algunas estrategias de humor musical autónomo basadas en la explotación de la incongruencia potencial en ciertos diseños armónicos y rítmicos y colores instrumentales y orquestales.

El grado en que la incongruencia cómica es percibida depende en gran medida de la competencia musical que el receptor aporta a la experiencia: la familiaridad con periodos

---

<sup>102</sup> Scher, «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)».

<sup>103</sup> J. Huizinga, *Homo ludens: a study of the play-element in cult* (Boston: Beacon Press, 1955), 162.

musicales, estilos, convenciones, géneros y normas. Esto facilitará el reconocimiento en obras en que el compositor, por cualquier razón, se desvía de la norma.

La reacción humorística, según Scher, sigue un patrón básico de tensión-relajación que presenta el siguiente esquema:

1. Empieza con la expectación, pero con el deseo del receptor de que el mensaje no sea inesperado.
2. Sin embargo, esa expectación es frustrada por el hecho de que lo siguiente es realmente algo inesperado. En otras palabras, la expectación original de lo inesperado se confirma más efectiva, dado que no se esperaba.
3. Como resultado, la inicial consciencia realizada, tras una momentánea sensación de sorpresa o shock ligero, se disuelve en una confirmación física de alivio que puede significar placer, perplejidad o indignación, normalmente en la forma de sonrisa o risa.

El soporte psicológico que da Scher es un típico reflejo de las teorías de *Incongruencia-resolución* y *Alivio de tensiones* con un hincapié especial en el componente de la sorpresa.

Uno de los conceptos principales que referencia este autor es el de parodia musical, bien a través de orquestadas incongruencias en sonido instrumental con timbre y color imitados, o mediante el uso de citas musicales, es decir, la utilización de partes de otras obras, tanto propias como de otros compositores, bien en su forma original o estratégicamente distorsionadas.

Según Scher, las instancias de parodia son más comunes y más accesibles que aquellas de humor puro y, de hecho, el humor en la música parece virtualmente inconcebible sin algún elemento de parodia o auto-parodia. Para este autor, tanto el humor como la parodia junto con la sátira, la ironía, la caricatura, lo burlesco y lo grotesco son subespecies de lo cómico. Pero en música, la noción de parodia parece más aglutinadora, ya que, para tener efectos óptimos, se nutre de muchos de estos ingredientes básicos simultáneamente.

El autor refuerza esta afirmación: que la preponderancia de la parodia puede ser la causa de que sea tan difícil encontrar literatura específica de humor en la música; y lo ejemplifica diciendo que en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>104</sup>, que cita como referencia musical indispensable, no hay una entrada específica de humor en la música, lo que significaría, a efectos prácticos, que dicha noción no existe. En su lugar, el completo espectro de lo cómico

---

<sup>104</sup> S. Sadie y J. Tyrrell, eds., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Oxford University Press, 1980).



en la música quedaría cubierto en esta enciclopedia musical por una breve sección de tres páginas con el encabezado de “Parodia”.

Benet Casablancas<sup>105</sup> ahonda en su libro *El humor en la música: broma, parodia e ironía* sobre el papel de la incongruencia en la generación del humor musical, definiendo la expresión humorística en la música como una transgresión sintáctica. El humor se conseguiría, por tanto, a través de mecanismos, técnicas y procedimientos que rompen las expectativas generadas en el oyente, lo que implica que este debe tener un cierto grado de competencia musical para ser capaz de desentrañar los mecanismos puestos en juego.

Algunas de las técnicas que Casablancas describe y que formarían parte de esa forma de composición no habitual serían:

1. La repetición: técnica que hace referencia a la repetición por parte de algunos compositores de secciones de su obra, en otras partes de la partitura.
2. Movimientos mecánicos y obstinados: característica que hace referencia a los movimientos sonoros mecánicos constantes durante toda la composición, los cuales no cesan de sonar hasta el final de dicha obra, es decir, sonido constante en la obra, como un reloj.
3. Simular terminar: técnica que encontramos en las composiciones que simulan el final de la obra, pero que continúa con ella, confundiendo al oyente con ello.
4. Silencios inesperados: los encontramos en algunas composiciones en las que aparecen silencios a mitad de la obra que no encajan con el estilo musical, donde el compositor introduce algún silencio que el oyente no espera.
5. Estancamientos mecánicos: esta técnica la encontramos en secciones de la obra, donde parece que el ejecutante se ha atascado en una sección y es repetida una y otra vez; de esta manera, aparece un estancamiento que se convierte en un movimiento mecánico.
6. Efectos instrumentales especiales: la utilización de sonidos o efectos sonoros que no son habituales en las composiciones. Ya no solo de efectos sonoros sino también de instrumentos que no son habituales para dicho estilo de composición
7. Repeticiones de nunca acabar: son repeticiones que se realizan en algunas composiciones durante un largo periodo de tiempo y que al oyente le dan la sensación de que se ha atascado y no se terminará nunca.

---

<sup>105</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía*.

8. Final inesperado: cuando en la composición se realiza un final de obra inesperado y que rompa con todo el discurso musical, que además deja al espectador con la necesidad de un discurso conclusivo.
9. Comienzos con caracteres conclusivos: cuando empieza a sonar una obra y gracias, tanto a sus características tanto melódicas como rítmicas, da la sensación de que va a terminar enseguida, pero el compositor juega con ese carácter conclusivo durante toda la obra, anticipando un final que no llega.
10. Desviaciones tonales: la utilización de modulaciones o desviaciones de tono durante la composición, no solo ascendente, sino también descendente.
11. Imitación y parodia de la ineptitud de los ejecutantes: composiciones musicales donde, el compositor realiza inscripciones intencionadas para que el ejecutante emita, ridiculizando de esa manera al músico que la ejecuta; o simplemente composiciones donde parece que el ejecutante no toca bien dicha composición.
12. Uso de registros muy agudos: la utilización durante toda la composición de registros muy agudos o muy graves, en contraposición a la esencia de la música.
13. Cambios rítmicos o métricos repentinos: cambios de ritmos inesperados que se encuentran a mitad de la composición y que rompen con la rítmica marcada.
14. Yuxtaposición modal menor/mayor/menor: sobreponer durante la obra varios modos de ejecución, tanto mayores como menores, e incluso el cambio modal durante la composición.
15. Efectos instrumentales inusuales: la ejecución de sonidos inusuales con los instrumentos formales de la orquesta.

### 3.4 Estudios empíricos

---

Hay que destacar dos estudios que han tratado de recoger datos cuantitativos sobre el humor en la música, uno de ellos basado en encuestar a oyentes sobre ciertas piezas musicales; el otro analizando las risas escuchadas en las grabaciones de un famoso músico y humorista estadounidense.

Como acabamos de decir, el primero de los trabajos, llevado a cabo por Helen K. Mull<sup>106</sup>, es un estudio en el que se analizaba las reacciones de varios estudiantes escuchando obras musicales, cuyos títulos indicaban de manera explícita una naturaleza humorística, pero sin comunicar a los sujetos de estudio dicho título. Algunas de las conclusiones extraídas de este ensayo son:

- La música sin título o programa puede expresar humor.
- El título puede o no incrementar el grado de humor percibido en la música (en una de las obras humorísticas la detección aumentaba y en la otra no).
- Las fuentes de humor son tanto intrínsecas como extrínsecas a la música. El contraste, incluyendo la incongruencia, es la fuente intrínseca más común, las técnicas musicales relacionadas con el hecho de darle rasgos humanos a la música, es el elemento extrínseco más habitual seguido de la imitación directa de, por ejemplo, animales o sonidos mecánicos.
- Los mismos pasajes pueden tener elementos que sean apreciados como humorísticos y bellos.

Cabe resaltar que las instrucciones especificaban que los sujetos debían indicar si algún pasaje les hacía sonreír (no reír, por ejemplo) debido a su humor y a clasificar en cuatro categorías el grado de humor del pasaje (0: no humorístico, 1: ligeramente humorístico, 2: moderadamente humorístico y 3 muy humorístico).

Las dos características principales que se observan en los pasajes identificados como humorísticos serían:

- El contraste de una gran variedad de cualidades de la música (timbre, intensidad, tono, ritmo, tempo).

---

<sup>106</sup> H.K. Mull, «A study of humor in music», *The American journal of psychology* 62, n.º 4 (1949): 560–566.

- Las regiones humorísticas son principalmente pasajes aislados para instrumentos solistas en una disposición harmónicamente simple. Los factores extrínsecos de personificación e imitación son sugeridos fácilmente por este tipo de música, que se pavonea, salta, se comporta de manera torpe, corre, se sacude, ríe, cacarea...

El estudio se basaba en escuchar varias veces las mismas tres piezas y extraer diferentes datos en cada ocasión. Por ejemplo, únicamente en una de las piezas se proporciona el título y programa, para ver si su conocimiento aumenta el humor percibido. Sin embargo, una de las variables que la autora no parece tener en cuenta en esta metodología es lo que algunas teorías del humor sugieren, que la repetición o falta de sorpresa puede reducir en sí mismo la experiencia humorística.

En el segundo estudio David Huron<sup>107</sup>, hace una investigación de los recursos puramente compositivos empleados por Peter Schickele<sup>108</sup> en su obra para inducir humor, dejando fuera del análisis el estudio del lenguaje y los *gags* visuales. La metodología seguida por Huron, en este artículo, es analizar una colección de CDs de la música de este compositor, identificar los momentos en los que el público ríe y estudiar qué elemento compositivo utiliza en ese instante para producir humor. De esta forma, excluyendo chistes visuales y humor basado en el lenguaje, el autor define nueve categorías que aglutinarían los diferentes recursos empleados:

- 1) **Sonidos incongruentes:** uso de sonidos inusuales producidos por el uso de instrumentos que no se suelen encontrar en una orquesta (como silbatos de varios tipos).
- 2) **Géneros mezclados:** cambios abruptos entre diferentes estilos, especialmente entre estilos que podrían considerarse más refinados o elevados y otros más bajos. Además, para potenciar el efecto de este recurso, Schickele suele emplear referencias a obras conocidas que aumentan la posibilidad de que los oyentes reconozcan las diferentes tradiciones a las que pertenecen las obras yuxtapuestas.
- 3) **Cambios de tonalidades:** cambiar abruptamente y de manera imprevista a una clave diferente y normalmente “hacia abajo” (los cambios de tonalidad “hacia arriba” son comunes en la música occidental y por tanto más predecibles). Estos cambios contradicen las expectativas de tono de los oyentes.

---

<sup>107</sup> D. Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», en *Proceedings of the 8th international conference on music perception and cognition.*, ed. S. Lipscomb et al. (Evanton, 2004), 700–704.

<sup>108</sup> Schickele es un compositor y músico norteamericano famoso por su faceta humorística.

- 4) **Disrupción de las métricas:** añadir o quitar alguna unidad de tiempo o pulsación de un compás. Estos cambios contradicen las expectativas relacionadas con el tempo de los oyentes.
- 5) **Retardos implausibles:** retrasar resoluciones que son altamente esperadas.
- 6) **Repetición excesiva:** repetir un pasaje muchas más veces de lo que es musicalmente habitual o normativo.
- 7) **Señal de incompetencia:** interpretar pasajes de una manera cruda o poco refinada (incluye mala entonación, sonidos excesivamente fuertes, ritmos poco precisos o timbres crudos de instrumentos y/o voces).
- 8) **Referencia musical incongruente:** yuxtaposición de una referencia musical conocida con un estilo totalmente inesperado.
- 9) **Referencia musical fallida:** uso de una referencia musical fallida que se ejecuta de una manera claramente diferente a la composición original, pero todavía reconocible.

Estos recursos musicales se usan en ocasiones de manera conjunta, en concreto, el autor resalta la combinación del uso de sonidos incongruentes y señal de incompetencia, y la de géneros mezclados y referencias musicales incongruentes. El recurso de géneros mezclados es el que, estadísticamente, produce “risas más fuertes”.

Según Huron, todos estos recursos implican, de un modo u otro, una violación de las expectativas del oyente, lo que vendría a coincidir con la opinión mostrada por Attardo<sup>109</sup> que describiremos a continuación. Además, Hurón hace referencia a otro aspecto clave para este último autor: que la risa se facilita por un contexto que se muestra abiertamente como de juego o parodia.

---

<sup>109</sup> Attardo, «Music».

### 3.5 Establecimiento del modo de juego

---

La reciente *Enciclopedia de estudios humorísticos* de Attardo<sup>110</sup> tiene un apartado que se refiere a la música. El autor empieza exponiendo la dificultad que el estudio del humor en la música plantea, dado que la música sin texto es principalmente más connotativa que denotativa, lo que resulta en que, una misma expresión musical pueda ser interpretada de manera muy diferente por personas musicalmente formadas, incluso perteneciendo a la misma cultura.

Pese a esto, este autor afirma que, dado, que la música en la mayoría de las culturas depende en gran medida de reconocimiento de patrones y establecimiento de expectativas, satisfaciendo o incumpliendo dichas expectativas, un músico o compositor es capaz de generar respuestas emocionales o lógicas en un receptor con nociones musicales de una cultura dada. A través de un elemento de sorpresa, la música es capaz de connotar humor si previamente un “modo o contexto de juego”<sup>111</sup> se ha inferido de elementos o señales internos o externos a la música en sí. Nótese que los mismos elementos inesperados que resultarían humorísticos en una obra que ha establecido dicho contexto, en música con un tono serio, podrían asociarse con emociones negativas como el miedo o el enfado.

Es por que, el establecimiento de este contexto o modo, es crucial en una obra musical intencionadamente humorística. Attardo señala varios métodos para establecer ese modo de juego: a través del uso del texto (títulos cómicos, letras sin sentido, narrativas divertidas...), elementos teatrales (vestuario, expresiones faciales, gestos, maquillaje, tocar un instrumento de una manera inusual...), el uso de instrumentos con una asociación humorística (el autor señala que en la cultura occidental tendrán esta connotación instrumentos muy agudos o muy graves: tuba, fagot, xilófono, piccolo o, por ejemplo, instrumentos de juguete), el uso del tono mayor en la música occidental...

Attardo resalta también que el uso de un “modo de juego” y, por tanto, el establecimiento de un tono alegre, no implica que la obra musical incluya necesariamente momentos cómicos o humorísticos.

Como en otras formas de humor, la incongruencia es un aspecto muy significativo de la música humorística. Patrones musicales que usan parámetros como tempo, registro, timbre, armonía,

---

<sup>110</sup> Ibid., 528-33.

<sup>111</sup> El autor utiliza las expresiones “playful context” y “play mode”.

línea melódica... pueden ser manipulados de maneras inesperadas, rompiendo, por tanto, el patrón usual y, así, producir humor.

Como se puede apreciar, muchos de los citados elementos, tanto para establecer el contexto de juego como para provocar el evento humorístico en sí, son culturalmente dependientes o específicos para una cultura dada. Además de poder necesitar de una comprensión muy específica de gramática y estilo musical.

Sin embargo, receptores sin nociones musicales pueden ser capaces de detectar cambios en la música que son particularmente repentinos o extremos. Por otra parte, dada la prevalencia de patrones rítmicos y métricos en la música de todas las culturas, la inesperada temporalidad de eventos musicales puede evocar un humor que puede ser comprendido por receptores de diversos trasfondos culturales.

Otras formas de conseguir incongruencia en la música serían los cambios inesperados de estilo, la referencia simultánea de dos o más estilos o géneros aparentemente incompatibles, la interacción incongruente entre texto y música (textos humorísticos emparejados con música seria o viceversa), el uso de elementos teatrales (ya comentados anteriormente), o el uso de cualidades musicales extremadamente estilizadas o exageradas, etc. En general, el humor se puede generar cuando el significado de dos aspectos de un mismo fragmento musical está en aparente conflicto.

### 3.6 Humor en la música cotidiana (más allá de la música absoluta)

---

En otra entrada enciclopédica, en esta ocasión para el término “humor” dentro de una recopilación de términos musicales, por Horn et al<sup>112</sup>, se afirma que, aunque en la vida diaria como en las prácticas culturales más formales, el humor se expresa más frecuentemente de formas verbales y visuales. El papel de la música en la generación del humor en estos contextos es, a menudo, muy importante, especialmente en la vertiente formal. En este último caso, el uso de la música para expresar humor se da más a menudo en contextos que incorporan algún tipo de interpretación musical, incluyendo aquellos en los que el humor se dirige hacia las diferentes formalidades de la práctica musical.

Para participar en la generación del humor, la música a menudo se alía con medios verbales y visuales. En este caso, es habitual que, el humor adopte un papel de acompañamiento de dichos medios y, por tanto, dependiente de ellos. Sin embargo, la música también se emplea en sí misma, ya que proporciona recursos humorísticos de los que otros medios carecen, agregando, cuando se hace uso de esta característica, un valor humorístico añadido.

Por otro lado, en algunas ocasiones en las que se combinan palabras, imágenes y música, este último componente puede ser realmente el principal elemento generador de humor. Puede, por ejemplo, proporcionar un contrapunto a ideas expresadas a través de palabras e imágenes que sugieren la presencia de una discrepancia cómica que no sería evidente en las palabras o imágenes en solitario. Es decir, una escena humorística, podría dejar de serlo completamente si retiramos el componente musical.

La música juega un importante papel en el humor generado en el acto interpretativo en combinación con el movimiento, el gesto, la expresión y la pronunciación, a menudo, en compañía de palabras y sonidos a los que da soporte. Sin embargo, dado el uso simultáneo de diversos parámetros de expresión (ritmo, melodía, timbre, inflexión...) y por su habilidad de permitir varias voces diferentes emitiéndose simultáneamente (incluso cuando esas voces son el sonido de los diversos instrumentos), la música puede enriquecer enormemente las posibilidades del humor.

---

<sup>112</sup> D. Horn, J. Shepherd, y P. Oliver, «Humor», *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (New York: Continuum, 2003), 404-7.



Un interesante ejemplo de la música en combinación con el acto interpretativo, sería el caso de las actuaciones de payasos. En este tipo de espectáculo, la comunicación verbal es tradicionalmente abandonada y la fuente inmediata es el humor a nivel visual (movimientos, gestos, expresiones...). Sin embargo, muchas veces, sin sonido y casi siempre también sin música, el efecto humorístico sería mínimo. Los payasos pueden maximizar su humor y la audiencia puede apreciarla por entero gracias a que los diversos parámetros de la música acompañante pueden incorporarse y realzar cualquiera de los aspectos de la actuación, incluyendo los momentos “exagerados” (caídas, golpes, colisiones...) y los momentos de mayor sutileza (juegos de manos, miradas de reojo...).

Horn presenta un recorrido histórico centrándose mayormente en la cultura anglosajona norteamericana. Dicho recorrido y los ejemplos que da, están fuera del interés de este trabajo, pero hay algunos componentes más generales que merecería la pena resaltar.

La historia de la música popular es rica en géneros centrados en el humor y el sinsentido, pudiendo algunos de ellos remontar sus orígenes a juglares, bufones y ferias populares medievales. Existe también un vasto repertorio oral de canciones estudiantiles y canciones obscenas encontradas por toda Europa, desde la Edad Media, que hacen hincapié en dobles significados y temas licenciosos.

Géneros como el *Music Hall* británico, el *Vaudeville* americano, el *Avanspettacolo* italiano o la *Macchieta* napolitana recogen este tipo de humor y lo llevan a locales cubiertos, añadiendo ingredientes grotescos, de realismo y de folclore, creando una experiencia teatral completa dirigida a una audiencia formada por las clases trabajadoras. En estas formas de teatro popular, el humor se generaba a través de la música para producir un tipo de entretenimiento fragmentado y sin argumento comúnmente considerado “vulgar”.

Otro tipo de género, representados por las óperas cómicas británicas y el *vaudeville* estadounidense, tratan de extender la audiencia del teatro de variedades hacia las clases medias, proporcionando un espectáculo “menos vulgar” y más familiar. En este tipo de comedias musicales, el humor generado mediante juegos de palabras, bromas y chistes sí tiene sentido dentro de una línea argumental. Un tipo de temática a resaltar en estas obras era la sátira política de la cultura propia, mediante, entre otros medios, la caricatura de las figuras de autoridad. Otro recurso empleado era la sátira transcultural, hacia, por ejemplo, los manierismos de la ópera culta de otros países u otros grupos étnicos.

Gran parte del humor en las comedias y películas musicales tiende a estar en el argumento y las oportunidades que este proporciona para el diálogo cómico; pero es en el contexto musical en el que el humor es expresado en la forma de ingeniosas y sofisticadas letras.

Un subgénero de humor musical serían las “parodias musicales”, en las que la letra de conocidas piezas musicales es sustituida por rimas humorísticas.

El efecto de las grabaciones que comenta Horn es doble: por un lado, al popularizar la música, fomenta un tipo de humor puramente musical basado en referencias a piezas conocidas (auto-referenciación musical); y, por otro, la música popular humorística, concebida para pequeñas salas de música, alcanza una mayor audiencia. Un tema común en la letra de muchas de estas piezas humorísticas sería la sátira social y política.

En mayor medida que las palabras y las imágenes, la música requiere un trasfondo cultural compartido. Desde un punto de vista analítico, el humor en la música es más probable que surja de un choque de estereotipos culturales centrado en las reglas de la comunicación musical y cuanto más rutinarias sean estas reglas, más exitoso será el tratamiento humorístico.

### 3.7 La música humorística entendida como un evento

---

A diferencia de otros trabajos musicológicos sobre música y humor, que explican este concepto en términos de identificación de desviaciones de las reglas y convenciones compositivas del material sonoro, es decir, como una propiedad exclusiva de la música, Juliana Guerrero<sup>113</sup> propone en su tesis enfocar el estudio del humor como un evento, o más concretamente, una instancia comunicativa que acaece en un tiempo y lugar determinado. Esto le permite incluir en el análisis, además de los elementos anteriormente mencionados, las acciones de los sujetos intervinientes y otros procesos que resumiremos más adelante y que dan cuenta de ese fenómeno complejo.

Para llevar a cabo este estudio, Guerrero se centra en analizar la relación entre música y humor en la obra de Les Luthiers, usando como marco de referencia teórico los conceptos de género musical, intertextualidad, *performance*<sup>114</sup> y parodia.

El concepto de género musical empleado por Guerrero incorpora diversas variables como la forma, el estilo, las técnicas de ejecución, la instrumentación, el comportamiento de los músicos y la audiencia... Esta perspectiva permite analizar la reelaboración de los géneros, no solo desde aspectos puramente musicales, sino también textuales e interpretativos.

Otro de los elementos teóricos empleados en esta tesis es el de intertextualidad, concepto originario de los estudios literarios, que permite explicar las relaciones entre un texto y otro anterior, y su inserción en la historia (el contexto) a partir del sujeto que escribe, el destinatario y los textos en sí, teniendo así en cuenta tanto la generación como la recepción del discurso.

La autora analiza diversos aspectos del término *performance*, de los cuales señalaremos aquí el aspecto comunicativo, que subraya la importancia del contexto, la sucesión de actos y las reglas propias del marco interpretativo dentro del que se intercambian mensajes, incorporando por ello, la competencia comunicativa tanto de los intérpretes como de la audiencia.

Finalmente, en lo que se refiere a estos cuatro conceptos teóricos, Guerrero parte de una definición sencilla de parodia: “la imitación burlesca, satírica o irónica de una obra seria, del

---

<sup>113</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)».

<sup>114</sup> Guerrero prefiere el uso de este anglicismo en lugar de posibles traducciones como “actuación”, ya que existe una gran cantidad de bibliografía que se refiere a la palabra *performance* con diferentes connotaciones.

estilo de un autor o un género determinado”<sup>115</sup>, para hacer un recorrido por diversas aportaciones al término de otros autores en diferentes ámbitos, concluyendo finalmente que las obras de Les Luthiers logran un efecto paródico al desviarse de las convenciones de los géneros musicales establecidos a la forma y al estilo musical como, por ejemplo, en cambios de instrumentación (tanto modificaciones tímbricas como apariencia insólita), exacerbaciones interpretativas, juegos en el ámbito textual y en su interacción con el entorno y la audiencia. Todo ello con una intención burlesca.

En el resto de su tesis, Juliana Guerrero analiza los cuatro recursos clave que ella identifica en la obra de Les Luthiers para conseguir humor. Entendiendo el humor como un evento, estos elementos no están relacionados únicamente con las propiedades del material sonoro, la intención del compositor o ejecutante y las emociones de los oyentes, sino con todos los elementos que forman parte de la práctica musical, incluyendo los sujetos que intervienen y el contexto. En concreto, los cuatro recursos identificados son: el uso de instrumentos informales, las herramientas lingüísticas, las presentaciones y la reelaboración de los géneros musicales.

Respecto a los instrumentos informales, la autora identifica 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 afectan a cómo su ejecución e incluso su mera presencia en los espectáculos forman parte del evento músico-humorístico, provocando una situación paródica respecto a los instrumentos convencionales.

Las herramientas lingüísticas, las figuras retóricas y la temática de sus obras, que integran la componente verbal de la obra de Les Luthiers, son otro de los aspectos estudiados. Según la autora, la temática de sus obras muestra exageraciones, burlas e ironías de estereotipos, imágenes y lugares comunes, no solo del ámbito musical, sino de muchos otros.

Guerrero analiza varios aspectos de las presentaciones de los espectáculos que se relacionan con el concepto de *performance* antes mencionado y que los convierte en eventos músico-humorísticos. Algunos de los elementos estudiados son los diversos papeles que interpretan los miembros del grupo, incluyendo en ocasiones personajes femeninos, la comunicación entre los intérpretes y el público, y la inclusión de baile y coreografías en algunas de sus obras.

---

<sup>115</sup> Casablanca, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 17.

Un apartado muy importante de este trabajo y en el que confluyen el resto de aspectos analizados, se centra en el estudio de lo que la autora llama: la reelaboración de los géneros musicales. En concreto, Guerrero identifica 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 y alteraciones de la forma musical, entre otros. Con esto, el grupo conseguiría romper los cánones musicales establecidos con objetivo parodiador y, en última instancia, humorístico.

### 3.8 Humor en la historia de la música

---

Para terminar este recorrido bibliográfico, comentaremos ahora el libro *Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide* de Enrique Alberto Arias<sup>116</sup>. En esta obra, el autor proporciona una visión general de la música humorística a lo largo de la historia, incluyendo una extensa bibliografía y discografía. El libro consta de tres partes: la primera es un recorrido histórico y estilístico dividido en los periodos medieval, renacentista, barroco, clásico, romántico y contemporáneo. En cada sección, se lleva a cabo un breve recorrido de cada periodo musical con comentarios y ejemplos de los elementos humorísticos que, según el autor, se encuentran en esa época. Una posible limitación a este estudio, expresada en una revisión por Boonin<sup>117</sup>, es que este recorrido se centra casi exclusivamente en expresiones musicales occidentales. En la segunda parte, se relaciona una bibliografía de libros, disertaciones, diccionarios, enciclopedias y artículos que tratan el tema del humor en la música. Por último, la tercera sección lista los trabajos musicales citados.

Durante su trabajo, Boonin cuestiona la noción de que las piezas de música “seria” son más importantes que las de música cómica. Opina que la música humorística es considerada a menudo superficial y simple, “menos intrincada de lo que merece un gran arte...”. Sin embargo, argumenta que grandes compositores como Haydn o Beethoven compusieron música cómica o incluyeron pasajes o movimientos cómicos para ofrecer contraste en algunas de sus composiciones más importantes.

Además, y de especial interés para esta tesis, este autor ofrece una lista de técnicas a través de las cuales se ha conseguido el humor en la música a lo largo de la historia:

1. **Uso de un texto cómico.** Los textos cómicos tienen un impacto inmediato; e incluso una mediocre composición de palabras graciosas tiene asegurado algo de éxito. Aunque los textos cómicos se pueden encontrar en composiciones tan tempranas como los *motetes* del siglo XIII, es la *ópera bufa* del siglo XVIII la que explora todas las facetas de la comedia verbal. El uso de textos cómicos es el principal medio de conseguir el humor hasta finales del siglo XVIII, cuando los géneros instrumentales pasan a participar también en la comedia.

---

<sup>116</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*.

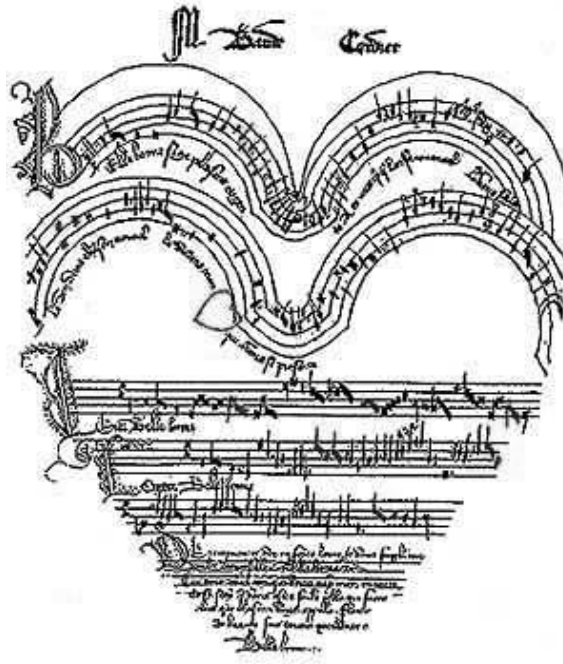
<sup>117</sup> J.M. Boonin, «Comedy in music: a historical bibliographical resource guide (review)», *Notes* 58, n.º 3 (2002): 547–548.

2. **Parodia musical.** El compositor parodia un estilo musical. Por ejemplo, según Arias, Mozart ridiculiza las prácticas comunes del siglo XVIII en *Ein musikalischer Spass (Una broma musical)*; en concreto, satirizando el estilo instrumental general de su época llevado a cabo por un compositor inepto.
3. **Uso de yuxtaposiciones inesperadas de elementos sintácticos.** Cambios en la longitud de las frases, giros inesperados en las melodías o dinámicas e inusuales contrastes de textura son empleados por muchos compositores para conseguir ingenio musical. Un ejemplo, según el autor, se da en la Sinfonía nº 104 de Haydn, donde el flujo normal se interrumpe por pausas seguidas de un redoble en crescendo de los timbales.
4. **Uso de descripciones musicales.** Usar los instrumentos o la voz para imitar el sonido de animales o de situaciones (escenas de mercado, caza...); por ejemplo, la imitación del canto de diferentes pájaros usando diversos instrumentos en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.
5. **Referencias a estilos particulares.** Técnicas asociadas con la música popular o “folk” pueden dar a un pasaje o movimiento un giro humorístico; por ejemplo, la desgarbada danza popular interpretada al final del último movimiento de la *Sinfonía nº82* de Haydn, conocida como “El oso”, es responsable de este epíteto.
6. **Uso de la incongruencia.** Ciertas piezas contrastan numerosos estilos e ideas con objetivo parodiador; por ejemplo, la *Sinfonía nº60* de Haydn.
7. **Inusuales artificios orquestales.** La afinación de instrumentos dentro de la misma pieza musical, como el afinamiento de los violines en el último movimiento de la *Sinfonía nº60* de Haydn, sería un ejemplo de técnicas empleadas para producir inesperados colores orquestales.
8. **Alusiones a un famoso personaje cómico.** Se trata de emplear música descriptiva pero basada en un personaje en particular; por ejemplo, el poema sinfónico de Elgar sobre *Falstaff*.
9. **Uso de efectos inusuales de textura, dinámicas, ritmos y diseños melódicos.** Resaltar las características de las voces bajas o agudas puede tener usos cómicos; por ejemplo, dar a una voz de un bajo profundo a intervalos de tiempo exageradamente largos (común en la ópera bufa del siglo XVIII) o a través de una especie de competición entre dos sopranos para lucirse, como en *Der Schauspieldirektor* de Mozart.
10. **Extrañas claves y modulaciones disonantes.** El humor consiste, en este caso, en las sutiles implicaciones del uso de disonancias y de movimientos armónicos distantes. Esta

técnica se encuentra en ocasiones en madrigales y motetes renacentistas, y en cantatas barrocas.

11. **Referencia a estilos pasados.** Uso de formas e instrumentación de otras épocas, pero dentro de nuevos contextos. El compositor juega aquí con el reconocimiento del receptor de dichos estilos; por ejemplo, compositores neoclásicos del siglo XX como Stravinsky y Hindemith usan formas e instrumentos propios del siglo XVIII que recuerdan a Vivaldi, Bach y otros compositores conocidos de dicho periodo.
12. **Citas de varios materiales musicales.** El efecto humorístico se consigue mediante la mezcla, tanto vertical como horizontal, de muchas citas musicales; por ejemplo, la opereta para voces masculinas *Das Gastspiel der Lucca* de C. Höpfner está exclusivamente compuesta de partes de otras obras de Mozart y Weber.
13. **Título de los movimientos.** El término italiano *scherzo* o “broma” se usa a menudo en los trabajos de Haydn o Beethoven. En el siglo XIX, el tercer movimiento de una sinfonía o un cuarteto de cuerda era habitualmente un *scherzo*. Esta designación, casi siempre implica un movimiento con un carácter más ligero y juguetón; por ejemplo, el *scherzo* de la *Sinfonía n.º4* de Tchaikovsky contrasta con el resto de la melancólica obra por su *pizzicato* y rápida configuración.
14. **Modificaciones en el tempo.** A partir de finales del siglo XVIII, los compositores modifican con frecuencia los *tempos* con términos como *vivo*, *vivace* o *scherzando*. Las crecientemente más precisas designaciones de *tempo* de Haydn o Beethoven no solo indican la velocidad, sino también el estilo y el humor que se le quiere dar a la pieza.
15. **Notaciones visualmente curiosas.** La compleja polifonía del siglo XIV, los cánones del Renacimiento y el Barroco y la música aleatoria del siglo XX emplean notaciones musicales curiosas; por ejemplo, “Belle, bonne, sage” de Baude Cordier (última parte del siglo XIV) está notado en forma de corazón, como puede apreciarse en la Figura 3.1.





**Figura 3.1:** "Belle, bonne, sage", Baude Cordier, del Codex de Chantilly, c1400<sup>118</sup>.

16. **Designación de género.** Los términos *ópera buffa* designa un género intrínsecamente cómico. Menos obvio, pero igualmente sugerente son los términos *canzonetta*, *chansonetta* y *operetta*. Los diminutivos implican tipos vocales que son más cortos y más ligeros que *madrigal*, *chanson* y *ópera* respectivamente. El término *humoresque* es usado por Schumann y compositores posteriores para designar un trabajo “humorístico” para piano solo o grupo de cámara.
17. **Estilos interpretativos.** Los estilos interpretativos también pueden ser humorísticos; por ejemplo, Víctor Borge ridiculizaba los rasgos pomposos de la música clásica caricaturizando obras famosas. Así mismo, Anna Russell satirizaba a Wagner.
18. **Añadiendo letra a trabajos instrumentales.** Esta técnica consiste en crear arreglos vocales con textos satíricos para obras instrumentales.
19. **Uso de la aleatoriedad.** Durante el siglo XVIII, el *ars combinatoria*, o la combinación aleatoria de frases, fue estudiada por algunos compositores. La música aleatoria llega a ser un movimiento importante en el siglo XX inspirado por compositores como John Cage.

---

<sup>118</sup> Fuente de la imagen: «“Allegory of Music” - Dosso Dossi», accedido 17 de mayo de 2017, <http://www.colourmusic.info/dossi.htm>.

20. **Uso de *soggetto cavato*.** Una técnica desarrollada en el renacimiento consistente en la sustitución de las sílabas de solfeo por letras y utilizar las letras (notas) para formar palabras; por ejemplo, según Lawrence Kramer<sup>119</sup>, Schumann juega, entre otras, con la asociación de la secuencia de notas *la-mi bemol-do-si*, que en notación alemana es ASCH en *Carnaval*. Esta secuencia de caracteres hace referencia en alemán: a la ciudad de Asch (actualmente Aš, en República Checa), en la que había nacido su prometida de entonces; a la palabra alemana “Asch”, que quiere decir "cenizas"; a la palabra “Fasching”, que significa carnaval; y a su propio nombre **Alexander Schumann**.

---

<sup>119</sup> L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History* (University of California Press, 2002), 109-10.

### 3.9 Conclusiones

---

En este capítulo, hemos visto que el humor en la música es un fenómeno muy arraigado en la historia y hemos revisado los trabajos musicológicos de diferentes autores. Algunos de estos estudios tienen una aproximación más empírica o cuantitativa, mientras que otros son más teóricos. Algunos de los conceptos introducidos serían: la diferencia entre diversos tipos de humor *poiético* y el humor *estésico*, que hacen referencia a la intencionalidad del compositor y la recepción por parte del oyente, el humor vs. el ingenio musical, la importancia de la incongruencia para la generación de humor, el establecimiento del modo de juego, la importancia cultural a la hora de interpretar una obra músico-humorística, el papel de la música en conjunción con otros elementos musicales para producir humor y el humor visto como un evento.

Un punto importante es que, en ocasiones, los autores estudiados no logran ponerse de acuerdo en lo que significa el “humor en la música”, pero todos los que hemos resaltado acaban concluyendo que el humor es posible incluso en la música absoluta, aquella que no cuenta con texto u otro tipo de soporte semántico.



# 4

## MARCO TEÓRICO MÚSICO- HUMORÍSTICO

## 4 MARCO TEÓRICO MÚSICO-HUMORÍSTICO

Musicólogos como Deryck Cooke<sup>120</sup> se han referido a la música como “el lenguaje de las emociones”. En este mismo sentido, Cooke<sup>121</sup> nos dice:

“Casi todo el mundo disfruta escuchando música. ¿Por qué? Indudablemente, porque la música produce emociones. Pero esta respuesta reemplaza un puzle con dos: ¿cómo comunica emociones la música? y ¿por qué disfrutamos con que nos provoquen emociones de esta forma?”

Estas afirmaciones, sin entrar en discusiones sobre su precisión, nos indican que la música se ve a menudo como un medio efectivo y placentero para expresar o, incluso, inducir emociones y, como se ha expuesto a lo largo de toda esta tesis, una de esas emociones es, sin duda, el humor.

En el recorrido bibliográfico sobre el humor en la música del capítulo anterior, veíamos que varios autores diferenciaban dos tipos principales de música, relevantes para la generación humorística: la música absoluta, asemántica o abstracta (sin texto u otras connotaciones extra-musicales) y la música semántica, dramática o sincrética (con texto u otro tipo de elemento acompañante, en la que el efecto general causado por la misma depende en gran medida de las connotaciones semánticas extra-musicales). Algunos autores también distinguen una subcategoría dentro de la música semántica: la música programática (puramente instrumental, pero inspirada o basada en una “idea” no musical y que típicamente se indica en el título o es descrita en anotaciones aclaratorias en el prefacio). Dependiendo del tipo de música, el compositor tendrá a su disposición diferentes medios con los que inducir humor.

Relacionado con esto, hay quien indica la dificultad de la música absoluta a la hora de expresar humor<sup>122</sup> (quizá porque no se trata de expresarlo sino, de inducirlo o generarlo) y mientras que, otros autores señalan la existencia de dos tipos de humor<sup>123,124</sup>: uno más relacionado con la risa, y otro con el deleite, la alegría o, podríamos decir, la sonrisa. El primer tipo de humor suele estar más asociado con las teorías de *Incongruencia-resolución* y requiere probablemente un

---

<sup>120</sup> D. Cooke, *The Language of Music* (Oxford University Press, 1989), 32-33.

<sup>121</sup> P.N. Johnson-Laird, «Introduction: What Is Communication?», en *Ways of Communicating*, ed. D.H. Mellor (Cambridge University Press, 1990), 13.

<sup>122</sup> Brent-Smith, «Humour and music».

<sup>123</sup> Hinson, *Baroque to modern: humor in piano music: character and content*, 3.

<sup>124</sup> Grew, «Humour in Music: I».

efecto de sorpresa mayor. El segundo, en nuestra opinión, tiene que ver con las teorías de la *Creatividad y expresión del ingenio*, asemejándose a un poema cómico, basado en una serie de efectos de intersección consecutivos, de marcos de referencia diferentes, siguiendo un hilo conductor lineal en el que la historia resultante va oscilando entre un marco y otro, consiguiendo un estado constante de diversión suave.

La expresión musical de una obra o, dicho de otro modo, el que una obra concreta se considere capaz de transmitir o inducir un determinado sentimiento, se mide a menudo en términos del acuerdo entre las personas que lo perciben, es decir, la música es expresiva, en un cierto sentido, cuando hay un nivel de acuerdo entre los oyentes sobre dicha expresión (presumiblemente, porque hay algo en la música en sí que da lugar a impresiones similares)<sup>125</sup>. Sin embargo, y centrándonos en la expresión humorística de la música, puede darse el caso de que el compositor y el intérprete tengan intención humorística, pero la expresión musical resultante no sea percibida como tal. De igual manera, una obra puede percibirse como humorística, pese a no haber intencionalidad al respecto por parte ni del compositor ni del intérprete.

Es este sentido, podemos decir que la música no transmite humor en sí, sino que puede incluir un conjunto de elementos o mensajes que tienen la intencionalidad de producir humor en el oyente. Es posible que todos los mensajes sean transmitidos y decodificados de manera apropiada, pero no se produzca la reacción humorística. La interpretación, como humor, es algo que sucede en la persona que lo recibe. Podemos, por tanto, entender el proceso que abarca desde la composición de una obra hasta la inducción o no de humor en el receptor como un proceso comunicativo. Además, como Juliana Guerrero<sup>126</sup>, nosotros entendemos que este proceso es un evento que acaece en un tiempo y lugar determinado y que, por tanto, hay que analizarlo dentro del contexto específico en el que se da.

El objetivo de este capítulo es proponer un marco teórico para el análisis de la música humorística. Aunque este marco es aplicable a otro tipo de instancias, nos centraremos especialmente en los espectáculos músico-humorísticos en directo, donde un grupo de ejecutantes interpreta una obra para una audiencia. Analizar este escenario complejo, en el que, como veremos, interviene un gran número de componentes, permite aplicar el propuesto marco humorístico a otras situaciones más sencillas, como pueda ser una grabación de audio disfrutada

---

<sup>125</sup> P.N. Juslin, «From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Induction of Emotion in Music», en *Musical Communication* (Oxford University Press, 2005), 88.

<sup>126</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 5.

por un único oyente en la que, por ejemplo, se eliminan las componentes visuales y la interacción entre los espectadores y los intérpretes.

Nos hemos inspirado en la clasificación de las teorías generales sobre el humor de Lyttle<sup>127</sup>, presentada en la Sección 2.4, para estructurar nuestro marco teórico, añadiendo un apartado más, referente al proceso de comunicación propio de la música humorística. En concreto, diferenciaremos los siguientes temas: (1) *Función de la música-humor*, (2) *la Música-humor como proceso comunicativo*, (3) *Estímulos músico-humorísticos* y (4) *Respuesta a la música-humor*. Nótese que el tercer punto está igualmente relacionado con la definición de humor *poiético* (explícito, implícito y sincrético) de Dalmonte<sup>128</sup>, es decir, con la intencionalidad del autor de producir humor. De igual manera, el último punto está relacionado con el humor *estésico*, tal como lo define la misma autora, es decir, con que el oyente juzgue una pieza determinada como cómica<sup>129</sup>.

---

<sup>127</sup> «Jim Lyttle: New York City humor researcher.»

<sup>128</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

<sup>129</sup> Ver Sección 3.1, para una descripción más detallada de estos términos.



## 4.1 Función de la música-humor

---

Desde tiempos inmemoriales, la música ha estado presente en toda cultura humana conocida. No en vano, recientes estudios parecen indicar que los instrumentos más antiguos conocidos hasta la época serían unas flautas de hueso de animales (ver Figura 4.1) encontradas en el suroeste de Alemania, las cuales podrían tener alrededor de 42.000 años<sup>130</sup>.



**Figura 4.1:** Flauta de 5 agujeros encontrada en las excavaciones de Hohle Fels<sup>131</sup>.

No hay duda de que la música es capaz de proporcionar placer, pero, pese a que hay varias teorías sobre por qué la música puede haberse desarrollado (algunas de ellas señalan la similitud entre la biología del lenguaje y de la música, y una relación entre la evolución de ambos aspectos)<sup>132</sup>. No hay, aparentemente, una relación funcional directa entre la música y otros estímulos generadores de placer: no tiene un claro valor biológico, como la comida o el sexo, ni beneficios tangibles, como las drogas farmacológicas o el dinero, ni tampoco propiedades adictivas reconocidas, como el juego o la nicotina. Sin embargo, la música se califica de manera consistente entre las diez cosas más placenteras<sup>133</sup>.

De hecho, recientes estudios muestran que escuchar e interpretar música puede, no solo ser placentero, sino tener un impacto beneficioso en nuestra salud, aumentar nuestras capacidades mentales y, en general, mejorar nuestro bienestar.

---

<sup>130</sup> T. Higham et al., «Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle», *Journal of human evolution* 62, n.º 6 (2012): 664-76.

<sup>131</sup> Fuente de la imagen: J.N. Wilford, «Oldest musical instruments are even older than first thought», *The New York Times*, 2012.

<sup>132</sup> Tecumseh, «The evolution of music in comparative perspective».

<sup>133</sup> L. Dube y J. Lebel, «The categorical structure of pleasure», *Cognition and emotion* 17, n.º 1 (2003): 263-297.

En este sentido, hay estudios que muestran que cuando el oyente escucha música de su agrado, hay una reacción fisiológica<sup>134</sup> que incluye la liberación por parte del cerebro de dopamina<sup>135</sup>, un neurotransmisor que nos hace “sentir bien”. Por otro lado, se ha encontrado una fuerte correlación positiva entre el grado de placer y la estimulación emocional. El estudio correspondiente resaltaba que, de hecho, aquellos individuos que no habían experimentado placer, no habían mostrado un incremento significativo en la estimulación emocional<sup>136</sup>.

Además, la música se usa extensamente para mejorar el bienestar general, reducir el estrés y distraer a los pacientes de síntomas desagradables. Aunque hay variaciones en las preferencias individuales, la música se puede emplear para ejercer un efecto fisiológico positivo directo sobre el sistema nervioso autónomo<sup>137</sup>. En este sentido, por ejemplo:

- La música relajante puede ayudar en la recuperación tras el estrés psicológico mediante la regulación de los niveles de cortisol<sup>138</sup>.
- Escuchar música antes de un procedimiento de cirugía puede ser incluso más relajante que algunos medicamentos empleados a tal efecto<sup>139</sup>; y ayuda a relajarse mejor al descansar en cama después de operaciones de corazón<sup>140</sup>.
- La música puede disminuir el dolor en pacientes bajo cuidados intensivos o geriátricos, siempre y cuando, se trate de música clásica, meditativa o escogida por el propio paciente<sup>141</sup>.
- Escuchar música clásica relajante antes de dormir es una práctica efectiva para reducir los problemas de insomnio y los síntomas de depresión<sup>142</sup>. En este sentido, otro estudio

---

<sup>134</sup> V. Menon y D.J. Levitin, «The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system», *NeuroImage* 28, n.º 1 (2005): 175-84.

<sup>135</sup> V. Salimpoor et al., «Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music», *Nature neuroscience* 14, n.º 2 (2011): 257-62.

<sup>136</sup> V. Salimpoor et al., «The rewarding aspects of music listening are related to degree of emotional arousal», *PLoS ONE* 4, n.º 10 (2009).

<sup>137</sup> K.J. Kemper y S.C. Danhauer, «Music as Therapy», *Southern medical journal* 98, n.º 3 (2005): 282-88.

<sup>138</sup> S Khalifa et al., «Effects of Relaxing Music on Salivary Cortisol Level after Psychological Stress», *Annals of the New York Academy of Sciences* 999, n.º 1 (2003): 374-76.

<sup>139</sup> H.J. Trappe, «Music and health-what kind of music is helpful for whom? What music not?», *Deutsche medizinische wochenschrift (1946)* 134, n.º 51-52 (2009): 2601-6.

<sup>140</sup> U. Nilsson, «Soothing music can increase oxytocin levels during bed rest after open-heart surgery: a randomised control trial», *Journal of clinical nursing* 18, n.º 15 (2009): 2153-61.

<sup>141</sup> Trappe, «Music and health-what kind of music is helpful for whom? What music not?»

<sup>142</sup> L. Harmat, J. Takács, y R. Bódizs, «Music Improves Sleep Quality in Students», *Journal of Advanced Nursing* 62, n.º 3 (2008): 327-35.

afirma que la música meditativa y clásica animaba a los pacientes con problemas depresivos, pero la música *tecno* y el *heavy metal* los empeora<sup>143</sup>.

Otros efectos beneficiosos serían:

- Puede mejorar el rendimiento de los corredores. En concreto, el estudio de Bigliassi et. al<sup>144</sup> muestra los beneficios en este sentido de la música “motivacional” lenta o rápida, frente a la música calmada o a correr sin escuchar música.
- Atenuar las luces y la música mientras se come lleva a consumir menos calorías y disfrutar más de la comida<sup>145</sup>.
- Escuchar música mientras se conduce puede impactar el estado de ánimo positivamente, lo que puede llevar a un comportamiento más seguro que si no se escucha música<sup>146</sup>.
- La música puede ayudar a aprender y recordar mejor lo aprendido<sup>147</sup>.

Por último, la práctica y estudio musical puede mejorar nuestras capacidades mentales y nuestra salud:

- Aprender música puede desarrollar la inteligencia verbal<sup>148</sup>, el rendimiento académico y el coeficiente intelectual en niños<sup>149</sup> y la memoria verbal en niños y adultos<sup>150</sup>.
- Participar activamente en la interpretación musical, en concreto ejecutando varios instrumentos de percusión y cantando, puede potenciar el sistema inmune más que simplemente escuchar<sup>151</sup>.

---

<sup>143</sup> Trappe, «Music and health-what kind of music is helpful for whom? What music not?»

<sup>144</sup> M. Bigliassi et al., «How Does Music Aid 5 Km of Running?», *Journal of Strength and Conditioning Research* 29, n.º 2 (2015): 305-14.

<sup>145</sup> B. Wansink y K. Ittersum, «Fast food restaurant lighting and music can reduce calorie intake and increase satisfaction», *Psychological reports* 111, n.º 1 (2012): 228-32.

<sup>146</sup> A.B. Ünal, L. Steg, y K Epstude, «The influence of music on mental effort and driving performance», *Accident; analysis and prevention* 48 (2012): 271-78.

<sup>147</sup> B.P. Gold et al., «Pleasurable music affects reinforcement learning according to the listener», *Frontiers in Psychology* 4 (2013).

<sup>148</sup> S. Moreno et al., «Short-term music training enhances verbal intelligence and executive function», *Psychological science* 22, n.º 11 (2011): 1425-33.

<sup>149</sup> M. Forgeard et al., «Practicing a musical instrument in childhood is associated with enhanced verbal ability and nonverbal reasoning», *PLOS ONE* 3, n.º 10 (2008).

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> D. Kuhn, «The effects of active and passive participation in musical activity on the immune system as measured by salivary immunoglobulin A (SIgA)», *Journal of music therapy* 39, n.º 1 (2002): 30-39.

Por otro lado, como vimos en la Sección 2.4, las teorías de la *Función del humor* de Lyttle, que incluirían al menos en parte las teorías *Biológicas*, de *Alivio de tensiones*, *Psicoanalíticas*, de *Ambivalencia*, de *Jerarquía*, *Correctivas del humor* y del *Juego*, tratan de dar una explicación a la pregunta de por qué reímos y cuál es la función y valor del humor para el ser humano a nivel fisiológico, psicológico y sociológico.

Como resumen, podemos afirmar que la risa sirve a muchas funciones esenciales para la supervivencia humana: una función unitiva, de creación de lazos, una función apaciguadora y una función de potenciación de la salud, además de servir como mecanismo instintivo que ayuda a superar las decepciones y las dificultades de la vida<sup>152</sup>. Si nos centramos en el componente fisiológico, podemos encontrar numerosos efectos positivos del humor y en particular de la risa, por ejemplo, sobre el sistema cardiovascular<sup>153,154</sup>. Algunos de ellos serían la relajación muscular, la reducción de los niveles de estrés, la mejora de la motivación y la creatividad, el incremento de la producción de endorfinas (lo que reduce el dolor en los enfermos), el fortalecimiento del sistema inmunológico (por el aumento de los niveles de células T, encargadas de defender organismos de tumores y virus), además de la liberación del insomnio gracias a la reducción del estrés<sup>155</sup>.

Viendo todo esto, podemos decir que la música y el humor, junto con el lenguaje y otras expresiones corporales, han sido parte fundamental de la evolución en la comunicación humana y juegan un papel crítico en la sociedad actual. Está claro, además, que la música y el humor tienen algunos beneficios similares, como el ser fuente de placer y actuar positivamente sobre la salud.

Aunque no hay estudios que hagan referencia directa a este tema, es de suponer que la música humorística heredará casi todos, si no todos, los beneficios fisiológicos y psicológicos del humor. Otra cuestión son las funciones sociales, ya que escuchar música o asistir a un espectáculo músico-humorístico tiene un marco de relación social específico. En cuanto a los efectos relacionados con la música, dado que muchos dependen en gran medida de las

---

<sup>152</sup> J. Wilkins y A. Eisenbraun, «Humor theories and the physiological benefits of laughter», *Holistic nursing practice* 23, n.º 6 (2009): 349.

<sup>153</sup> Fry, «Mirth and the human cardiovascular system».

<sup>154</sup> M. Miller y W.F. Fry, «The effect of mirthful laughter on the human cardiovascular system», *Medical hypotheses* 73, n.º 5 (2009): 636.

<sup>155</sup> J. Hostetler, «Humor, spirituality and well-being», *Perspective on science and christian faith* 54, n.º 2 (2002): 109-10.

características de la misma y de los gustos de la persona, puede que no produzca todos, pero sí buena parte de esos beneficios.

Por otro lado, como hemos comentado, algunos efectos son iguales o similares; por ejemplo, la liberación de sustancias que nos hacen sentir bien, la reducción de estrés, la distracción y reducción del dolor. La pregunta que nos surge aquí es si la música humorística tendrá efectos aditivos, es decir, si es más placentera y si tiene mayores efectos fisiológicos y psicológicos positivos junto con el humor o por separado.

Aparte de estos beneficios directos, otra ventaja de la unión entre música y humor sería la capacidad de atraer a todos los públicos, especialmente los niños, los jóvenes y los no tan jóvenes, suscitando el interés de los espectadores hacia géneros menos populares, como la música clásica, mezclando lo lúdico con lo cultural. En este sentido, en relación con el tema de la enseñanza, hay estudios que indican que la música humorística puede ser beneficiosa para el aprendizaje de lenguas extranjeras<sup>156</sup>.

En cualquier caso, los beneficios observados de la música y el humor, por separado, son suficientes para explicar el éxito de los espectáculos músico-humorísticos.

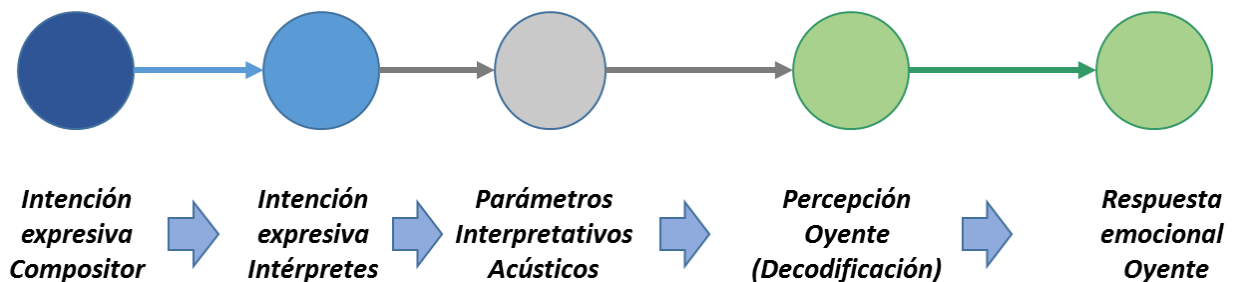
Con los anteriores párrafos no pretendemos presentar un detallado análisis de este tema, dada su naturaleza multidisciplinar (áreas de Psicología, Sociología, Medicina...), que queda fuera de los objetivos de esta tesis. Simplemente queremos exponer un esbozo de hacia dónde podría ir una investigación en este sentido. Para concluir, vemos que existen numerosos estudios sobre la función de la música y el humor, su papel histórico y los beneficios que producen, de los que hemos mostrado un breve resumen. Sin embargo, hemos encontrado muy pocos trabajos sobre la función combinada de la música y el humor, tema que pasamos a estudiar en los siguientes apartados.

---

<sup>156</sup> M. Rafiee, Z. Kassaian, y H. Dastjerdi, «The application of humorous song in EFL classrooms and Its effects on listening comprehension», *English language teaching* 3, n.º 4 (2010): 100.

## 4.2 La música-humor como proceso comunicativo

Como veíamos anteriormente, hay investigadores que afirman que la música es capaz de inducir emociones en sus oyentes mediante un proceso comunicativo. El humor no deja de ser un sentimiento y, por tanto, como punto de partida, podemos asumir que el proceso será similar. Juslin<sup>157</sup> presenta la secuencia en la comunicación musical, representada en la Figura 4.2, como la comúnmente considerada por los musicólogos. En ella, vemos que el proceso comunicativo empieza con el compositor y la intención que plasma en las partituras. Los intérpretes ejecutarán la música, de nuevo con cierta intención expresiva, que resultará en unos parámetros acústicos concretos. El oyente es el responsable de decodificar dichos parámetros, dichos sonidos, y estos le generan una respuesta emocional. El éxito de la comunicación dependerá de en qué grado se induce en el oyente la emoción o emociones que el compositor quería conseguir.

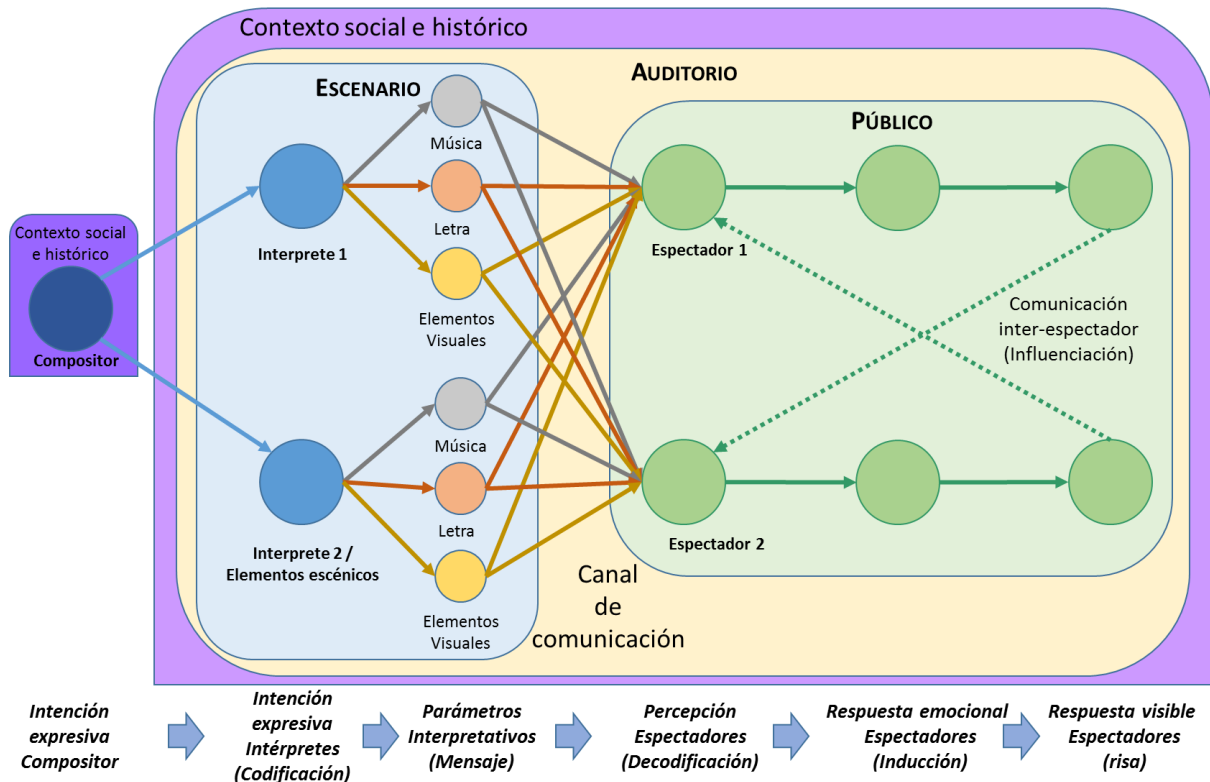


**Figura 4.2:** Cadena típica de la comunicación musical de sentimientos.

Este modelo nos resulta útil, ya que representa a la mayoría de actores involucrados (compositor, intérprete, oyente) y recoge la intencionalidad de inducir ciertos sentimientos. Sin embargo, no lo consideramos suficiente para nuestro marco-humorístico, por lo que proponemos uno diferente (representado en la Figura 4.3), que explicamos a continuación.

En primer lugar, hemos añadido varios intérpretes (en la figura hemos representado dos de ellos, pero podrían ser en un número indeterminado). Este concepto puede que esté implícito en el modelo tradicional, pero creemos que en nuestro caso es importante explicitarlo, ya que como veremos en la Sección 4.3, hay cierto tipo de efectos humorísticos, especialmente la incongruencia, que resultan de la combinación simultánea entre la música proveniente de diferentes ejecutantes o fuentes.

<sup>157</sup> Juslin, «From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Induction of Emotion in Music», 87.



**Figura 4.3:** Modelo de comunicación músico-humorística propuesto.

Otra variación es que consideramos no solo los elementos acústicos pertenecientes a la música en sí, sino también a su letra y a los elementos visuales. En esta última categoría, englobamos consideraciones “teatrales”, es decir, mímica, movimiento corporal..., así como el vestuario, la disposición en el escenario, la puesta en escena, etc. De esta forma, podemos considerar al director (si lo hay) no solamente como un intérprete indirecto sobre la orquesta, sino también como un intérprete directo que participa con los elementos visuales que aporta.

Hemos incorporado los elementos escénicos como un intérprete más, dado que, además de participar en la generación del contexto o tono interpretativo, puede participar activamente en la generación del humor por sus componentes visuales y acústicos (por ejemplo, se podría estar reproduciendo un sonido pregrabado durante la ejecución en vivo de los intérpretes).

De la misma forma que hemos pensado en varios intérpretes, creemos importante considerar a múltiples oyentes o, más específicamente, espectadores, ya que consideramos también los efectos visuales (de nuevo, en la Figura 4.3, hemos dibujado solo dos de ellos queriendo representar un número indeterminado de los mismos). La razón de esto es tener en cuenta la comunicación entre los propios espectadores que, aunque en la mayor parte de los casos no se

hace de manera consciente<sup>158</sup>, es de especial importancia en nuestro marco humorístico por dos razones. Por un lado, la influenciación entre diferentes miembros del público, puede llegar al contagio del humor e incluso de la risa. En segundo lugar, el conjunto de espectadores puede crear o no un clima “seguro y confortable”, en el que expresar el sentimiento de humor como sonrisa o incluso risa, lo que afectará a la respuesta visible de los espectadores.

Nótese que este último elemento, la respuesta visible de los espectadores, es un nuevo factor que hemos añadido al modelo de comunicación, dado que en el caso del humor podemos tener elementos claramente asociados a la inducción del mismo como la sonrisa o la risa.

El otro elemento que hemos querido resaltar, en este contexto en el que tenemos unos intérpretes en un escenario y unos espectadores dentro de un auditorio, entendidos todos de manera abstracta, es el canal de comunicación, subrayando aquí las posibles distorsiones, tanto acústicas como visuales, que puedan producirse sobre la señal comunicativa. Por ejemplo, en un teatro muy grande, los espectadores de las últimas filas podrían tener dificultades para apreciar las expresiones faciales de los intérpretes.

Otra nota importante que queremos apuntar es que los auditorios de gran tamaño, tienen la ventaja de poder albergar a un gran número de espectadores y, por ello, pueden obtener un mayor beneficio económico, pero sus dimensiones pueden afectar negativamente al disfrute de los espectadores más alejados del escenario disminuyendo el efecto humorístico que el grupo tiene sobre ellos.

Por último, destacamos el hecho de que el proceso comunicativo, o como lo definiría Guerrero<sup>159</sup>, el evento humorístico, acaece en un determinado momento y lugar, es decir, dentro de un contexto social e histórico dado. De esta forma, el compositor, pese a estar involucrado en la etapa inicial de la comunicación, desde un contexto social e histórico concreto, queda fuera de la instancia músico-humorística concreta y solo actúa de manera indirecta a través de los intérpretes.

Resumiendo, este proceso comunicativo, incluiría, por un lado, a los intérpretes, que ejecutan la música ideada por un compositor con intención humorística, y por otro a los espectadores,

---

<sup>158</sup> S. Kawase et al., «Communication channels performers and listeners use: a survey study», *Proceedings of ICoMCS*, 2007, 76–79.

<sup>159</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 5.



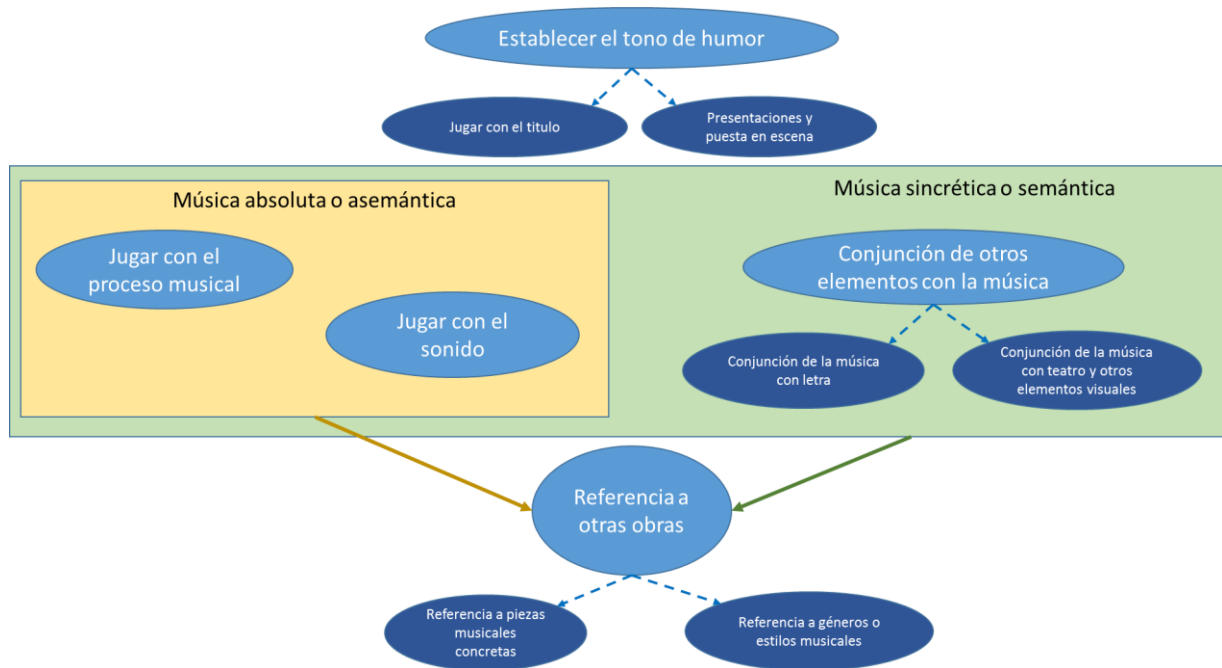
que reciben todo un conjunto de mensajes de diferente tipo y que tienen que decodificar e interpretar toda esa información, inmersos en un ambiente y contexto concreto.

De este esquema identificamos dos cuestiones clave, que introduciremos aquí y expandiremos en las siguientes secciones. En primer lugar, cuando un compositor tiene intención de crear una obra musical humorística ha de añadirle ciertos elementos (una secuencia de mensajes codificados en diferentes medios) que cree que serán capaces de inducir el efecto buscado. Las diferentes técnicas que hemos descrito para esto son las que hemos llamado *Herramientas músico-humorísticas*, y las presentaremos en la sección de *Estímulos músico-humorísticos*. En segundo lugar, en la sección *Respuesta a la música-humor*, discutiremos más a fondo el complejo proceso por el cual el espectador decodifica, interpreta y reacciona ante la música humorística.

Antes de terminar esta sección, queremos poner un ejemplo de cómo podemos aplicar este modelo general, enfocado al caso de un espectáculo músico-humorístico, a un entorno diferente, como podría ser escuchar un CD de música humorística sin compañía. En este caso, habría que eliminar del modelo la componente visual generada por los intérpretes, el escenario y los otros espectadores, pero seguiríamos teniendo diferentes fuentes de mensajes acústicos de música, letra o cualquier otro elemento que se haya incluido en la obra. El auditorio sería, por ejemplo, una casa y el canal de comunicación dependería del medio de reproducción del CD. En definitiva, la mayoría de los elementos se mantendrían y seguiría siendo válida la discusión sobre estímulos y respuestas ante la música humorística, que sigue a continuación.

### 4.3 Estímulos músico-humorísticos

En esta sección, vamos a hacer una clasificación de los mecanismos empleados por los compositores y/o intérpretes para expresar una intención humorística en sus obras musicales, y que hemos identificado en la literatura, especialmente en la obra de Les Luthiers. Hemos resumido esta clasificación de herramientas humorísticas en la Figura 4.4.



**Figura 4.4:** Herramientas músico-humorísticas.

En primer lugar, hablaremos de *Establecer el tono de humor*, que, como veremos, no pretende producir humor en sí mismo, sino generar el marco interpretativo adecuado que permita la inducción humorística.

En segundo lugar, trataremos *Jugar con el proceso musical*, *Jugar con el sonido* y *Conjunción de otros elementos con la música*. Si no integramos otros elementos, estaremos teniendo en cuenta lo que algunos musicólogos definen como música absoluta o asemántica y tendremos como resultado lo que Dalmonte define como humor *poiético* implícito<sup>160</sup>. Si conjugamos la música con otros elementos, estaríamos hablando de música semántica y humor *poiético* sincrético. Hay que señalar que *Jugar con el sonido* podría considerarse una categoría de *Jugar*

<sup>160</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

con el proceso musical, pero hemos querido asignarle el mismo nivel dada su importancia. Además, herramientas de las tres categorías podrían darse en la misma pieza musical.

Por último, nos centraremos en *Referencia a otras obras*, que está muy relacionado con la parodia musical. Este factor suele combinarse con el uso de las herramientas mencionadas anteriormente, tanto si se trata de música absoluta como de música semántica. También en este caso, podemos encontrar obras que parodian a un género musical incorporando referencias a una o más obras concretas. Por lo tanto, de manera efectiva, una obra dada podría emplear herramientas de todas las categorías propuestas, y podríamos encontrar fragmentos que son difíciles de clasificar solo en uno u otro grupo.

Los estímulos necesarios para inducir humor en las obras, al menos para la música absoluta, se han englobado tradicionalmente en las teorías de la *Incongruencia-resolución*<sup>161,162</sup>. Sin embargo, nosotros creemos que también habría que enlazarlas con las de *Sorpresa, Creatividad, Expresión del ingenio y Juego*. Si conjugamos otros elementos con la música y, por tanto, nos referimos a música semántica, el espectro se amplía al poder apoyarnos en el humor verbal y visual. Nos ocuparemos, sin embargo, de este tema en la siguiente sección de *Respuesta a la música-humor*.

Un tema en el que no ahondaremos aquí, pero que también es relevante, es la habilidad del intérprete para usar estas herramientas humorísticas. Este factor no depende solo de su destreza como ejecutante de un instrumento dado, pues hay personas que interpretando la misma obra músico-humorística son más efectivas en la generación de humor. Esto puede deberse a que muestra mejor la intención del compositor o añade componentes expresivos propios, como mímica o entonación, que lo convierten en más gracioso.

#### **4.3.1 Establecer el tono de humor**

Como indica Attardo<sup>163</sup>, el establecimiento de un modo de juego (*play mode* en el original) es crucial para que una obra musical sea interpretada en clave humorística. De lo contrario, los elementos empleados para inducir humor, que en su mayoría se basan en generar sorpresa en el espectador rompiendo sus expectativas musicales, podrían producir reacciones emocionales negativas, como miedo o enfado, o simplemente extrañeza, en lugar de humor. Según

---

<sup>161</sup> Scher, «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)», 321.

<sup>162</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 240.

<sup>163</sup> Attardo, «Music», 529.

Earleywine<sup>164</sup>, el humor se puede considerar un tipo de juego que requeriría un estado mental acorde, más centrado en disfrutar del camino que en llegar a su destino, que sería el estado mental habitual más serio del día a día. En nuestra opinión, hay una relación entre esto y las teorías humorísticas del *Juego*<sup>165</sup>. Se trata de cambiar la forma de pensar, lo que esperamos, por un contexto menos serio, más juguetón, más inocente, quizá más infantil incluso.

Según Dalmonte<sup>166</sup>, se da lo que ella llama humor *poiético* explícito cuando el autor revela su intención de crear una pieza humorística verbalizándolo de alguna forma. El hecho de informar a los espectadores de que la obra es humorística forma parte de lo que ayuda a crear el contexto de interpretación adecuado.

Nosotros nos referiremos a esta herramienta humorística encargada de promover este estado en los espectadores como *Establecer el tono de humor*. El establecimiento de un tono determinado no es exclusivo de las obras humorísticas o musicales, y podríamos encontrar otros tipos de tonos, por ejemplo, el tono dramático, que ayudaría a interpretar otras obras de manera diferente.

Hay que señalar que, en el caso específico de los espectáculos músico-humorísticos, buena parte del humor *poiético* explícito, esa generación intencional del tono de humor, se realiza antes incluso de la representación de la obra, publicitándola como humorística, con un cartel y títulos acordes. Por tanto, los espectadores que han decidido acudir a verla, ya conocen el carácter de la pieza y van predispuestos a establecer ese modo o tono de juego o de humor. Eso no quita que en la composición en sí se incluyan elementos para reforzar dicho efecto.

#### **4.3.1.1 Jugar con el título**

Como decíamos anteriormente, según Dalmonte, se da lo que ella llama humor *poiético* explícito cuando el autor revela su intención de crear una pieza humorística verbalizándolo de alguna forma; en concreto, la autora se centra en el uso de títulos, adjetivos e indicadores.

En este mismo sentido, Arias<sup>167</sup> identifica varias ocurrencias de este tipo de indicaciones a lo largo de la historia. Por ejemplo, el término italiano *scherzo* o “broma” se usa a menudo en los

---

<sup>164</sup> M. Earleywine, *Humor 101* (Springer Publishing Company, 2010), 23.

<sup>165</sup> Greenwald, «Play therapy for children over twenty-one».

<sup>166</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

<sup>167</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4-5.

trabajos de Haydn o Beethoven. Según este autor, esta designación casi siempre implica un movimiento con un carácter más ligero y juguetón. De modo similar, las palabras *ópera buffa* designan un género intrínsecamente cómico. Menos obvio, pero igualmente sugerente, son los términos *canzonetta*, *chansonetta* y *operetta*. Los diminutivos implican tipos vocales que son más cortos y más ligeros que *madrigal*, *chanson* y *ópera*, respectivamente. Por último, y siempre según Arias, el término *humoresque* es usado por Schumann y compositores posteriores para designar un trabajo “humorístico” para piano solo o grupo de cámara.

Sin embargo, estos indicadores pueden dar pistas de esa intencionalidad humorística, pero no son inequívocos y no en todas las ocasiones garantizan la correcta lectura del objetivo humorístico de la obra. En concreto, Dalmonte hace referencia a los “casi títulos” como *extravagant*, *bizarre*, *grotesque*, *humorous* y *burlesque* e indicadores técnicos como *allegro*, *scherzo*, *divertimento* y *capriccio*.

Por último, el estudio de Mull comentado en la Sección 3.4, en el que se analizaba la interpretación humorística de varias piezas musicales por parte de estudiantes, no era concluyente en cuanto a si conocer el título aumentaba la experiencia humorística. Hay que tener en cuenta que los encuestados escucharon las piezas musicales múltiples veces. En la primera de ellas no se les indicaba el título, pero sí que el objetivo del estudio era analizar el posible contenido humorístico, por lo que ya estaban condicionados, quizá no de forma consciente, hacia una interpretación cómica de lo escuchado. Cuando en la segunda ocasión se les comunicó el título, solo se les confirmaban sus sospechas.

Por tanto, aunque darle a una pieza musical un nombre cómico no la convierte en humorística, podemos considerar que establece una referencia desde la que interpretar esa pieza en ese sentido y, por eso, en nuestra opinión, ayuda a establecer el tono de humor.

#### **4.3.1.2 Presentación y puesta en escena**

Otra de las herramientas empleadas es el uso de presentaciones humorísticas a las obras, que proporcionan un contexto desde el que interpretarlas. Este tipo de introducciones pueden ocupar un papel más o menos importante dentro de una pieza o espectáculo músico-humorístico, pudiendo ser una mera introducción a la sección musical en sí o ser una parte integral de la pieza humorística.

Otra característica, relacionada con aspectos más visuales, sería la puesta en escena, que englobaría el vestuario, la escenografía, la forma de entrar, colocarse y presentarse y en general todo lo que acaece en el escenario y/o el auditorio antes, o también durante, la obra musical.

Nótese que quizá es más difícil determinar si estas herramientas utilizadas durante la ejecución de una pieza sirven para establecer el tono de humor o son partícipes directos en la generación del humor.

### 4.3.2 Jugar con el proceso musical

Nos centramos en esta sección en lo que los autores se refieren como humor musical autónomo<sup>168</sup>, fuentes de humor intrínsecas<sup>169</sup>, humor *poiético* implícito<sup>170</sup> o humor musical absoluto<sup>171</sup>, es decir, humor musical que no depende de elementos externos. Se produce usando técnicas que juegan con el proceso musical para generar algún tipo de incongruencia contextual o contraste, bien en la forma de una ocurrencia impredecible o una súbita desviación de una norma esperada o sorpresa.

Más específicamente, el humor se basaría en la sorpresa que se da cuando se rompen ciertas expectativas que el compositor ha creado deliberadamente en el receptor y que están basadas en las ideas preconcebidas de dicho apreciador, en la progresión natural que por ley o costumbre espera de la música, o en el hecho de que los patrones musicales que usan parámetros como tempo, registro, timbre, armonía, línea melódica, colores instrumentales y orquestales, etc., pueden ser manipulados de maneras inesperadas, rompiendo el patrón usual y, así produciendo sorpresa en el espectador.

Algunos ejemplos concretos serían:

- Cambios en la longitud de las frases, giros inesperados en las melodías o dinámicas e inusuales contrastes de textura, que son empleados por muchos compositores para conseguir ingenio musical<sup>172, 173</sup>.
- Resaltar las características de las voces graves o agudas. Por ejemplo, dar a una voz de un bajo profundo intervalos de tiempo exageradamente largos (común en la ópera bufa del siglo XVIII) o a través de una especie de competición entre dos sopranos para lucirse, como en *Der Schauspieldirektor* de Mozart. O utilizar durante toda la

---

<sup>168</sup> Casablanca, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 47.

<sup>169</sup> I. Arribas, *La literatura de humor en la España democrática* (Pliegos, 1997), 53.

<sup>170</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

<sup>171</sup> Casablanca, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 263.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 128.

<sup>173</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 52.

composición registros muy agudos o muy graves, en contraposición a la esencia de la música<sup>174</sup>.

- Sutil uso de disonancias y de movimientos armónicos distantes. Esta técnica se encuentra en ocasiones en madrigales y motetes renacentistas, y en cantatas barrocas<sup>175</sup>.
- Alteraciones relacionadas con las claves y tonos:
  - Cambiar abruptamente y de manera imprevista a una tonalidad diferente y normalmente “hacia abajo” (los cambios de tonalidad “hacia arriba” son comunes en la música occidental y, por tanto, más predecibles). Estos cambios contradicen las expectativas de tono de los oyentes<sup>176</sup>.
  - Utilizar modulaciones o desviaciones de tono durante la composición, no solo ascendentes sino también descendentes<sup>177</sup>.
  - Basándose en el hecho de que muchos acordes son comunes en varias claves, cambiar de una clave a otra por el nexo común<sup>178</sup>.
  - Sobreponer durante la obra varias modalidades de ejecución, tanto mayores como menores; e incluso el cambio modal durante la composición, por ejemplo, pasar de menor a mayor y de vuelta a menor<sup>179</sup>.
- Composiciones musicales donde el autor realiza inscripciones intencionadas para que el ejecutante emita, ridiculizando de esa manera al músico que la ejecuta, o simplemente piezas donde parece que el ejecutante no toca bien, pudiendo llegar a parodiar la ineptitud de los intérpretes<sup>180</sup>.
- Las designaciones de tempo como *vivo*, *vivace* o *scherzando* pueden indicar no solo la velocidad sino también el estilo y el humor que se le quiere dar a la pieza<sup>181</sup>.
- Elementos que contradicen las expectativas relacionadas con el tempo de los oyentes como, añadir o quitar alguna unidad de tiempo o pulsación de un compás<sup>182</sup>.

---

<sup>174</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 233.

<sup>175</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4.

<sup>176</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.

<sup>177</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 235.

<sup>178</sup> Brent-Smith, «Humour and music», 22.

<sup>179</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 249.

<sup>180</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>181</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4.

<sup>182</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.

- Cambios rítmicos o métricos repentinos, rompiendo con la rítmica marcada<sup>183</sup>.
- El uso de cualidades musicales extremadamente estilizadas o exageradas<sup>184</sup>.
- Uso de repeticiones excesivas. Esta técnica hace referencia a la repetición, por parte de algunos compositores, de secciones de una obra, en otras partes de la partitura<sup>185</sup>. Casos específicos de esto serían:
  - Repetir un pasaje muchas más veces de lo que es musicalmente habitual o normativo<sup>186</sup>. Puede llegar a darse el caso en el que parece que el ejecutante se ha atascado en una sección y es repetida una y otra vez. De esta manera, aparece un estancamiento que se convierte en un movimiento mecánico<sup>187</sup>.
  - Repeticiones de nunca acabar: Son repeticiones que se realizan en algunas composiciones durante un largo periodo de tiempo y que al oyente le da la sensación de que no se terminará nunca<sup>188</sup>.
- Contrastar numerosos estilos e ideas con objetivo parodiador<sup>189</sup>.
- Uso de movimientos mecánicos y obstinados. Esta característica hace referencia a los movimientos sonoros mecánicos constantes durante toda la composición, los cuales no cesan de sonar hasta el final de dicha obra, como si se tratara de un reloj<sup>190</sup>.
- Simular terminar la obra, pero continuar con ella, confundiendo al oyente<sup>191</sup>.
- Llevar a cabo un final inesperado, rompiendo con todo el discurso musical, dejando al espectador con la necesidad de un discurso conclusivo<sup>192</sup>.
- Insertar silencios inesperados a mitad de la obra, que no encajan con el estilo musical y el oyente no espera<sup>193</sup>.

---

<sup>183</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 240.

<sup>184</sup> Attardo, «Music», 532.

<sup>185</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 167.

<sup>186</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.

<sup>187</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 50.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>189</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 143.

<sup>190</sup> Casablancas, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 50.

<sup>191</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>192</sup> *Ibid.*, 179.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 127.



- Comenzar con caracteres conclusivos. Cuando empieza a sonar una obra y, gracias tanto a sus características en la melodía como rítmicas, da la sensación de que va a terminar enseguida. El compositor juega con ese carácter conclusivo durante toda la obra, pero al final no llega<sup>194</sup>.
- En general, el humor puede resultar cuando el significado de dos aspectos de un mismo fragmento musical están en aparente conflicto<sup>195</sup>. Nótese que los aspectos enfrentados pueden darse entre la música y otros elementos, como veremos más adelante. En este apartado nos referimos a aspectos puramente intrínsecos a ella.

Podemos resaltar que algunos aspectos de *Jugar con el sonido*, y especialmente *Referencia a otras obras*, se solapan con esta categoría. Por ejemplo, respecto al segundo grupo, una aproximación típica para parodiar un estilo musical conocido sería partir de las características esperadas en ese estilo y utilizar las técnicas aquí descritas para obtener una versión desvirtuada del mismo, pero todavía reconocible. Hemos separado, sin embargo, estas dos categorías para aglutinar, en *Referencia a otras obras*, las herramientas más enfocadas a la parodia de obras y estilos conocidos como concepto abstracto general y, en esta categoría de *Jugar con el proceso musical*, pretendemos incluir técnicas más específicas.

### 4.3.3 Jugar con el sonido

Otro de los grandes grupos de técnicas empleadas para inducir humor en una obra musical es el que hemos denominado *Jugar con el sonido*. En esta categoría hemos englobado tres aspectos que desarrollamos a continuación: la imitación de sonidos no intrínsecamente musicales, bien sea con instrumentos musicales o con la voz; el uso del sonido para imitar comportamientos humanos, muy relacionado con las teorías de Bergson<sup>196</sup> sobre el humor en la humanización de cosas o animales; y el uso de sonidos inesperados no propios de instrumentos tradicionales. Hay que señalar que estas categorías no son excluyentes, ya que se pueden encontrar ejemplos humorísticos que combinan dos o más.

---

<sup>194</sup> Ibid., 173.

<sup>195</sup> Attardo, «Music», 531.

<sup>196</sup> Bergson, *La risa*, 26.

### **Imitación de animales, sonidos mecánicos u otros sonidos.**

Según múltiples autores, la imitación por medio de la música de sonidos de naturaleza extrínseca a la misma es un recurso común para inducir humor<sup>197,198</sup>. Por ejemplo, los diversos sonidos asociados con animales o situaciones, como escenas de mercado o caza. De hecho, de acuerdo con un estudio en el que Mull<sup>199</sup> analiza varias obras musicales humorísticas, las técnicas relacionadas con el hecho de darle rasgos humanos a la música, son el elemento extrínseco más habitual, seguido de la imitación directa de animales o sonidos mecánicos. Según esta autora, las regiones humorísticas son principalmente pasajes aislados para instrumentos solistas en una disposición harmónicamente simple, que permite sugerir fácilmente factores extrínsecos de personificación e imitación, como pavonearse, saltar, comportarse de manera torpe, correr, sacudirse, reír, cacarear... Un claro ejemplo de este tipo de herramienta humorística lo encontraríamos en la imitación del canto de diferentes pájaros usando diversos instrumentos en la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven.

### **Uso de sonidos inusuales**

En esta categoría, hemos agrupado diversas técnicas que juegan con el sonido para conseguir efectos inesperados. Podríamos diferenciar dos grupos, el primero sería la utilización de sonidos o efectos sonoros que no son habituales en las composiciones<sup>200</sup>, incluyendo el uso de instrumentos que no son frecuentes en las mismas. Estos instrumentos pueden ser tanto elementos de la vida cotidiana, que no se suelen usar como tales (máquinas de coser, silbatos de varios tipos...)<sup>201</sup>, como aquellos fabricados a partir de elementos no convencionales y que producen sonidos inusuales. En este caso se incluirían algunos de los instrumentos informales de Les Luthiers y de Peter Schikele<sup>202</sup>.

El segundo grupo incluiría la ejecución de sonidos inusuales a través de instrumentos formales de la orquesta<sup>203</sup>, por ejemplo, interpretando pasajes de una manera cruda o poco refinada

---

<sup>197</sup> Grew, «Humour in Music: VII», 608.

<sup>198</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 72.

<sup>199</sup> Mull, «A study of humor in music».

<sup>200</sup> Casablanca, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 128.

<sup>201</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 700.

<sup>202</sup> J. Guerrero, «Humor», ed. B. Thompson y J. G. Golson, *Music in the social and behavioral sciences: an encyclopedia* (SAGE Publications, s. f.), 569.

<sup>203</sup> Casablanca, *El humor en la música: broma, parodia e ironía.*, 128.

(incluye mala entonación, sonidos excesivamente fuertes, ritmos poco precisos o timbres crudos de instrumentos y voces)<sup>204</sup>. La afinación dentro de la misma pieza musical, como en el último movimiento de la Sinfonía n°60 de Haydn, sería un ejemplo de técnicas empleadas para producir inesperados colores orquestales<sup>205</sup>; así como el uso de cualidades musicales extremadamente estilizadas o exageradas<sup>206</sup>.

#### **4.3.4 Conjunción de otros elementos con la música**

Según Dalmonte<sup>207</sup>, combinando la música con otros elementos como gestos, teatro y poesía se produce un tipo de humor más fácil de identificar que el que solo se basa en aspectos puramente musicales. Relacionado con esto, según Shepherd<sup>208</sup>, tanto en la vida diaria como en las prácticas culturales, cuando la música participa de un evento humorístico, lo más común, es que lo haga interactuando con palabras e imágenes.

Dalmonte<sup>209</sup> apunta también que este humor sincrético es más interesante cuando se da como resultado del contraste entre los diferentes elementos, por ejemplo, canto y orquesta. En este caso, la letra en sí no tiene por qué ser cómica, sino que es la forma que adopta la que genera ese contraste, sorpresa... y, por tanto, resulta humorística. Recordemos la idea recurrente, sostenida por autores como Attardo<sup>210</sup>, de que, en general, el humor puede generarse cuando los significados de dos aspectos de un mismo fragmento musical están en aparente conflicto.

##### **4.3.4.1 Conjunción de la música con letra**

Probablemente, la herramienta más común para producir humor en la música es el uso de una letra humorística. Según Arias<sup>211</sup>, los textos cómicos tienen un impacto inmediato, e incluso una mediocre composición de palabras graciosas tiene asegurado algo de éxito. Este mismo autor indica que, aunque los textos cómicos se pueden encontrar en composiciones como los

---

<sup>204</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 702.

<sup>205</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4.

<sup>206</sup> Attardo, «Music», 532.

<sup>207</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

<sup>208</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 404.

<sup>209</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 170.

<sup>210</sup> Attardo, «Music», 531.

<sup>211</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 3.

*motetes* del siglo XIII<sup>212</sup>, es la *ópera bufa* del siglo XVIII<sup>213</sup> la que explora todas las facetas de la comedia verbal. El uso de textos cómicos es el principal medio de conseguir el humor hasta finales del siglo XVIII, cuando los géneros instrumentales pasan a participar en la comedia. El texto cómico podría ser también añadido a obras instrumentales existentes o podría ser el resultado de alterar la letra de canciones famosas<sup>214</sup>, combinándose en este caso con el anterior grupo de técnicas músico-humorísticas *Referencia a otras obras*.

Algunas de las formas en las que se da este tipo de humor serían:

- Uso de ingeniosas y sofisticadas letras<sup>215</sup>. El humor se apoyaría principalmente en sus temas, giros inesperados, juegos de palabras, dobles significados... Este tipo de textos son típicos también de otros tipos de humor no necesariamente acompañados de música, como chistes, monólogos, etc. En este caso, la música suele jugar un papel secundario, realzando el efecto humorístico.
- Utilizando en una canción letras sin sentido<sup>216</sup>, un lenguaje poco común o imitando uno<sup>217</sup>.
- Al igual que, en el apartado *Jugar con el proceso musical*, veíamos que el humor puede resultar del aparente conflicto entre dos aspectos puramente musicales de un mismo fragmento, al combinar el texto con la música, las posibilidades para este conflicto se multiplican. Así podríamos tener, entre otros, los siguientes efectos<sup>218</sup>:
  - Interacción incongruente entre texto y música (textos humorísticos emparejados con música seria o viceversa).
  - Interacción incongruente entre el texto de las diferentes voces de la canción.
  - Combinación incongruente o cómica de los diferentes textos de una canción. Como veremos, este efecto es explotado por Les Luthiers en varias de sus obras, por ejemplo, incluyendo dos voces cuyas letras por separado no son humorísticas, pero al combinarlas de alguna forma, resulta cómico. Hemos

---

<sup>212</sup> Ibid., 11.

<sup>213</sup> Ibid., 4.

<sup>214</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 405.

<sup>215</sup> Ibid., 406.

<sup>216</sup> Attardo, «Music», 529.

<sup>217</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 123.

<sup>218</sup> Attardo, «Music», 531.

denominado a esta técnica “intercalado de frases” y veremos varios tipos en el Capítulo 6.

#### **4.3.4.2 Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales**

Este grupo de técnicas incluiría todo tipo de expresiones faciales, gestos y cualquier otro elemento teatral que acompaña a la interpretación musical y que forman parte del efecto humorístico. En esta categoría también podrían incluirse factores estéticos como el vestuario, el maquillaje, la escenografía, aunque como hemos comentado en un apartado anterior, estos elementos podrían estar, dependiendo del caso, más orientados a generar el *tono de humor* que contextualiza el evento musical y que ayuda a interpretar en clave de humor lo que en él acaece.

Algunos ejemplos concretos de herramientas englobadas en este grupo serían<sup>219</sup>:

- Parodiar la forma de tocar ciertos instrumentos, normalmente con movimientos o manierismos exagerados.
- El uso de instrumentos inusuales, que a menudo parodian instrumentos convencionales, ya sea los que comúnmente forman parte de orquestas como también los que se utilizan en formaciones de música popular.
- A menudo relacionado con el punto anterior, la ejecución de forma inusual de instrumentos musicales (por ejemplo, por su forma de sostenerlos o de producir el sonido).
- Simular teatralmente una señal de incompetencia a la hora de tocar un instrumento.
- Fingir que una pieza fácil es muy difícil de ejecutar, o que una pieza difícil es muy fácil.

#### **4.3.5 Referencia a otras obras**

Un mecanismo humorístico muy utilizado en es la referencia a elementos musicales existentes (obras concretas, compositores, estilos...), normalmente con intención de parodiar. Podríamos definir la parodia musical como el uso de orquestadas incongruencias en sonido instrumental con timbre y color imitados o mediante el uso de citas musicales, es decir, la utilización de partes de otras obras, tanto propias como de otros compositores, con intención humorística, bien en su forma original o estratégicamente distorsionadas<sup>220</sup>, lo que está relacionado con el

---

<sup>219</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 23.

<sup>220</sup> Scher, «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)», 38.

uso de clichés musicales y el concepto de “música sobre músicas” introducido por Tomás Marco<sup>221</sup>.

Según Scher<sup>222</sup>, las instancias de parodia son más comunes y más accesibles que aquellas de humor puro y que, de hecho, el humor en la música parece virtualmente inconcebible sin algún elemento de parodia o auto-parodia. Quizá por esto, dice este autor, sea más fácil encontrar literatura sobre este aspecto concreto que sobre el humor en la música con carácter general.

Habitualmente, este tipo de humor musical, para producir el efecto humorístico, juega con el reconocimiento por parte del oyente de los elementos referenciados, a un menor o mayor nivel. En este grupo de técnicas se podrían diferenciar dos grandes categorías, las que citan a obras musicales concretas y las que lo hacen a estilos o géneros.

#### **4.3.5.1 Referencia a piezas musicales concretas**

Según Grew<sup>223</sup>, este tipo de caricatura musical, sería un delicado arte que requeriría de un conocimiento particular de las circunstancias concretas que dieron vida a cada instancia particular original. En general, el objetivo buscado es ejecutar la composición original de una manera claramente diferente pero todavía reconocible<sup>224</sup>. Algunos de los mecanismos específicos que se podrían identificar para este propósito serían:

- Modificar la duración de una obra, por ejemplo, la miniaturización de una pieza conocida a un tiempo muy corto<sup>225</sup>.
- Tocar una composición con una instrumentalización totalmente diferente al original<sup>226</sup>.
- Modificar la pieza con arreglos que la recolocan en un periodo musical distinto<sup>227</sup> y/o que la convierten a un estilo musical totalmente inesperado<sup>228</sup>. Por ejemplo, variando la

---

<sup>221</sup> T. Marco, *La creación musical en el siglo XXI*, 2007, 94.

<sup>222</sup> Scher, «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)», 76.

<sup>223</sup> Grew, «Humour in Music: VII», 24.

<sup>224</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 700.

<sup>225</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 406.

<sup>226</sup> *Ibid.*, 409.

<sup>227</sup> *Ibid.*, 406.

<sup>228</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.

armonía y ritmo de una pieza, como una canción compuesta en tono menor y ritmo de bolero<sup>229</sup>.

- Mezclar tanto vertical como horizontalmente varias citas musicales<sup>230</sup>. Por ejemplo, la opereta para voces masculinas *Das Gastspiel der Lucca* de C. Höpfner está exclusivamente compuesta de partes de otras obras de Mozart y Weber.
- Añadir arreglos vocales con textos satíricos a obras instrumentales existentes<sup>231</sup>.

#### 4.3.5.2 Referencia a géneros o estilos musicales

En esta categoría, la parodia o caricaturización se lograría no referenciando a obras concretas, sino a las características de géneros musicales, el estilo de un compositor, la forma de ejecutar los instrumentos en un cierto contexto o época... Así sería de las siguientes maneras:

- Uso de formas e instrumentación de otras épocas, pero dentro de nuevos contextos. Por ejemplo, compositores neoclásicos del siglo XX como Stravinski y Hindemith usan formas e instrumentos propios del siglo XVIII que recuerdan a Vivaldi, Bach y otros compositores conocidos de dicho periodo, y lo hacen con fines humorísticos<sup>232</sup>.
- Caricaturizando de manera ostentosa un estilo bien conocido<sup>233</sup>. Por ejemplo, Víctor Borge ridiculizaba los rasgos pomposos de la música clásica caricaturizando obras famosas<sup>234</sup>, o según Arias<sup>235</sup>, Mozart parodiaba las prácticas comunes del siglo XVIII en *Ein musikalischer Spass (Una broma musical)*, en concreto, satirizando el estilo instrumental general de su época llevado a cabo por un compositor inepto.
- Como en otras instancias humorísticas, el uso de la incongruencia es un recurso común. En este contexto concreto, se expresaría, en numerosas ocasiones, en cambios inesperados de estilo. La referencia simultánea de dos o más estilos o géneros tan lejos uno del otro como sea posible y, por tanto, aparentemente incompatibles (como una

---

<sup>229</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 406.

<sup>230</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4.

<sup>231</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>232</sup> *Ibid.*, 4.

<sup>233</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 406.

<sup>234</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 2.

<sup>235</sup> *Ibid.*, 3.

canción punk siendo interrumpida por un vals vienés)<sup>236,237</sup>, especialmente entre estilos que podrían considerarse más refinados o elevados y otros más bajos<sup>238</sup>. Por ejemplo, la Sinfonía nº60 de Haydn contrastaría numerosos estilos e ideas con objetivo parodiador<sup>239</sup>. Similarmente, técnicas asociadas con la música popular o “folk” pueden dar a un pasaje o movimiento un giro humorístico<sup>240</sup>, como ocurre en la desgarrada danza popular interpretada al final del último movimiento de la Sinfonía nº82 de Haydn, conocida como “El oso” y que es responsable de este epíteto.

- Para potenciar el efecto de este recurso, compositores como Schickele suelen emplear referencias a obras conocidas concretas, pertenecientes al género o géneros musicales que se quiere reproducir, que aumentan la posibilidad de que los oyentes reconozcan las diferentes tradiciones a las que pertenecen las obras yuxtapuestas<sup>241</sup>, combinando así la referencia de estilos musicales con la de obras concretas mencionadas anteriormente.
- Tradicionalmente, las obras pertenecientes a un género determinado, especialmente los folclóricos, tienen una estructura y forma característica en cuanto a número de estrofas, longitud, rima, interjecciones intercaladas entre secciones (“¡Primera!”, “¡Segunda!”...). Una forma de referenciar humorísticamente a estos géneros sería mantener parte de la estructura básica de los mismos, para permitir la evocación del género pertinente a las personas familiarizadas con él, pero modificando alguno de esos parámetros de forma significativa. Esta es, como veremos, una de las formas que Les Luthiers tiene de parodiar géneros humorísticos.

---

<sup>236</sup> Attardo, «Music», 531.

<sup>237</sup> Horn, Shepherd, y Oliver, «Humor», 409.

<sup>238</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.

<sup>239</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 143.

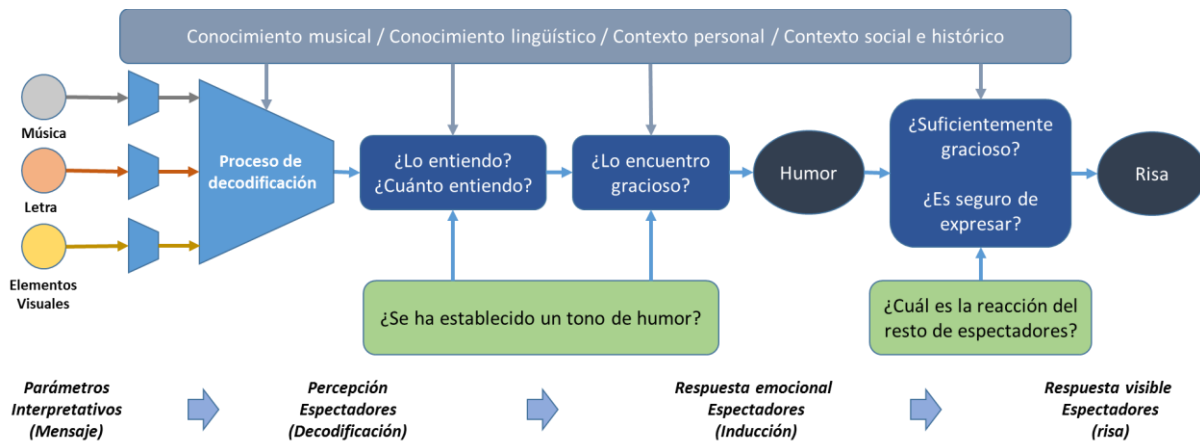
<sup>240</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>241</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 701.



## 4.4 Respuesta a la música-humor

En esta sección, hablaremos de la respuesta de los espectadores u oyentes a la música humorística, que está directamente relacionada con lo que Dalmonte<sup>242</sup> denomina humor *estésico*, que, como se ha dicho anteriormente, se centra en que el oyente juzgue una pieza determinada como cómica, y entronca directamente con la categoría de *Respuesta al humor* de Lyttle que repasábamos en la Sección 2.4.3 y su unificación de las teorías de la Sección 2.4.4. Combinando esto con algunos de los conceptos sobre el humor en la música, revisados en la Sección 3.1, proponemos el esquema de respuesta o interpretación músico-humorística resumido en la Figura 4.5. Nótese que las fases señaladas en la parte inferior de esta figura corresponden con las señaladas en el modelo de comunicación músico-humorística resumido en la Figura 4.3.



**Figura 4.5:** Proceso de interpretación músico-humorístico por parte del espectador.

### 4.4.1 Parámetros interpretativos (mensaje)

El mensaje recibido por el espectador habrá sido construido empleando las herramientas humorísticas presentadas en el apartado anterior y constará de diversos aspectos tanto visuales como acústicos. Hay que señalar que no hemos querido ahondar, en este trabajo, en la definición de la extensión del mensaje, es decir, se podría considerar el mensaje humorístico como un fragmento de una pieza concreta, la obra en sí o el espectáculo músico-humorístico en el que se engloba. Aunque en general, podemos entender que una obra consistirá en una sucesión de mensajes con intención humorística, que podrán tener mayor o menor éxito a nivel individual.

<sup>242</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 168.

Otro factor a tener en cuenta es que, independientemente de las características o parámetros interpretativos conseguidos por los intérpretes, lo que el espectador ve u oye se puede ver distorsionado por el canal de comunicación (distancia y obstáculos al escenario, capacidad para darse cuenta de todo lo que pasa en él, acústica del escenario...); lo que puede dificultar el proceso de comunicación.

#### **4.4.2 Percepción de los espectadores (decodificación)**

El espectador, recibe varios tipos de mensajes (musical, verbal y visual) que han de ser decodificados, primero por separado y luego en su conjunto para una total comprensión e interpretación. Para ello, harán falta diferentes referencias y contexto compartido entre intérpretes, compositor y espectador, por ejemplo, que los intérpretes utilicen un idioma comprensible para el oyente para poder entender la letra.

Algunos de los atributos principales del espectador, que influirán en la decodificación e interpretación, serán su conocimiento musical (tipo y nivel de educación musical, familiaridad con diversos tipos de géneros musicales...) y su conocimiento lingüístico (idioma, vocabulario, conocimiento de expresiones locales...). Ambos están afectados por componentes sociales y personales como la educación recibida y la clase social, que influirán en su familiaridad con expresiones lingüísticas y musicales regionales.

Es de señalar que, para la correcta interpretación del mensaje, es importante que previamente se haya establecido un tono de humor, ya que un mensaje humorístico interpretado desde un punto de vista serio puede no tener ningún sentido, o puede haber significados ocultos que no se intuirían, si no se decodificara con una clave humorística.

Algunas de las preguntas inconscientes que el espectador podría hacerse en este punto serían: ¿entiendo la letra?, ¿reconozco las referencias que pueda haber en ella?, ¿reconozco las referencias que pueda haber en la música?, ¿se ha roto alguna expectativa?, ¿he identificado de qué forma?, ¿entiendo lo que quieren decir las expresiones corporales que veo?, ¿cuánto he entendido?...

Como hemos podido apreciar, muchas de las herramientas detalladas en el apartado anterior, de *Estímulos músico-humorísticos*, requieren una comprensión muy específica de gramática y estilo musical para, por ejemplo, detectar transgresiones de usos habituales, que muchas veces son también culturalmente dependientes o específicos para una cultura dada.

Sin embargo, receptores sin nociones musicales pueden ser capaces de detectar cambios en la música que son particularmente repentinos o extremos. Además, dada la prevalencia de patrones, rítmicos y métricos en la música de todas las culturas, la inesperada temporalidad de eventos musicales puede evocar humor que puede ser comprendido por receptores de diversos trasfondos culturales<sup>243</sup>.

Por tanto, podemos entender que, distintos espectadores pueden llegar a un diferente nivel de comprensión, tanto de cada parte de la comunicación (musical, verbal y visual), como del mensaje global, lo que puede llevar a varios niveles de apreciación del mensaje humorístico.

#### **4.4.3 Respuesta emocional de los espectadores (inducción)**

Una vez que el mensaje ha sido decodificado y comprendido hasta donde se haya podido, el espectador responde al evento humorístico dependiendo de factores externos e internos. El principal factor externo sería la posible influenciación o contagio proveniente del resto de espectadores. Los principales factores internos serán principalmente su contexto personal (tipo de educación recibida, género, identidad sexual...) y su contexto social e histórico (donde nació, donde vive, cuál es su clase social...), pero también su conocimiento y sensibilidad musical.

En este punto, las preguntas que el espectador podría hacerse sobre lo que ha entendido del mensaje, al menos a nivel inconsciente, son: ¿he advertido alguna incongruencia entre los elementos del mensaje?, ¿me ha sorprendido?, ¿me ha parecido ingenioso?, ¿trata algún tema tabú o políticamente incorrecto?, ¿hace burla de algún grupo externo a mí?, ¿me ha gustado? ¿me siento amenazado?, ¿me siento ofendido?, ¿me siento atacado?...

Recordemos que, a pesar de la discrepancia en cuanto a la importancia de cada elemento, muchos autores defienden que el humor en la música depende en gran medida de romper las expectativas del receptor, generando sorpresa y siendo capaz de resolver la incongruencia producida. Las expectativas estarían relacionadas con las nociones musicales de una cultura dada<sup>244</sup> y un elemento clave para que el humor sea efectivo es si previamente se ha establecido un modo de juego<sup>245</sup> o lo que nosotros hemos llamado *tono de humor*.

---

<sup>243</sup> Attardo, «Music», 530.

<sup>244</sup> Attardo utiliza las expresiones “playful context” y “play mode”

<sup>245</sup> Attardo, «Music», 531.

Además de la relación con las teorías de *Incongruencia-resolución* y con las de *Sorpresa*, Lyttle<sup>246</sup> asocia la respuesta al humor musical con las teorías de la *Superioridad*. Recordemos que estas teorías, refuerzan el humor que se da a expensas de algún grupo externo desde una posición de superioridad moral, ética, religiosa, etc., siempre y cuando el receptor no se sienta ni amenazado, ni atemorizado, ni atacado por la situación. Esto incluiría, en nuestra opinión, las canciones humorísticas con temática de crítica social. Lyttle expone que, si el tema tratado es tabú o políticamente incorrecto, como el sexo o la agresión, siempre y cuando no nos sintamos ofendidos, el grado de humor se incrementa al relacionarlo con las teorías de *Alivio de tensiones*.

Además, los gustos humorísticos o la sensibilidad humorística se verían influenciados en gran medida por la clase social del espectador<sup>247</sup>. Así, por ejemplo, lo que a personas de un estrato social les podría parecer muy gracioso, a las de otro les podría parecer vulgar y ofensivo; o lo que a unos les resultaría deliciosamente ingenioso, personas de otro grupo social lo podrían encontrar demasiado sutil e insulso.

#### **4.4.4 Respuesta visible de los espectadores (risa)**

Que el humor inducido o generado en los espectadores se traduzca en una reacción visible, como la risa, depende de varios factores: la naturaleza del humor, el contexto del receptor y el ambiente externo en la situación concreta.

La naturaleza del humor estaría relacionada con los dos tipos de humor que comentábamos en la introducción de este capítulo: el basado en una sorpresa más explosiva y el que hace uso de un ingenio más sutil, generando un humor más suave y continuado. Podríamos resumir esto, aunque probablemente sería simplificarlo demasiado, en si el evento humorístico es suficientemente gracioso.

El contexto del receptor hace referencia a la educación y sensibilidad personal del espectador y de si le es más o menos fácil expresar el humor de manera visible, en concreto a través de la risa.

Por último, el ambiente externo de cada situación está fundamentalmente influenciado por la respuesta general que el resto de espectadores tiene a su vez ante el humor y por si el espectador

---

<sup>246</sup> «Jim Lyttle: New York City humor researcher.»

<sup>247</sup> Sherman, «Humor and social distance in elementary school children».

percibe que está en un entorno seguro para expresarse mediante la risa. En este sentido, Hurón<sup>248</sup> afirma que la risa se facilita por un contexto que se muestra abiertamente como de juego o parodia.

## **4.5 Conclusiones**

---

En este capítulo hemos recogido elementos que hemos introducido previamente en los capítulos anteriores. En concreto, relacionando las teorías del humor en general con diferentes conceptos musicológicos. Por otro lado, hemos tratado de estructurar y ampliar los conceptos que diversos autores han ido proponiendo en las últimas décadas sobre el humor en la música. El resultado es un marco teórico que, aunque lejos de ser exhaustivo, esperamos ofrezca un modelo estructurado sobre el que basar futuras investigaciones músico-humorísticas.

---

<sup>248</sup> Huron, «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach», 703.



A large, bold, red number '5' with a slight 3D effect, positioned on the left side of the page. It is set against a background of a faded, circular seal of the University of Seville, which features a central figure and Latin text around the perimeter.

**HISTORIA E  
IMPACTO  
MEDIÁTICO DE  
LES LUTHIERS**

## 5 HISTORIA E IMPACTO MEDIÁTICO DE LES LUTHIERS

No podemos obviar la importancia de un grupo de humor y música como Les Luthiers, que ya en pleno siglo XXI y con más de 50 años a sus espaldas sigue abarrotando teatros y salas de conferencias. Su longeva actividad y el gran éxito obtenido en todo el mundo de habla hispana convierten a este conjunto en un interesante objeto de estudio.

Les Luthiers perfila una faceta humorística poco conocida en su época inicial y que todavía sigue atrayendo a un gran número de seguidores. Entre las obras creadas para sus espectáculos y las composiciones sueltas, el grupo suma un total de aproximadamente 200 piezas de muy diversos estilos musicales, en las que es característico el uso de los “instrumentos informales”.

Empezaremos este capítulo abordando el estado de la cuestión, con un resumen del contenido de la gran cantidad de publicaciones oficiales existentes sobre Les Luthiers, en las que el grupo ha participado tanto activa como pasivamente. De esta manera, observaremos como, poco a poco, ha ido incrementándose la bibliografía, tanto sobre la historia del grupo, como la creada por ellos, por ejemplo, sus partituras, algunas de ellas adaptadas para coro.

Tras esto, nos centraremos en realizar un breve recorrido a través de la historia de este grupo, destacando algunos de los hitos más importantes que han marcado su trayectoria hasta llegar a la actualidad. Además, como aportación novedosa, hemos querido destacar esos momentos realizando un recorrido paralelo a través de la prensa, donde podremos ver el gran seguimiento y reconocimiento que ha cosechado Les Luthiers desde su formación hasta el presente, teniendo cada vez más peso en los medios de comunicación y llegando a establecerse como un grupo cultural de referencia tanto dentro como fuera de Argentina.

Continuaremos citando las obras del grupo y haciendo un pequeño comentario sobre sus instrumentos informales (que se completa con una descripción de cada uno en el Anexo II). Por último, hemos querido realizar un análisis del impacto mediático a partir, no solo de la cantidad de público asistente a sus espectáculos<sup>249</sup>, sino también del visionado a través de plataformas de videos como *YouTube*, analizando la cantidad de personas que han visto los espectáculos de Les Luthiers de esta forma.

---

<sup>249</sup> Este análisis ha sido posible al tener, gracias a Carlos Núñez, las estadísticas de la asistencia del público desde la creación de Les Luthiers hasta 2010.



## 5.1 Bibliografía sobre Les Luthiers

Existen actualmente once libros editados sobre Les Luthiers en los que el grupo ha participado activamente e incluso tres de estos trabajos han sido publicados por ellos mismos. En ellos podemos encontrar las partituras de los arreglos para coro de algunas obras (ver Tabla 5.1). Dedicaremos esta sección a describirlos brevemente.

Nº	Título	Año
1	Les Luthiers de la L a la S	1991 (2007)
2	Carlos Iraldi, Luthier de sonidos	1997
3	Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers	2004
4	Los juegos de Mastropiero	2007
5	A coro con Les Luthiers. Volumen I Piezas de Les Luthiers para coro y algunos instrumentos formales	2007
6	A coro con Les Luthiers. Volumen II Piezas de Les Luthiers para coro y algunos instrumentos formales	2011
7	A coro con Les Luthiers. Volumen III Piezas originales de Les Luthiers para coro y algunos instrumentos formales	2012
8	Les Luthiers, las fotos de Gerardo Horovitz <sup>250</sup>	2013
9	Todos los temas en Les Luthiers. Volumen I	2016
10	Todos los temas en Les Luthiers. Volumen II	2016
11	Neneco. Daniel Rabinovich más allá de Les Luthiers	2017

**Tabla 5.1:** Bibliografía de Les Luthiers.

### 5.1.1 Les Luthiers de la L a la S

El primer libro al que nos referiremos, *Les Luthiers de la L a la S*, es una obra escrita por Daniel Samper Pinzano, editado en 1991<sup>251</sup> por la editorial Ediciones del Sur, reeditado y ampliado en 2007<sup>252</sup> como una edición conmemorativa al 40 aniversario de Les Luthiers. Nosotros nos centraremos en la edición de 2007, ya que es más completa y actualizada que la anterior. Este texto es una biografía del grupo y de sus componentes, escrito con un estilo característico que se podía asemejar a los espectáculos de Les Luthiers, ya que intenta llegar al lector a través del humor.

<sup>250</sup> El libro *Les Luthiers, las fotos de Gerardo Horovitz* es una recopilación de fotografías tomadas por dicho autor, por tanto, no realizaremos ningún comentario al respecto.

<sup>251</sup> Samper, *Les Luthiers de la L a la S*, 1991.

<sup>252</sup> D. Samper, *Les Luthiers de la L a la S* (Barcelona: Ediciones B, 2007).

El libro empieza con una introducción y un prólogo, que realiza un breve acercamiento a la obra de Les Luthiers. Posteriormente, y de manera más o menos original, se intercalan secciones en las que habla de la creación del grupo con la historia de cada uno de los componentes de Les Luthiers, las cuales pasamos a comentar. Citaremos y explicaremos brevemente cada capítulo del libro:

1. *Donde se relata cómo nació y las tribulaciones que ha atravesado el conjunto a lo largo de la Historia. Jorge Maronna.*

En esta sección, y tal como dice su título, Daniel Samper trasmite el nacimiento del grupo y las vicisitudes que tuvo Les Luthiers para crearse. También hay un epígrafe aparte dedicado a Jorge Maronna, con una breve biografía y algunas de sus anécdotas.

2. *Refiriéndose aquí la manera como trabajan y las relaciones internas de los miembros del conjunto. Marcos Mundstock.*

El autor nos presenta la relación existente entre los componentes del grupo y algunos de sus problemas más cotidianos. También menciona al Doctor Ulloa, psicólogo que estuvo tratando al conjunto para superar los problemas de convivencia. En esta sección realiza, al igual que en la anterior con Jorge Maronna, una breve biografía de Marcos Mundstock y comparte algunas de sus anécdotas vividas con Les Luthiers.

3. *Mientras se preparan y afinan los instrumentos hacemos un breve intermezzo para presentar a los hombres de negro. Carlos Núñez Cortés.*

En esta sección se nos presenta cómo el grupo prepara los espectáculos, afina los instrumentos, etc. También realiza una breve biografía de Carlos Núñez Cortés.

4. *Famosos fabricantes de instrumentos informales, Les Luthiers cuentan la historia de su taller artesano. Carlos López Puccio.*

Tal y como muy claramente nos deja ver el título del capítulo, el autor nos cuenta cómo se empezaron a fabricar sus instrumentos y cómo los construyen hoy en día, las necesidades, los objetivos, etc. Y la biografía, esta vez, corresponde a Carlos López Puccio.

5. *Solamente nos ocupamos en este capítulo de los espectáculos y canciones del conjunto. Daniel Rabinovich.*

En esta sección encontramos una explicación de alguno de sus espectáculos, sus dificultades, sus revisiones, etc. Existe también una biografía de Daniel Rabinovich.

6. *La horda entusiasta que los sigue ocupa el capítulo que ahora abrimos.*

Este capítulo incluye toda la información referente a grupos de Internet seguidores de Les Luthiers y las reuniones que realizan.

7. *Biografía de Johann Sebastián Mastropiero.*

Carlos Núñez compone una biografía ficticia de Johann Sebastian Mastropiero. Este personaje es el eje fundamental en el que se basan muchas de las composiciones de Les Luthiers, ya que ellos otorgan la autoría de la mayoría de sus obras a este compositor ficticio.

8. *Instrumentología informal.*

Este apartado desarrolla y expone todos los instrumentos utilizados y creados por Les Luthiers, su catalogación en diferentes familias y el material del que están compuestos.

9. *Espectáculos Luthieranos*

Aparece un listado, un tanto obsoleto, de los espectáculos que Les Luthiers ha realizado.

10. *Discografía.*

Aparece un listado de los Cds grabados por el grupo

11. *Videografía.*

Contiene los DVDs grabados por el grupo, aunque esta sección está desactualizada, ya que posterior a 2007 han realizado más grabaciones de DVD.

12. *Índice onomástico.*

Alberga un índice de todas las personas mencionadas en el libro.

Encontramos también una sección de fotografías del grupo y de sus componentes. Finalmente, hemos de comentar la falta de estudios de carácter musicológico en este trabajo, ya que va dirigido principalmente a un público aficionado carente de estudios musicales.

### **5.1.2 Carlos Iraldi, Luthier de sonidos**

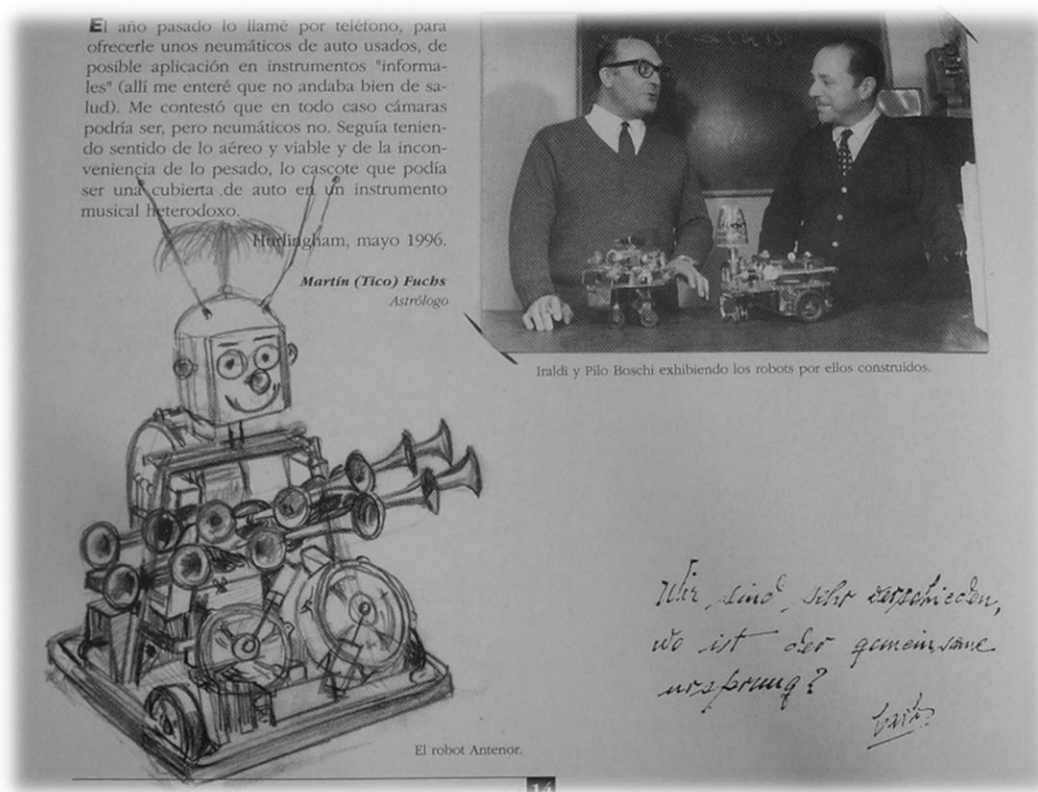
El segundo libro al que hacemos referencia es *Carlos Iraldi, Luthier de sonidos*<sup>253</sup>, una obra póstuma publicada en 1997 y actualmente descatalogada, la cual trata sobre la biografía de Carlos Iraldi, el luthier que diseñó y fabricó gran parte de los instrumentos de Les Luthiers en sus inicios.

En este libro, podemos ver la evolución instrumental del grupo, a través de los diseños de Carlos Iraldi, además de los ingenios y novedades que no se llegaron a desarrollar, dada la dificultad

---

<sup>253</sup> L. Maranca, *Carlos Iraldi, luthier de sonidos* (Buenos Aires: Asociación Cultural Pestalozzi, 1997).

con la robótica de la época. Podemos ver una sección muy interesante sobre la creación de robots, conocimiento que fue aplicado en la fabricación de un instrumento musical creado para Les Luthiers llamado *Antenor* (ver Figura 5.1), que era un autómatas musical manejado a distancia y que acompañó al grupo en la obra “Trío Op. 115”, perteneciente al espectáculo *Hacen muchas gracias de nada*.



**Figura 5.1:** Dibujo de Antenor<sup>254</sup>.

### 5.1.3 Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers

El tercer libro al que hacemos referencia es *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*<sup>255</sup>. Fue escrito por Sebastián Masana (hijo de Gerardo Masana) y editado en 2004 por Belacqua ediciones y publicaciones S.L.

La obra retrata a Masana visto por su hijo y va dirigida a un público en general, por lo que no encontramos estudios ni referencias musicológicas.

<sup>254</sup> Ibid., 14.

<sup>255</sup> S. Masana, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*, Book, Whole (Barcelona: Belacqua de ediciones y publicaciones, 2004).

Este libro está dividido en las siguientes secciones:

1. *Agradecimientos, prólogo e introducciones.*

Se presenta el libro, con sus correspondientes agradecimientos, un prólogo realizado por Daniel Samper Pinzano y una introducción realizada por Sebastián Masana.

2. *Primera parte: Que trata de la vida del protagonista, sus progenitores y ancestros, el ámbito en el que fue criado y la mujer que sería su esposa.*

El título indica claramente que explica la trayectoria vital de Gerardo Masana.

3. *Segunda parte: De los inauditos episodios que culminarían en la creación del estrambótico conjunto de instrumentos informales Les Luthiers*

Se habla del nacimiento de Les Luthiers, de cómo se conocieron sus componentes, los coros a los que pertenecían, etc.

4. *Tercera parte: De los singulares acontecimientos en los que se vio envuelto Les Luthiers hasta la partida del protagonista de esta historia.*

Se cuenta el nacimiento del grupo I Musicisti, y los problemas que surgieron en el mismo, su división y la creación de Les Luthiers. También encontramos en esta parte del libro una mención a las páginas de Internet en las que participa activamente el grupo, y un índice y breve explicación del CD que contiene la obra con piezas inéditas.

#### **5.1.4 Los Juegos de Mastropiero**

El siguiente libro, *Los juegos de Mastropiero*<sup>256</sup>, está escrito por uno de los componentes de Les Luthiers; Carlos Núñez Cortés. Fue editado en 2007 por Grup Editorial.

Esta obra trata de un conjunto de juegos del lenguaje que recoge Carlos Núñez Cortés, algunos de ellos están basados en las obras de Les Luthiers y otros son un estudio del autor.

Comienza por una sección de agradecimientos, un prólogo en tono humorístico y una introducción. Sigue a continuación una sección bastante amplia, dividida en cuarenta partes, para presentar los juegos del castellano que se detallan en el libro: dobles sentidos, metátesis, lipogramas, acrósticos, etc. Por último, se encuentran los apéndices, obras editadas de Les Luthiers, Bibliografía e índice Onomástico.

---

<sup>256</sup> C. Núñez, *Los juegos de Mastropiero* (Barcelona: Ediciones Península, 2007).

### **5.1.5 A coro con Les Luthiers (Volumen I a III)**

Los tres volúmenes de *A coro con Les Luthiers*, se deben al propio grupo y contienen la publicación de sus partituras adaptadas para coro y algunos de sus instrumentos musicales.

El primer volumen contiene<sup>257</sup>: “El explicado”, “Educación sexual moderna”, “Lazy Daisy”, “Si no fuera santiagueño”, “Somos adolescentes, mi pequeña”, “Añoralgias”, “Juana Isabel”, “La yegua mía” y “Bolero de Mastropiero”. Por último, encontramos las letras de las partituras y una serie de referencias a los CDs donde aparecen estas piezas.

Las obras que contiene el segundo volumen son<sup>258</sup>: “Epopéya de Edipo de Tebas”, “Aria agraria”, “Bolero de los celos”, “Teorema de Thales”, “Mi aventura por la India”, “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa...”, “El negro quiere bailar” y “La Bossa Nostra”.

Por último, el tercer volumen incluye<sup>259</sup>: “Pieza en forma de Tango”, “Concerto grosso alla rustica”, “El polen ya se esparce por el aire”, “Dilema de amor”, “Cantata de la planificación familiar”, “Kathy, la reina del saloon”, “Perdónala” y “Las majas del bergantín”.

### **5.1.6 Todos los temas en Les Luthiers (Volumen I y II)**

El primer volumen de *Todos los temas en Les Luthiers*, está dedicado a los recursos lingüísticos utilizados por el grupo en sus espectáculos. En este libro podemos encontrar nueve capítulos dedicados a:

1. La utilización de los diferentes idiomas, su uso y su deformación.
2. El recorrido por los recursos literarios y teatrales utilizados.
3. Los recursos lingüísticos empleados.
4. La explicación de palabras o expresiones utilizadas en Argentina.
5. Un comentario sobre su obra “Dilema de amor”.
6. Un recorrido por obras que parodian sucesos o etapas de la historia.
7. Un análisis de la obra “Don Rodrigo Díaz de carrera...”
8. Aborda los temas políticos utilizados por Les Luthiers en sus espectáculos.
9. Comenta la utilización de las religiones y creencias en los espectáculos de Les Luthiers.

---

<sup>257</sup> Les Luthiers, *A coro con Les luthiers*, vol. 1 (Buenos Aires: Ediciones GCC, 2007).

<sup>258</sup> Les Luthiers, *A coro con Les luthiers*, vol. 2 (Buenos Aires: Ediciones GCC, 2011).

<sup>259</sup> Les Luthiers, *A coro con Les luthiers*, vol. 3 (Buenos Aires: Ediciones GCC, 2012).

El segundo volumen está dedicado a la música y las disciplinas científicas en las que están inspiradas las obras de Les Luthiers. Este libro está dividido en diez capítulos en los que:

1. Se hace un recorrido aclaratorio de las partes anatómicas, enfermedades y estados del ser humano que fueron comentados en las obras.
2. Se habla de todas las alusiones a temas sexuales que el grupo ha utilizado.
3. Se comentan detalles de distintos trastornos psicológicos nombrados.
4. Se realiza un comentario de la canción “La gallinita dijo Eureka”.
5. Se estudian los fenómenos naturales de la canción “Añoralgias”.
6. Se analizan las obras que tienen algún contenido matemático.
7. Se hace un recorrido por las obras clásicas parodiadas por Les Luthiers.
8. Se exponen todos los tangos del grupo.
9. Se trata sobre las obras musicales escritas en otros idiomas.
10. Se realiza un breve recorrido por los instrumentos de Les Luthiers y sus detalles de construcción.

#### **5.1.7 Neneco. Daniel Rabinovich más allá de Les Luthiers**

*Neneco. Más allá de Les Luthiers*<sup>260</sup>, está escrito por el periodista Pablo Mendelevich, presentado en mayo de 2017. Es un homenaje póstumo a Daniel Rabinovich, componente del grupo fallecido en 2015, como indicábamos más arriba. Además de su vida artística, Mendelevich trata de la vida personal e íntima de Daniel Rabinovich, e incluye testimonios de sus seres queridos, con una gran cantidad de anécdotas que ilustran la vida del famoso humorista.

---

<sup>260</sup> P. Mendelevich, *Neneco. Más allá de Les Luthiers* (Buenos Aires, 2017).

## 5.2 Historia de Les Luthiers con una mirada desde la prensa

---

“Todos nosotros somos universitarios, estudiantes y graduados de varias facultades de Buenos Aires, el mayor tiene 30 años y el menor 18. Todo arrancó en septiembre de 1965, luego del Festival de Coros de Tucumán. Ustedes saben, en ese maravilloso ambiente es sumamente propicio para representaciones cómico-musicales, entonces, un grupo del coro de Ingeniería armó esto y luego se le dio forma poco a poco”. “Al principio, nos reuníamos los sábados por la noche; López comenzó con el serrucho y lo secundaban en guitarras; había algún antecedente pues hace siete años habíamos formado el conjunto Los Triste España Serenaders”. Después del serrucho, un día Marcos Mundstock encontró un pedazo de manguera, luego le agregó una boquilla de trompeta y luego, luego vino todo el resto”<sup>261</sup>.

Este es un relato de cómo empezó lo que terminaría siendo Les Luthiers en una entrevista a sus integrantes en octubre de 1966, publicada en el suplemento *El Día*, tras un espectáculo en el colegio de abogados del departamento judicial de La Plata. Y es que, desde muy al inicio de su carrera, la prensa ha seguido el trabajo de estos músicos. En este caso, el periódico insertaba el perfil de los componentes del grupo desde su propio punto de vista, a la vez que resumía el proceso que les había llevado a construir los instrumentos informales. Posteriormente, y tal como dice el final de la anterior noticia: “...vino todo el resto”.

Les Luthiers es un conjunto músico-humorístico que se crea a finales de los años 60 del siglo XX, aunque en un principio se denominó I Musicisti, fundado y dirigido por Gerardo Masana. Los componentes de Les Luthiers han pasado por varias agrupaciones musicales hasta llegar a formar el grupo actual. En un principio, sus miembros se conocieron a partir del Coro Universitario de Ingenieros de Buenos Aires (Argentina). Gracias a los festivales de encuentros corales universitarios fue surgiendo en Gerardo Masana una afición por el humor en la música, hasta llegar a la formación de I Musicisti en 1965. Esta formación tuvo éxito con sus representaciones y, en 1967, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Daniel Rabinovich y Jorge Maronna la abandonaron y formaron Les Luthiers. Unos años después se incorporarían definitivamente al grupo Carlos Núñez Cortés, Carlos López Puccio y Ernesto Acher.

En 1971, Les Luthiers graba su primer disco *Sonamos pese a todo*. Poco después, en 1973, consiguieron una gran fama, a la vez que tuvieron que afrontar el fallecimiento de su fundador Gerardo Masana. En 1975, realizan su primer concierto en un gran teatro, como era el Teatro

---

<sup>261</sup> Anexo V - Recorte de prensa 7: El Día, octubre 1966.



Coliseo de Buenos Aires (Argentina), con una capacidad para 1757 asistentes. En 1986, Ernesto Acher abandonaría Les Luthiers para dedicarse a su propia carrera musical. En 2015, fallece Daniel Rabinovich y pasan a formar parte del conjunto, de manera permanente, dos reemplazantes: Horacio Turano y Martín O'Connor.

Como hemos visto en el apartado anterior, existen diversas publicaciones en torno al grupo y su historia, por lo que aquí no pretendemos hacer una narración pormenorizada de la larga trayectoria de este grupo. Sí queremos, sin embargo, realizar un breve recorrido histórico, empezando en sus modestos inicios como agrupación surgida del Coro Universitario de Ingenieros, hasta la actualidad en la que realizan giras por la mayoría de los países de habla hispana consiguiendo una asistencia multitudinaria a sus espectáculos. La Tabla 5.2, muestra una cronología con los sucesos más importantes en la vida de Les Luthiers desde sus inicios hasta 2017, así como el número de espectáculos y espectadores totales por año hasta el 2007.

Para llevar a cabo este repaso de la trayectoria del grupo, nos hemos basado en las biografías y material publicado sobre el mismo, pero como aspecto novedoso, hemos incluido también la perspectiva de la prensa de su época, como puede verse en el comienzo de este apartado. Así veremos cronológicamente la reacción de críticos y espectadores en los inicios de Les Luthiers y en su consolidación hasta llegar al momento actual. Para ello, hemos usado una pequeña parte de la gran cantidad de recortes de prensa recopilados por el mismo Carlos Núñez en su archivo personal, que ha puesto gustosamente a nuestra disposición, y reproducimos en el Anexo V.

Año	Nº Espectadores	Nº Funciones	Notas
<b>1971</b>	18.000	253	Grababan su primer disco <i>Sonamos pese a todo</i> .
<b>1972</b>	25.000	244	Grabación de <i>Cantata Laxatón</i> .
<b>1973</b>	33.000	325	Salen por 1º vez de Argentina. Fallece Gerardo Masana. Les empieza a tratar el psicoanalista Fernando Ulloa. Grabación de <i>Volumen 3</i> .
<b>1974</b>	119.717	303	Empiezan sus giras internacionales. Primera vez en España.
<b>1975</b>	192.671	247	Primer gran concierto en el Teatro Coliseo de Buenos Aires (Argentina) con capacidad para 1757 personas.
<b>1976</b>	227.534	245	Grabación de <i>Volumen 4</i> .
<b>1978</b>	297.472	265	115 actuaciones en el Teatro.
<b>1979</b>	177.846	132	Grabación de <i>Mastropiero que nunca</i> .
<b>1980</b>	258.484	221	Debut en Nueva York. Grabación de <i>Muchas gracias de nada</i> .

<b>1982</b>	271.055	239	Gira por Argentina, Venezuela, México, Uruguay, Chile, Paraguay, Colombia y Perú.
<b>1983</b>	255.710	201	Grabación de <i>Volumen 7</i> .
<b>1985</b>	295.893	215	111 actuaciones en el Teatro.
<b>1986</b>	212.167	181	Ernesto Acher abandona Les Luthiers.
<b>1987</b>	227.814	189	El grupo cumple 20 años.
<b>1988</b>	187.277	158	84 actuaciones en el Teatro Coliseo. 1 función con 60 000 espectadores en Buenos Aires (Argentina).
<b>1991</b>	165.314	184	Solo tienen una función en el Teatro Coliseo. Se publica <i>Les Luthiers de la L a la S</i> . Grabación de <i>Cardoso en Gulevandia</i> .
<b>1995</b>	202.891	140	Contratan como manager a Lino Patalano. Infarto de Daniel Rabinovich en Barcelona. Fallece Carlos Iraldi, el Luthier del grupo.
<b>1996</b>	275.641	169	66 actuaciones en el Teatro Coliseo.
<b>2003</b>	198.178	101	Grabación del CD que acompaña al libro <i>Gerardo Masana y La Fundación De Les Luthiers</i> .
<b>2004</b>	268.410	111	Concierto en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires (Argentina) con 3267 butacas.
<b>2007</b>	303.691	102	1 actuación en Buenos Aires (Argentina) al aire libre con 100 000 espectadores. Grabación de <i>Les Luthiers en vivos</i> . Reciben la condecoración de la <i>Orden de Isabel La Católica</i> del Gobierno de España.
<b>2011</b>			Reciben el Grammy Latino a la Excelencia Musical.
<b>2012</b>			Reciben la nacionalidad española.
<b>2015</b>			Fallece Daniel Rabinovich y aumenta el número de componentes de Les Luthiers a seis.
<b>2016</b>			Infarto de Martín O'Connor.
<b>2017</b>			Cumplen 50 años de su primera actuación. Presentación de su nuevo espectáculo <i>Gran reserva</i> . Presentación del libro <i>Neneco. Daniel Rabinovich más allá de Les Luthiers</i> . Reciben el premio <i>Princesa de Asturias de comunicación y humanidades</i> .

**Tabla 5.2:** Breve cronología de Les Luthiers<sup>262,263,264</sup>.

<sup>262</sup> Masana, *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*.

<sup>263</sup> Núñez, *Los juegos de Mastropiero*.

<sup>264</sup> Samper, *Les Luthiers de la L a la S*, 1991.

### 5.2.1 El germen de Les Luthiers: Los coros universitarios<sup>265</sup>

En 1964, Gerardo Masana, componente del Coro Universitario de Ingenieros, dirigido por Virtú Maragno, convence a sus compañeros para que representen la obra *Il figlio del pirata* de Carlos Mangiagalli, estrenada en Madrid (1883) y que posteriormente había pasado al olvido. Esta partitura había llegado a manos de Masana a través de su abuelo materno, Gregorio Silvestre, nacido en Barcelona en 1879. *Il figlio del pirata* se representó en 1964 en el cierre del Quinto festival nacional de coros universitarios en la ciudad de La Plata. Junto al elenco que intervino en aquella ocasión, actuaron cuatro futuros integrantes de Les Luthiers: Marcos Mundstock, Carlos Núñez, Daniel Rabinovich y Gerardo Masana.

Animado por aquel del éxito, Gerardo Masana compone, a principios de los años 60 del siglo XX, la obra *Cantata Modatón*, que posteriormente se llamaría *Cantata Laxatón*<sup>266</sup>. Esta música había sido creada para representarla en el festival de coros universitarios de 1965 en la ciudad de Tucumán, para el cierre de los festivales, ya que era tradición que los estudiantes animaran el final del festival con piezas humorísticas. Esta composición tenía el estilo de *La Pasión Según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach, pero la letra correspondía al prospecto de un laxante. Esta creación fue interpretada con instrumentos contruidos por ellos mismos, como por ejemplo el “Tubófono parafínico cromático”, creado con tubos de ensayo por Carlos Núñez Cortés, que por aquel entonces era estudiante de Química.

El éxito de esta obra fue tan grande, que las críticas sobrepasaron el ámbito universitario. De hecho, comenzamos esta peculiar mirada desde la prensa con el relato de una de las primeras interpretaciones públicas de los que posteriormente serían los integrantes de Les Luthiers, a quienes podemos ver en las fotografías de la Figura 5.2. Este texto apareció en octubre de 1965 el periódico *Confirmado*, bajo el título de “Breve historia de un laxante musical”<sup>267</sup>:

“Cuando la semana última finalizó en Tucumán la Convención Coral Universitaria, una competencia insólita se desató entre los coros de estudiantes de todo el país. El triunfo, conseguido por aclamación, perteneció al coro de la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires: su cantata *Modatón, opus No debe ser utilizada en caso de náuseas*, para orquesta de instrumentos informales, cuatro solistas y coro mixto terminó, acaso definitivamente, con la solemnidad del Jockey Club Provincial”.

---

<sup>265</sup> Masana, Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers, 67-87.

<sup>266</sup> El cambio de nombre de la *Cantata Modatón* se debió a que la legislación argentina no permitía hacer publicidad de productos medicinales de venta restringida. Modatón era un laxante de los laboratorios Bagó.

<sup>267</sup> Anexo V - Recorte de prensa 1: Confirmado, octubre 1965.

Indicaba el artículo que el año anterior, la agrupación de sesenta y cinco jóvenes dirigidos por Virtú Maragno obtuvo un gran éxito con una ópera de Magiagalli, titulada *Il figlio dil pirata*, y continuaba diciendo:

“Sin embargo, *Modatón* barrió con cualquier precedente. La cantata fue ideada por Gerardo Masana (a) Johannes Sebastian Masana, y se inspira en el prospecto explicativo de un laxante producido por laboratorios Bagó, de Buenos Aires”.

Seguía describiendo con detalle la cantata, para terminar con sus efectos sobre el público y reseñar la gran duración de los aplausos, pasando por la descripción de algunos de los instrumentos originales:

“Durante casi 15 minutos, los responsables de *Modatón*, opus *No debe ser utilizada en caso de náuseas*, debieron inclinarse ante el vendaval de aplausos que siguió a la interpretación. Cada uno mostró, además, su peculiar instrumento. Horacio López, de 23 años, Cripto Ballenato López, creó las *Ondas López*: un serrucho conectado a un amplificador y un arco fabricado con las crines del caballo del lechero del inventor. Guillermo Marín Wilhem von Marín, de 25 años, exhibió el *Yerbomatófono*: un mate tipo galleta cortado en dos partes; alternativamente puede ser soplado o cantado”.



**Figura 5.2:** Época de los coros universitarios (1965) – Los primeros instrumentos<sup>268</sup>.

---

<sup>268</sup> Fuente de la imagen: Confirmado, octubre 1965.

## 5.2.2 I Musicisti, el antecesor de les Luthiers

Poco después de este éxito, el grupo fue invitado a participar en el programa televisivo *Telecataplum*. Es en este momento cuando deciden llamarse I Musicisti, inspirándose en un conjunto italiano de música clásica de moda en la época *I Musici*. En la fotografía mostrada en la Figura 5.3 podemos ver a los componentes originales del grupo antecesor de Les Luthiers.



**Figura 5.3:** Foto del grupo I Musicisti<sup>269,270</sup>.

En el periódico *La Nación*, con el título “Al melódico sonar de un yerbatófono”<sup>271</sup> encontramos una entrevista a los miembros del recién creado I Musicisti donde, se menciona a los componentes del grupo y sus estudios:

“Atravesamos el pasillo poblado de ruidos raros. Ya en la sala, cada vez más fuerte el ruido, vemos a sus creadores: Jorge Schussheim, 25 años músico; Gerardo Masana, arquitecto, de 28 años; Marcos Mundstock, 23 años, estudiante de ingeniería y locutor; Carlos Núñez, 23 años estudiante de química biológica; Raul Puig, químico de 39 años; Carlos Iraldi, médico de 45; Jorge Maronna, estudiante de medicina, de 18; Daniel Durán, de igual edad; Horacio López, de 23, estudiante de ingeniería; Guillermo Marín, estudiante de 26 años y Hebe Rosell de 22, música”.

Exponía Gerardo Masana las motivaciones que les habían llevado a formar el grupo, centrándose sobre todo en su objetivo lúdico.

---

<sup>269</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial», accedido 22 de marzo de 2017, <http://www.lesluthiers.com/>.

<sup>270</sup> De pie, de izquierda a derecha: Guillermo Martín, Daniel Rabinovich, Raúl Puig, Jorge Maronna, Marcos Mundstock y Carlos Núñez. Sentados: Gerardo Masana, Daniel Durán, Horacio López y Jorge Schusshei.

<sup>271</sup> Anexo V - Recorte de prensa 2: *La Nación*, diciembre 1965.

“No somos rebeldes, con causa o sin ella. No estamos protestando ni tratando de crear una cosa muy importante. Pretendemos, más que nada, “farrear”, divertirnos. Lo hacemos seriamente porque queremos divertirnos seriamente: de ahí la partitura, el ensayo. Apreciamos muchísimo a aquellos músicos de quienes acá nos burlamos; hay gente entre nosotros que tiene una actividad seria en la música. Esto no es una protesta social; es solo ganas de farrear”.

Y presentaban sus instrumentos junto con sus creadores:

“...los inventan ellos mismo; cada cual el suyo. No hay leyes para ello; las modificaciones se realizan con pruebas. En estos momentos se hallan trabajando en algunos nuevos. Entre ellos un chelo legüero; la máquina de tocar; un grupo de cuatro órganos electrónicos...”

Posteriormente, intentaban explicar cómo habían creado sus instrumentos. Algunos de los cuales continúa utilizando Les Luthiers en sus espectáculos actuales.

“(1) El tubófono parafínico cromático está formado por trece tubos de ensayos engarzados en una base de material de lusita y llenos parcialmente, de parafina coloreada [...] (2) Sonido de clarín militar tiene el gomhorn, constituido por una manguera alargable [...] (3) El cornetófono –aún en perfeccionamiento– está formado por una boquilla de trompeta y en el otro un simple embudo”.

El bass-pipe es uno de los instrumentos más famosos, que caracteriza a Les Luthiers y que podemos ver en el Anexo II.

“(4) Es el bass-pipe la atracción de la orquesta. Gerardo Masana confiesa haberlo modernizado. Actualmente consta de un tubo de cartón como pabellón, terminado en un gran embudo. [...] (5) El yerbatófono se ejecuta entonando: “soplando suena más feo”. Martín tiene una colección de ellos. [...] (6) La mangelódica es, por el momento, una melódica a la cual llega el aire por la manguera. [...] (7) El serrucho está formado por un serrucho de carpintero y un arco similar al del violín. [...] (8) El contraguitarrone de gamba fue realizado con los siguientes elementos: una guitarra usada (otra, nueva, no), un pie semejante al del violoncelo”.

### **5.2.2.1 El primer espectáculo**

Uno de los primeros espectáculos de I Musicisti, se presentó en un teatro comercial el 17 de mayo de 1966<sup>272</sup>, cuyos carteles vemos en la Figura 5.4. Este espectáculo, ¿*Música?*, sí, claro, incluía la rebautizada “Cantata Laxatón”, “El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor... acá” y “Atlantic 3,1416 (Obertura trágica)”. Una de las primeras reseñas sobre esta actuación apareció en el periódico *La Prensa* bajo el título: “Humor y música en un

---

<sup>272</sup> Anexo V - Recorte de prensa 3: El Mundo, mayo 1966.

Concierto”<sup>273</sup>, y se refería a esta actuación como “...un espectáculo de humor poco frecuente en la actividad corriente de los conciertos”, resaltando lo poco habituales que eran estas representaciones en aquella época.

La prensa del momento comienza a ver que I Musicisti se toma todo esto muy en serio, intentando crear un humor respetuoso y de calidad:

“Comenzando ya por los instrumentos que los jóvenes intérpretes han fabricado para su labor en broma, el conjunto parece haber tomado muy en serio esta tarea que nada tiene de irrespetuoso a pesar de lo que a primera intención pudiera sugerir un programa que acopla textos de prospectos médicos con músicas familiares al oído del aficionado musical”.

Dando como resultado final una “jocosa” mezcla músico-humorística, donde los músicos abordaban también otras facetas interpretativas:

“...que logra jocosos efectos acumulando disparates, debe sumarse una especie de “sketch” en el que los músicos actúan también como actores eficaces. Los aplausos y las risas no se hicieron esperar”.

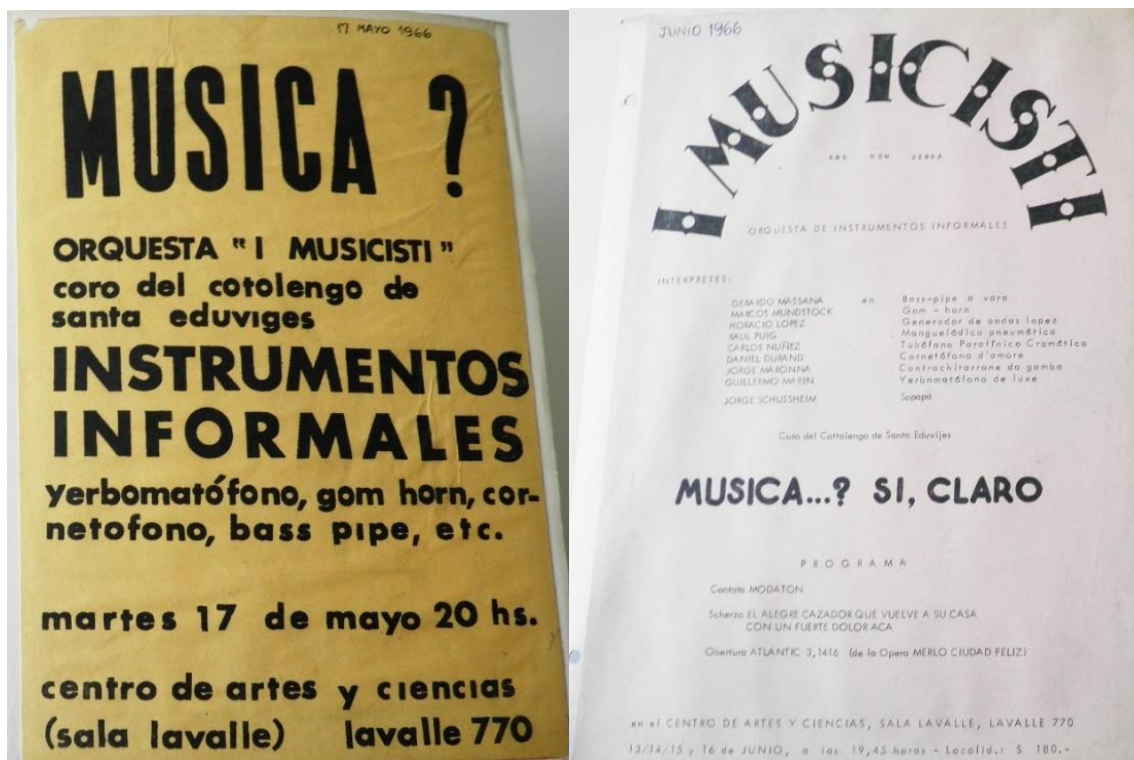


Figura 5.4: Carteles del primer espectáculo comercial: *Música...? Sí, claro.*<sup>274</sup>

<sup>273</sup> Anexo V - Recorte de prensa 4: La Prensa, junio 1966.

<sup>274</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés



*En ambas fotografías aparece el instrumento de mayor tamaño, el "bass-pipe", que interpreta el director del conjunto. En la parte superior se aprecia el coro y de lante de ellos surge la serena expresión de los demás integrantes. La música barroca también pue de ser ejecutada con instrumentos informales.*

**Figura 5.5:** Instrumentos informales y coro en el primer espectáculo de I Musicisti<sup>275</sup>.

La descripción de la inusual puesta en escena y los instrumentos “informales” del grupo reciben, como hemos comentado anteriormente, una gran atención en un importante número de las noticias de esta época. Así, por ejemplo, el suplemento *El Día* muestra de forma destacada el bass-pipe en una de sus fotografías (ver Figura 5.5) y nos ofrece el siguiente relato que titula “I Musicisti, la música también ríe”<sup>276</sup>:

“Al apagarse las luces de la repleta sala se encendió un potente reflector. Por detrás de los espesos cortinados se deslizó la figura del relator quien con ademanes graves y pausados se adelantó y enfrentó al público”.

El público ya se había integrado en este espectáculo hilarante donde presentaban a sus componentes:

“Pero si la hilaridad ya había hecho presa de los presentes, instantes después esta sensación se aumentaba y confundía con el más grande de los asombros. Durante varios minutos fueron presentados los once integrantes de la orquesta y los siete del coro mixto”.

---

<sup>275</sup> Fuente de la imagen: *El Día*, octubre 1966.

<sup>276</sup> Anexo V - Recorte de prensa 5: *El Día*, octubre 1966.



Tras esto, continúa describiendo cómo cada uno de los intérpretes presenta su instrumento al público<sup>277</sup>:

“...un destartalado serrucho, unas inocentes cornetitas, algunos metros de manguera, varios embudos, tubos de ensayo, mates, carbón globos, les bastaron para ofrecer al atribulado público platense un excelente recital donde hubo música y humor.”

En el mismo artículo, en una sección titulada “Quienes son”<sup>278</sup> se aprecia que el grupo empezaba a contar ya con cierto renombre:

“...su extraordinario éxito reflejado en el periodismo, donde casi diez periódicos y revistas de primera magnitud les han dedicado elogiosas palabras alentando esta valiosa incursión en un terreno totalmente virgen como es la música humor...”

Otro recorte de la misma época, que presentamos a continuación, nos muestra que, al parecer, al público y a la prensa les costaba categorizar al grupo. En concreto, el periódico *El Mundo* (Argentina) en un artículo titulado: “I Musicisti, Mates, Mangueras y Calefones”<sup>279</sup> hace referencia a que, pese a usar instrumentos “no convencionales”, utilizan una notación musical formal, como se puede apreciar en el fragmento de la partitura original empleada en el primer concierto, que podemos ver en la Figura 5.6.

“Este primer conjunto musical, estrictamente humorístico, no tiene nada que ver con una actitud “pop”, como alguien pudo pensar. Más bien, según opinión de alguno de sus integrantes, se proponen todo lo contrario. Ejecutan partituras especiales para sus instrumentos “no convencionales”, pero con una notación musical normal. [...] Sus espectáculos están dirigidos, concretamente, al público de los conciertos, y en ese sentido, la denominación de I Musicisti, ideado por Shussheim, corresponde bastante bien a los propósitos.”

---

<sup>277</sup> Anexo V - Recorte de prensa 5: El Día, octubre 1966. y Anexo V - Recorte de prensa 6: El Día, octubre 1966.

<sup>278</sup> Anexo V - Recorte de prensa 7: El Día, octubre 1966.

<sup>279</sup> Anexo V - Recorte de prensa 8: El Mundo, septiembre 1966.

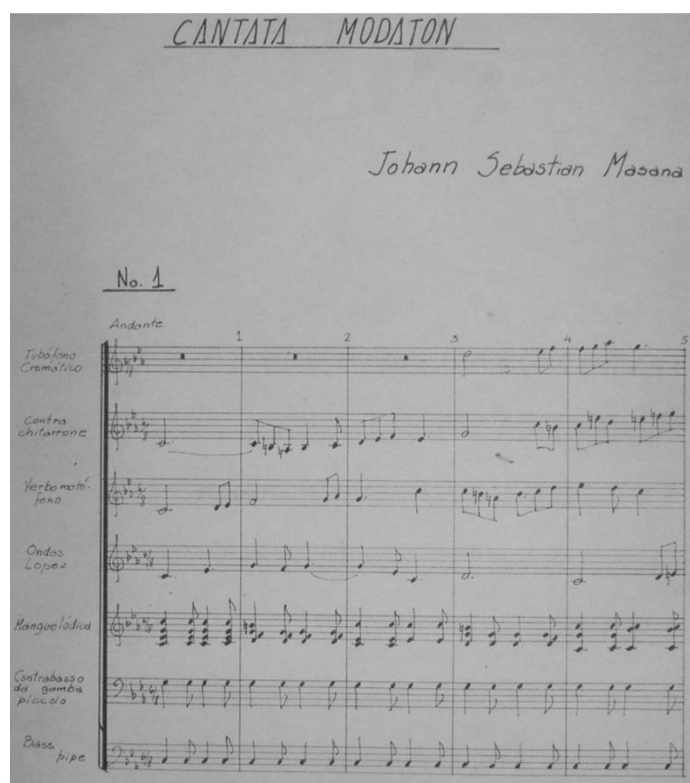


Figura 5.6: Inicio de la partitura *Cantata Modatón*<sup>280</sup>.

### 5.2.2.2 Participación en *Mens Sana In corpore Sano*

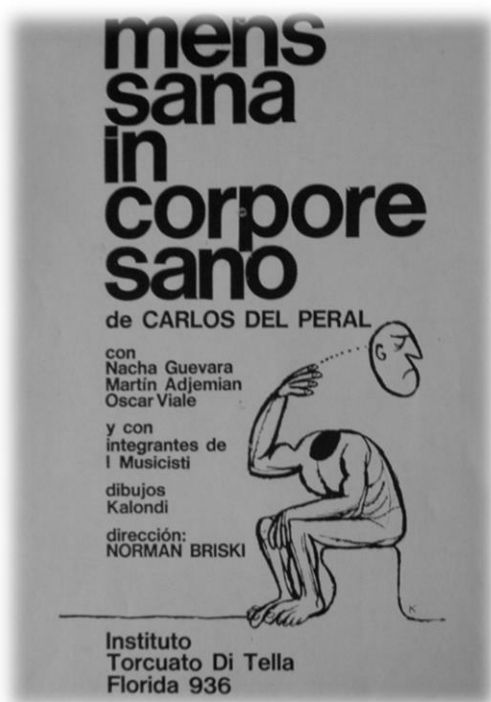
Gracias al éxito de esta función, en septiembre de 1966, algunos integrantes del grupo fueron llamados al instituto Di Tella<sup>281</sup> para representar un espectáculo dirigido por Norman Briski, con libro de Carlos del Peral y música de Masana y Schussheim: *Mens sana in corpore sano* (cuyo cartel podemos ver en la Figura 5.7). Así relataba el periódico *Confirmado*, en la noticia “Vivaldi y el control de la natalidad”<sup>282</sup>, el papel de los precursores de Les Luthiers, junto con una breve explicación de sus inusuales instrumentos:

“...I Musicisti [...] que maneja instrumentos tan insólitos como sus denominaciones: yerbatofono, tubófono cromático, parafínico, manguedódica, ondas López, contrachitarra de gamba, cornetófono, bass pipe y gom horn; en lenguaje menos esotérico, instrumentos de fabricación casera que son lejanos parientes de los convencionales, como un violoncelo montado sobre una caja folklórica de percusión, un armónium estructurado sobre la mecánica de un narguile, una alargada tuba rodante o una fastuosa combinación de embudos de plástico capaces de producir los sonidos más inesperados...”.

<sup>280</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés.

<sup>281</sup> Es un centro cultural situado en Buenos Aires, perteneciente actualmente al gobierno argentino.

<sup>282</sup> Anexo V - Recorte de prensa 9: *Confirmado*, septiembre 1966.



**Figura 5.7:** Cartel del espectáculo *Mens sana in corpore sano*<sup>283</sup>.

### 5.2.2.3 Mas allá de las salas de conciertos

En noviembre de 1966, fueron contratados para realizar una función en *Mau Mau*, la aristocrática discoteca top de la época, durante una fiesta para lanzar un perfume. El periódico *Confirmado* relataba, en su noticia “Vida Moderna ¡Qué máquina hipócrita!”<sup>284</sup> la hilarante situación de la puesta en escena del grupo:

“Lo mejor vino a continuación: una ópera escrita por Carlos del Peral, musicalizada por los desopilantes I Musicisti, inventados por el barbudo Jorge Shusshein y el asténico Gerardo Masana. Marcos Munstock, trepado a una escalera, leía con solemnidad de locutor de radio Nacional, o Municipal, que se parecen: El príncipe no se quiere casar con la princesa. La princesa es un poco neurótica. I Musicisti hacía sonar sus inverosímiles instrumentos: en general Beethoven primorosamente transfigurado en algo divertidísimo”.

En julio de 1967, fueron contratados por una empresa de textiles para hacer la publicidad del exitoso conjunto internacional *Swingle Singers* durante su visita a Argentina, participando en un programa de televisión con este grupo (cuyo anuncio podemos ver en la Figura 5.8). El

---

<sup>283</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés.

<sup>284</sup> Anexo V - Recorte de prensa 10: *Confirmado*, noviembre 1966.

periódico *Confirmado* relataba así, en el artículo “Las noches de los virtuosos”<sup>285</sup>, la participación del grupo:

“...La insólita combinación produjo una de las más frescas y logradas realizaciones de la televisión argentina de los últimos tiempos. [...] Las cámaras volvieron a transmitir la curiosa informalidad de los instrumentos, mientras los músicos argentinos –con esa seriedad que ilumina su refinado humorismo...”



**Figura 5.8:** Anuncio en prensa del programa televisivo con los “Swingle Singers”<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> Anexo V - Recorte de prensa 11: Confirmado, julio 1976.

<sup>286</sup> Fuente de la imagen: El Clarín, Julio 1967.

#### 5.2.2.4 Detractores de I Musicisti

No todas las críticas de I Musicisti fueron buenas. Entre la prensa de la época también encontramos, en el periódico *El Clarín*, una crítica titulada “I Musicisti, Indignos de SAT”<sup>287,288</sup>, en la cual los consideraron inadecuados para actuar en ciertos recintos:

“... En el programa rezaba que ellos son excéntricos musicales y desde luego lo justificaron: ahora bien, como cantantes, la única pasable, es la soprano, porque el resto son mediocres.

Un programa muy raro, fue el que ejecutaron, tanto tocando sus instrumentos ideados por no sé quién, pero que a ratos resultaban originales; cantando desde la música sacra, pasando por Bach, Strauss, Verdi [...] No me explico cómo la S.A.T., a quien tanto debe Monterrey, por haberle ofrecido en sus innumerables años toda la pléyade de artistas de fama mundial de primerísima categoría, hayan incluido este conjunto. El público -musical por excelencia-, estaba desconcertado y no era para menos, por eso varios asistentes de ellos abandonaron el teatro en el intermedio.

Si esto nos manda Argentina como programa cultural para la Olimpiada, es porque tal vez crean que aún estamos con plumas. ¡Pobrecitos...”.

#### 5.2.3 Los inicios de Les Luthiers

A pesar de los éxitos obtenidos, cada vez había más problemas entre los componentes del grupo. El 4 de septiembre de 1967, Gerardo Masana, Marcos Mundstock, Daniel Rabinovich y Jorge Maronna decidieron abandonar I Musicisti. El 5 de septiembre de 1967 se crea Les Luthiers. El periódico *Primera plana* titulaba así la noticia: “Divorcios. Tenemos que abrimos”<sup>289</sup>.

“Que no era una estudiantina tan alegre, despreocupada y limpia como parecía, quedó demostrado en la noche del 4 de septiembre pasado. Fue inmediatamente después de terminar la función número 57, de una temporada sin precedentes en la sala de espectáculos audiovisuales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, que el conjunto de instrumentos informales I Musicisti resolvió su futuro inmediato: ya no volverían a actuar juntos...”

El primer anuncio de prensa sobre el nuevo grupo, que podemos ver en la Figura 5.9, lo encontramos en *El Clarín*. En noviembre de 1967, estrenan su primer espectáculo, *Les Luthiers cuentan la ópera*, junto con el actor Víctor Laplace y el pianista Armando Krieger.

---

<sup>287</sup> Anexo V - Recorte de prensa 12: El Porvenir, abril 1968.

<sup>288</sup> S.A.T. – Servicio de administración tributaria.

<sup>289</sup> Anexo V - Recorte de prensa 13: Primera Plana, septiembre 1967.



**Figura 5.9:** Primer recorte de prensa sobre Les Luthiers<sup>290</sup>.

También en noviembre, aparece, en la revista *Siete días*, la primera entrevista a dicho grupo, “Los Juglares de hoy”<sup>291</sup>, acompañada de la fotografía que podemos ver en la Figura 5.10. La prensa ya les atribuía las mismas cualidades que a I Musicisti, ya que asumieron que Les Luthiers tomaría un camino parecido.

“Interpretar a Bach con una manguera, un embudo y una lata de aceite puede parecer irreverente. Lo mismo que “atacar” una sonata de Mozart con un bombo legüero y una calabaza para mate. Sin embargo, críticos y amantes de la música clásica aplauden a rabiar mordaces parodias de Les Luthiers, un cuarteto desprendido recientemente de I Musicisti, la delirante troupe que batió records en el Inst. Di Tella”.



**Figura 5.10:** Una de las primeras fotografías de Les Luthiers<sup>292</sup>.

---

<sup>290</sup> Fuente de la imagen: El Clarín, septiembre 1967.

<sup>291</sup> Anexo V - Recorte de prensa 14: Siete días, noviembre 1967.

<sup>292</sup> Fuente de la imagen: Siete días, octubre 1967.

### 5.2.3.1 El grupo crece

En 1968, estrenan en televisión *Todos somos mala gente*. Este mismo año deciden incorporar al grupo a Carlos Núñez Cortés, que se había quedado en la escisión con I Musicisti y que previamente había dado varias negativas para unirse a Les Luthiers. Sin embargo, cambió de opinión al ver el ensayo de *Blancanieves y los siete pecados capitales*, cuyo programa podemos ver en la Figura 5.11, empezando en la nueva formación como director de ensayos.

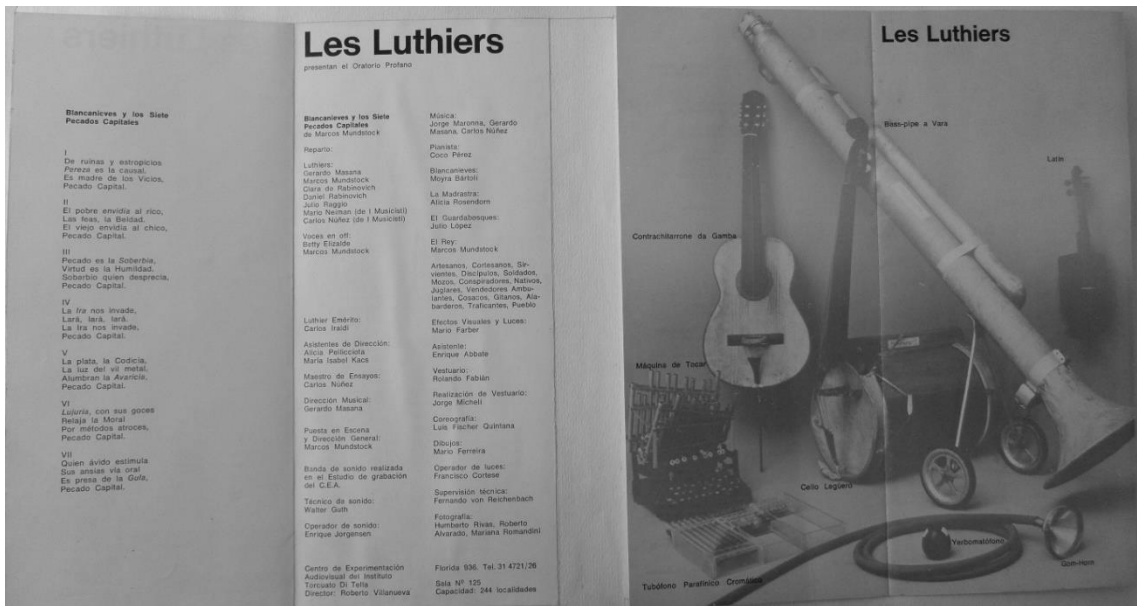


Figura 5.11: Programa de la primera obra de Les Luthiers.<sup>293</sup>

La revista *Siete días* publica un artículo de este evento, “Esplendido espectáculo en el instituto Di tella”<sup>294</sup>, donde podremos apreciar que el crítico quedó encantado, reconociendo la gran competencia musical del grupo y el buen gusto con que efectuaban sus parodias.

“...Pero no hay más que fijarse en los instrumentos de Les Luthiers, para percatarse que sus integrantes son personas que dominan la música barroca, y que entre burla y risa constituyen un núcleo armónico de excelente calidad.

Esto no debe ser dejado a un lado en un espectáculo que busca sobre todo la hilaridad, pero lo hace con inteligencia y con pleno conocimiento de lo que tiene entre manos. [...] El buen gusto es la constante de la función, lo que no impide ciertos detalles arriesgados, pero que resultan plenamente funcionales”.

<sup>293</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés

<sup>294</sup> Anexo V - Recorte de prensa 15: Siete días, septiembre 1969.

En 1969, se une Carlos López Puccio. En 1971, se incorpora Ernesto Acher para sustituir a Marcos Mundstock y, posteriormente, se queda de manera indefinida hasta 1986. En la Figura 5.12, podemos observar a todos los componentes de Les Luthiers en aquel momento, incluyendo a su fundador Gerardo Masana.

En 1970, Les Luthiers se incorpora al circuito de los *Café-concierto*, donde estrenan *Querida Condesa: Cartas de Johann Sebastian Mastropiero a la Condesa de Shortshot* y, en abril de 1971, estrenan, en Rosario, con gran éxito, su espectáculo *Les Luthiers Opus Pi*. A partir de ese momento, empiezan a surgir contratos para componer y representar música para convenciones de empresas. En octubre de ese mismo año, ingresan en un ciclo de música popular que abriría un nuevo panorama hacía el público. El grupo empieza a desarrollarse y afianzarse en Argentina, llegando, en muy pocos años, a tener más fama que el anterior grupo I Musicisti, el cual desaparecería poco a poco.



**Figura 5.12:** Foto de los componentes iniciales de Les Luthiers (1971 a 1986)<sup>295,296</sup>.

---

<sup>295</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial», accedido 22 de marzo de 2017, <http://www.lesluthiers.com/>.

<sup>296</sup> De izquierda a derecha: Marcos Mundstock, Carlos Núñez, Gerardo Masana, Jorge Maronna, Daniel Rabinovich, Ernesto Acher y Carlos López



### 5.2.3.2 Suceso anecdótico

A modo anecdótico, podemos referenciar alguno de los escritos de prensa en el *Canal tv*, cuyo artículo, “Crónica policial”<sup>297</sup>, nos recuerda a algún título de serie policiaca, que trata de un lamentable suceso ocurrido en uno de sus espectáculos en el “Café cebolla”, con un enfrentamiento violento con Nacha Guevara, la cual cortó la cara de Marcos Mundstock con un vaso. Posteriormente, condenarían en 1973 a Nacha Guevara a dos meses de prisión por este altercado.

“Un hecho insólito y grave habría tenido lugar noches pasadas en el café concert “La cebolla”. Se supone que las relaciones entre Nacha Guevara y Les Luthiers hace tiempo estarían deterioradas y las tensiones a punto de estallar. Como consecuencia de esa tirantez Nacha habría ordenado al conjunto no acceder a los bis del público “para no alterar los horarios del espectáculo”. No obstante, tal advertencia los músicos repitieron, ante el pedido del público, uno de sus temas. Luego, al subir ella al escenario justificó la ausencia de Facundo Cabral en el show, quien debía actuar en ese momento, por lo prolongado de la actuación de Les Luthiers”.

Finalmente, y dado la tensión del momento, acaeció el desafortunado desenlace.

“...al terminar el show, Nacha Guevara, fuera de sí, habría atacado a uno de los jóvenes, llamado Marcos, con un vaso roto, causándole una profunda herida en la cara. Los protagonistas esperan ver la sentencia judicial para hacer declaraciones, ya que habrían hecho la correspondiente denuncia.”

### 5.2.3.3 Primer Disco de Les Luthiers

Continuando con los momentos más importantes para el grupo, en 1971, Les Luthiers graba su primer disco, *Sonamos pese a todo*. La grabación fue promocionada en un programa televisivo del *Canal 7*. En la Figura 5.13 y Figura 5.14 podemos ver, respectivamente, los anuncios del disco y del evento promocional. El periódico *Confirmado* recogía la noticia “Mastropiero en la palestra”<sup>298</sup>:

“Sonamos pese a todo se llama en verdad Recital Mastropiero; el título es solo una nueva acepción de la realidad [...] se trata del opus prima discográfica del reputado músico Johann Sebastian Mastropiero.” [...] Este primer Long play del conjunto no solo parece apuntar al buen negocio de la temporada navideña...”

---

<sup>297</sup> Anexo V - Recorte de prensa 16: Canal tv, marzo 1971.

<sup>298</sup> Anexo V - Recorte de prensa 17: Confirmado, diciembre 1971.

La revista *Reporter del espectáculo* también se hacía eco de la noticia con el titular “El latín, o violín de lata”<sup>299</sup>:

“Entre el material discográfico nacional de no muy profusa difusión, figura un LP titulado “Sonamos, Pese a Todo” [...] con grabaciones del conjunto Les Luthiers que orillaban la obra del insigne y otrora desconocido Johann Sebastián Mastropiero...”



Figura 5.13: Disco *Sonamos, pese a todo*<sup>300</sup>.



Figura 5.14: Anuncio sobre la entrevista a Les Luthiers en el Canal 7<sup>301</sup>.

#### 5.2.3.4 Presentación del disco *Cantata Laxatón*

En 1972, Les Luthiers realiza su primera gira internacional, que les conduce a Uruguay, además de su primera gira por Argentina. Este mismo año, se presenta por primera vez en la temporada teatral de Buenos Aries con su obra *Recital 72* y, a finales de este año, graban su disco *Cantata Laxatón*. Podemos encontrar varios artículos de diversos periódicos que exponen este hecho y

<sup>299</sup> Anexo V - Recorte de prensa 18: *Reporter del espectáculo*, abril 1972.

<sup>300</sup> Fuente de la imagen: *Revista Claudia*, noviembre 1971.

<sup>301</sup> Fuente de la imagen: *El Clarín*, abril 1972.

su relevancia. Destacamos aquí el trabajo de *La Nación*, “Columnas de la juventud”<sup>302</sup>, por la cantidad de halagos vertidos:

“... Su ferviente adhesión al buen humor hace que los discos de Les Luthiers siempre estén rodeados de un irresistible atractivo. Después de su brillante álbum dedicado a obras de Johann Sebastián Mastropiero...”

### 5.2.3.5 Fallece el fundador de Les Luthiers

En 1973, todos los componentes de Les Luthiers habían dejado sus trabajos definitivamente para dedicarse de pleno al grupo. El año comenzaría con una gira internacional por Caracas y realizarían la grabación de su tercer disco *Volumen 3*. El 23 de noviembre de este mismo año, fallecería Gerardo Masana, componente y fundador de Les Luthiers, lo cual fue un duro golpe para todos sus integrantes. El periódico *El Mundo* (Argentina) rendía su particular homenaje con el titular “Gerardo Masana: Réquiem para un Luthier”<sup>303</sup> .:

“...El viernes último, a las 23, Gerardo perdió su larga batalla contra la leucemia que lo había obligado cada vez con mayor frecuencia a no integrar el conjunto. Este, finalmente, decidió suspender varias funciones en las últimas semanas de su actuación en el teatro Lasalle, donde vienen realizando el Recital 73 y encarar su consiguiente restructuración. La función, también entre ellos debe continuar. Masane (sic) era tan buen músico como buen arquitecto...”

Otros periódicos, como por ejemplo *El Cronista comercial*, le rendía una despedida titulado su artículo: “Gerardo Masana”<sup>304</sup>, acompañando a Les Luthiers en su dolor y solidarizándose con ellos:

“...Es doloroso que justamente quienes más se esfuerzan por hacer olvidar sus preocupaciones al prójimo (hablo, desde luego, de “Les Luthiers” y sus espectáculos) hayan sido golpeados de esta manera, afligidos con esta pérdida. A los músicos que lo forman, momentáneamente interrumpidas, como es lógico, sus presentaciones, quizás los consuele en parte saber que muchos somos los que compartimos ese dolor y esa pérdida...”

Debido a este triste suceso, el grupo decidió suspender sus funciones y contratar por primera vez a Fernando Octavio Ulloa, un experto psicoanalista que tenía experiencia en tratar a grupos teatrales. Poco después, deciden rendir homenaje a Gerardo Masana volviendo a los escenarios.

---

<sup>302</sup> Anexo V - Recorte de prensa 19: *La Nación*, octubre 1972.

<sup>303</sup> Anexo V - Recorte de prensa 20: *El Mundo*, noviembre 1973.

<sup>304</sup> Anexo V - Recorte de prensa 21: *El Cronista comercial*, noviembre 1973.

#### 5.2.4 Después de Gerardo Masana

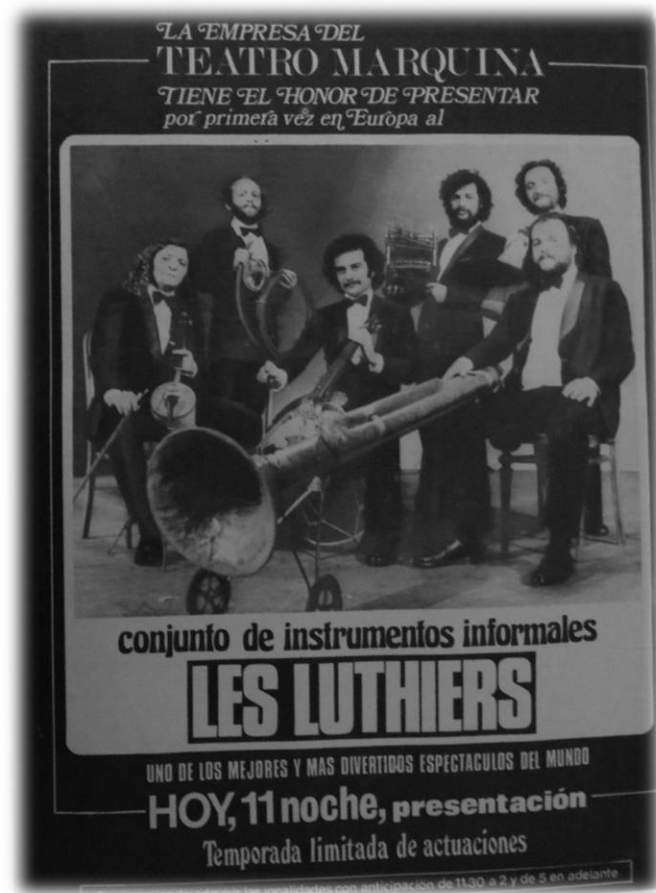
En 1974, una vez recuperado del duro golpe por el fallecimiento de Masana, el grupo decidió atribuir la autoría de sus partituras a todos los componentes. Por tanto, el reconocimiento público de todas sus obras sería colectivo. Ese mismo año continuaron sus giras internacionales, y llegaron por primera vez a España, con su espectáculo *Recital 74*. Esta visita se debió a la insistencia de José Caturla, un empresario español que los había visto años antes en el Mar de Plata y, con una gran visión comercial, pensó que conquistarían España con su música.

Gran parte de la prensa española celebraba la presencia de Les Luthiers, por primera vez en España. En la Figura 5.15 podemos ver uno de los carteles empleados. Una vez que llegaron al país, concedieron numerosas entrevistas a distintos medios de comunicación. Una de ellas apareció en *Hilo musical*, “Música Insólita”<sup>305</sup> que se expresaba de manera muy elogiosa, insistiendo en la gran profesionalidad de Les Luthiers como músicos y dejaba entrever que el grupo construía un humor inteligente:

“...Pero de cuando en cuando nos llegan ecos de espectáculos [...] realmente bien logrados y absolutamente diferentes, increíbles y raros. Uno de ellos es el del grupo argentino de Les Luthiers: su base es una orquesta de instrumentos informales. [...] Son grandes músicos. Pero son grandes músicos con instrumentos totalmente insólitos. [...] Como vemos, se trata de unos intelectuales, de unos profesionales, lejos del Pintoresquismo o de la pura improvisación de espectáculos; reflexivos y serios, son capaces de producir emoción musical, carcajadas, sonrisas, interés...”

---

<sup>305</sup> Anexo V - Recorte de prensa 22: Revista Hilo Musical, agosto 1974.



**Figura 5.15:** Cartel de actuación<sup>306</sup>.

Uno de los lugares de actuación fue el teatro Poliarama de Barcelona, como queda recogido en la Figura 5.16 y el siguiente recorte de *El Noticiero universal* con su título “Los Luthiers”<sup>307</sup>, presentaba al conjunto, con alguna errata en el nombre del grupo:

“Los Luthiers (sic) son un grupo de seis argentinos que, con un humor paródico y musical poco frecuente, actúan en el Poliorama. Primero se llamaron I Musicisti, y ahora el ya indicado, calificándose de conjunto de instrumentos informales...”

---

<sup>306</sup> Fuente de la imagen: ABC, mayo 1974.

<sup>307</sup> Anexo V - Recorte de prensa 23: El Noticiero Universal, junio 1974.



**Figura 5.16:** Cartel de actuación<sup>308</sup>.

Por último, resaltaremos, en esta gira, el comentario de su actuación en el teatro Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canarias, que hizo el periódico *Teleexpress* bajo el título “Gran éxito con el debut de “Los Luthiers”, en el teatro Pérez Galdós”<sup>309</sup>:

“...Estos muchachos argentinos, estos bufones hispánicos, estos payasos latinos, toman al compositor, derivado a crítico, derivado a maestro, derivado hasta a creador de los Altos Estudios Musicales “manuela”, Johan Sebastian Mastropiero, para engarzar el espectáculo que colma de risa musical y de ingeniosa risa pantomímica, todo un espectáculo...”

Esta gira fue el inicio de su despegue definitivo. El grupo ya se había dado a conocer en varios países de Hispanoamérica y España y, además, se había incorporado de manera permanente al circuito teatral en Argentina, desarrollando funciones primero en el teatro La Salle y, posteriormente, en el teatro Odeón.

---

<sup>308</sup> Fuente de la imagen: Periódico *Teleexpress*, junio 1974.

<sup>309</sup> Anexo V - Recorte de prensa 24: *El Eco de Canarias*, junio 1974.

#### 5.2.4.1 Comienzo de los macro-conciertos

En abril de 1975 y aunque la prensa no le dio gran importancia, hubo un suceso que cambiaría la trayectoria de Les Luthiers, que fue el comienzo de los macro-conciertos. El grupo presentó en el Teatro Coliseo (1775 butacas) su espectáculo *Recital 74*. Esto ocasionaría un cambio importante en la estrategia de actuación de Les Luthiers, reduciendo poco a poco sus actuaciones en pequeños teatros e inclinando la balanza hacia aforos mayores. Quien sí recogería la noticia sería *La Razón de Buenos Aires*, con su artículo “Inusual interés se nota por ver a Les Luthiers”<sup>310</sup>:

“Dentro del ámbito teatral se acaba de originar un acontecimiento que, por sus ribetes y contenido, pasa a formar uno de los hechos más insólitos de los últimos meses del medio del espectáculo local. [...] ofrecerían un corto ciclo de recitales que se prolongaría de jueves a domingo en el teatro Coliseo de esta capital. [...] A los dos días se agotaron la totalidad de las entradas...”

En 1978, Les Luthiers había realizado con gran éxito 115 representaciones en el mencionado teatro Coliseo de Buenos Aires. Vemos que la fama del grupo había crecido considerablemente, llenaban incluso los teatros más grandes y agotaban rápidamente las entradas, anticipando lo que ocurre en la actualidad.

#### 5.2.4.2 Primera actuación en Nueva York

En 1980, Les Luthiers debuta en Nueva York, con su espectáculo *Los Clásicos de Les Luthiers*, realizando una actuación en el Lincoln Center. *The New York Times* cubrió la noticia y también había publicado el cartel promocional, mostrado en la Figura 5.17. El Periódico *El tiempo* con su artículo “Les Luthiers” en EE.UU.: éxito rotundo”<sup>311</sup>, proclamaba el gran triunfo del grupo en Nueva York.

“...Los seis intérpretes fueron ovacionados de pie por el público que colmó la capacidad del Avery Fisher Hall del Lincoln Center al finalizar su recital, en el que establecieron su proyección internacional con un programa hablado y cantando en inglés”

---

<sup>310</sup> Anexo V - Recorte de prensa 25: La Razón de Buenos Aires, mayo 1975.

<sup>311</sup> Anexo V - Recorte de prensa 26: El Tiempo, noviembre 1980.

*The New York Times* en “Comic Musicians: Les Luthiers and Their far-out instruments”<sup>312,313</sup> dejaba lugar a dudas sobre esa tan proclamada victoria. Además, es de resaltar que este y otros artículos comparan a Les Luthiers con el músico y humorista estadounidense Peter Schickele:

“...When the members of Les Luthiers played the same work in their North American debut, half the audience was smiling and the other half laughing out loud. [...] If this listener was more often in the half of the audience without the laugh, but with the smile, it was because much of the humor was purely verbal, read by a commentator, reportedly for the first time in English – and some of the slapstick needed a suspension of disbelief. And while the music was expertly imitative and imaginative, one occasionally longed for the more sophisticated musical sophomorphism of Peter Schickele...”

Posteriormente el periódico *Convicción* con un artículo titulado “Les Luthiers, elogiados por “The New York Times””<sup>314</sup>, realizaba una traducción, más o menos acertada, del artículo visto anteriormente.

"... Pero cuando integrantes de Les Luthiers interpretaron la misma obra en su debut norteamericano, la mitad del público sonreía y la otra mitad se reía a carcajadas. [...] Si este oyente estuvo más a menudo en la mitad del público que sonreía y no reía, fue en razón de que mucho humor era puramente verbal, leído por un comentarista, supuestamente por vez primera en inglés; y las acciones físicas requerían cierta pausa de descreimiento. Y en tanto la música era expertamente imitativa e imaginativa, de vez en cuando uno suspiraba por las más sofisticadas bromas musicales de Peter Schickele... "

---

<sup>312</sup> Anexo V - Recorte de prensa 27: The New York Times, noviembre 1980.

<sup>313</sup> Cuya traducción veremos en el siguiente artículo del periódico *Convicción* de 1980


<sup>314</sup> Anexo V - Recorte de prensa 28: Convicción, diciembre 1980.



Chaim Charles Tishman Presents

Sun, Nov 2, 8pm  
at Lincoln Center's  
Avery Fisher Hall

**'Somewhere  
Between  
the Marx  
Bros. &  
P.D.Q.  
Bach.'**



**'Hilarious.'**  
—LA PRENSA, BS. AIRES

**'Fabulous.'**  
—HOJA, MADRID

**'Remarkable.'**  
—NACIONAL, CARACAS

**'A joy.'**  
—NOVEDADES, MEXICO CITY

**'Les Luthiers'**

Direct from Argentina  
—in their American Debut—  
The Zaniest Musicians of our Time...  
with Music Mozart, Bach, Tchaikovsky,  
Wagner... Never Dared to Compose!

\$15, 12.50, 10, 8.50 AT AVERY FISHER HALL 874-2424; TICKETRON 977-9820.  
CREDIT CARDS 874-6770; INFORMATION & GROUPS 873-8213;  
BY MAIL AVERY FISHER HALL/LUTHIERS; BROADWAY & 85 ST., NYC 10023

Don't Miss  
Hearing  
Fiddlecans,  
Gumhorns,  
Shoephones  
& Other  
Unique  
Instruments!

Figura 5.17: Cartel del espectáculo de Les Luthiers en Nueva York<sup>315</sup>.

<sup>315</sup> Fuente de la imagen: The New York Times, noviembre 1980.

### 5.2.4.3 Ernesto Acher abandona Les Luthiers

A finales de 1986, la prensa del momento ya había detectado algunas tensiones internas en el grupo, que culminaron con la salida de Ernesto Acher, que decidió empezar su propia carrera en solitario. Este hecho reduciría a cinco el número de componentes del grupo hasta el fallecimiento de Daniel Rabinovich, en 2015. En la Figura 5.18 podemos ver a los componentes desde 1986 hasta este año. La revista *Galería* exponía en su artículo “Ernesto Acher se fue de “Les Luthiers””<sup>316</sup> lo que la prensa ya había intuido hacía tiempo:

“...pudieron advertirse algunas tensiones internas. Era evidente que Ernesto Acher se mantenía al margen del resto de los integrantes del grupo. Esa situación, que entonces se procuraba que no trascendiera, acaba de hacer crisis: Acher se desvinculó del conjunto...”



**Figura 5.18:** Foto de los componentes de Les Luthiers de 1986 hasta 2015<sup>317,318</sup>.

En 1988, realizan una función al aire libre en Buenos Aires donde asistirían hasta 60.000 personas, con su espectáculo *Viegésimo Aniversario*, el cual sería grabado y retransmitido por televisión en Argentina.

---

<sup>316</sup> Anexo V - Recorte de prensa 29: *Galería*, diciembre 1986.

<sup>317</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».

<sup>318</sup> De izquierda a derecha: Marcos Mundstock, Carlos Núñez, Jorge Maronna, Carlos López y Daniel Rabinovich.

En 1991, Daniel Samper Pinzano, amigo del grupo, publica el libro *Les Luthiers de la L a la S*<sup>319</sup>, que haría las veces de biografía de Les Luthiers y sería reeditado y ampliado en 2007. También en 1991, tiene lugar la grabación *Cardoso en Gulevandia*, una ópera cómica interpretada por cantantes profesionales, junto con algunas de sus piezas más famosas.

#### **5.2.4.4 El infarto de Daniel Rabinovich y el fallecimiento de Carlos Iraldi**

En 1995, Les Luthiers contrata como manager a Lino Patalano para que se ocupe de manejar su, cada vez más intensa, actividad comercial. Con él, se pasó de la venta de entradas en taquilla al tele-*marketing*, administrado por Javier Navarro, que sería su manager acompañante. A partir de este momento, gracias a las ideas de Lino Patalano, Les Luthiers deja de realizar representaciones en salas de concierto y se lanzan a actuar en pabellones y estadios.

Es también en 1995 cuando Daniel Rabinovich sufre un infarto en Barcelona, que le dejaría un par de meses fuera del espectáculo, obligando al grupo a suspender la gira. La Revista *Galería*, se hacía eco de esta noticia con este artículo “Les Luthiers cancelan su gira por una cardiopatía de Daniel Rabinovich”<sup>320</sup>:

“...Daniel Rabinovich tuvo que ser ingresado ayer de urgencias en el Hospital Clinic de Barcelona después de sufrir un amago de infarto. Por esa razón, Les Luthiers, que tenían previsto iniciar anoche una serie de diez funciones en el Palau d'Esports para presentar su espectáculo *Grandes hits. Antología*, se vieron obligados a cancelar todas las funciones programadas...”

Rabinovich fue ingresado en el Hospital Clinic de Barcelona y el grupo tuvo que cancelar las diez funciones que tenía programadas para presentar su espectáculo *Grandes hits. Antología*.

Este mismo año fallece Carlos Iraldi, que era el *luthier* encargado de fabricar los instrumentos para el grupo. Eso llevó a incorporar a Hugo Domínguez para este cometido. *El Periódico* anunciaba la tristeza del grupo por la pérdida de su compañero y le mostraba su solidaridad y apoyo “El Luthier de Les Luthiers”<sup>321</sup>, “...Les Luthiers están de luto, y con ellos los millares que, aquí y en muchos países, quedaron estupefactos antes sus instrumentos...”

---

<sup>319</sup> Samper, *Les Luthiers de la L a la S*, 2007.

<sup>320</sup> Anexo V - Recorte de prensa 30: *El Periódico*, noviembre 1995.

<sup>321</sup> Anexo V - Recorte de prensa 31: *El Clarín*, diciembre 1995.

### 5.2.5 Los últimos años

En 2007, realizan un espectáculo al aire libre en Buenos Aires donde acudieron unos 100.000 espectadores. En este año se reedita su libro *Les Luthiers de la L a la S* y, además, tienen que viajar a España, ya que el gobierno español les concede el premio de la *Orden de Isabel La Católica*. El periódico *El Clarín* narraba de esta manera el suceso “España condecoró a “Les Luthiers””<sup>322</sup>:

“...Los cinco integrantes del grupo Les Luthiers recibieron anoche en el teatro Avenida la Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica, la más alta condecoración con que el gobierno español premia ciudadanos de otros países...”

En este momento, Les Luthiers ya es un grupo músico-humorístico consolidado y respetado, siendo admirado por su humor inteligente, y en ello insiste la publicación:

“Este es un reconocimiento a quienes nos ha regalado durante tantos años una sonrisa inteligente frente a la vida. Su originalidad, ese cóctel de música y parodia de la música, sumados a la ironía, cautivaron al público argentino primero y más tarde al español...”

De hecho, a mediados de este año y coincidiendo con la celebración de su 40 aniversario, junto con una exposición dedicada al grupo, Les Luthiers fue nominado al premio *Príncipe de Asturias* de las Artes, nominación que se repetiría en 2011 y, posteriormente en 2017; otorgándole dicho premio este último año.

#### 5.2.5.1 Condecoración de los Grammy

En 2011 estrenan su trigésimo cuarto espectáculo: *¡Chist!*. Este mismo año, Les Luthiers recibe *El premio a la excelencia musical* de la academia latina de la grabación, que otorga anualmente los Grammy latinos, y cuyo programa de mano podemos ver en la Figura 5.19. El Periódico *La Prensa*, resaltaba la importancia del grupo con esta noticia “El Grammy homenajea la trayectoria de Les Luthiers”<sup>323</sup>:

“...El premio a la Excelencia Musical es otorgado por votación del consejo Directivo de la Academia a artistas que a lo largo de su vida han realizado contribuciones creativas de excepcional importancia artística en el campo de la grabación...”

---

<sup>322</sup> Anexo V - Recorte de prensa 32: La Prensa, agosto 2007.

<sup>323</sup> Anexo V - Recorte de prensa 33: La Prensa, noviembre 2011.



**Figura 5.19:** Folleto de la entrega de premios de los Grammy<sup>324</sup>.

### 5.2.5.2 Nacionalidad española

En 2012, tres de los componentes de Les Luthiers, reciben la nacionalidad española por cuestiones de mérito. Anteriormente, Carlos Núñez ya había pedido y obtenido la nacionalidad gracias a que su abuelo había nacido en España, y Jorge Maronna había obtenido la nacionalidad italiana por origen familiar. *El País* publicaba esta noticia “Mastropiero ya es español”<sup>325</sup>:

“...Daniel Rabinovich, Marcos Mundstock y Carlos López Puccio, tres de los cinco miembros del grupo humorístico argentino Les Luthiers, ya son españoles. [...] Por tanto, los inventores de Johann Sebastian Mastropiero, su famoso compositor apócrifo, son ya todos europeos, además de argentinos...”

### 5.2.5.3 Fallece Daniel Rabinovich

En 2015, un impactante suceso cambia el rumbo del grupo, fallece Daniel Rabinovich y Les Luthiers anula sus giras hasta encontrar un sustituto. *El Periódico* se lamentaba de su muerte en esta triste noticia, “Muere Daniel Rabinovich, integrante de Les Luthiers”<sup>326</sup>:

“...Daniel Rabinovich, el rostro quizá más hilarante de Les Luthiers, falleció en Buenos Aires a los 71 años, se conoció hoy. Es la segunda pérdida que sufre el grupo argentino que combinó como nadie el refinamiento musical y el humor, y cuya obra es ampliamente conocida en España y América Latina. [...] Rabinovich había tenido un infarto tres años atrás, lo que lo obligó a suspender sus actuaciones...”

<sup>324</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés.

<sup>325</sup> Anexo V - Recorte de prensa 34: *El País*, septiembre 2012.

<sup>326</sup> Anexo V - Recorte de prensa 35: *El Periódico*, agosto 2015.

#### 5.2.5.4 Renovando Les Luthiers

A finales de 2015, después del fallecimiento de Daniel Rabinovich, Les Luthiers se regenera, agregando dos nuevos miembros a la plantilla principal: Martín O'Connor y Horacio Turano, ampliando de esta manera los integrantes de cinco a seis. En la Figura 5.20 podemos ver a todos los componentes de Les Luthiers en 2016. El periódico *La Nación* exponía en su artículo “El nuevo Luthier”<sup>327</sup>, la dificultad que había tenido el grupo en reemplazar a su antiguo componente: “No debe ser una tarea fácil reemplazar a Daniel Rabinovich en Les Luthiers...”. Recordando de esta manera la fatal tragedia. “...cuando se supo la triste noticia de la muerte del artista -tenía 71 años y era uno de los fundadores del grupo...” y presentando a los nuevos componentes que sustituirían a Daniel Rabinovich.



Figura 5.20: Les Luthiers en 2016<sup>328,329</sup>.

#### 5.2.5.5 Infarto de Martín O'Connor

En julio, de 2016, uno de los nuevos integrantes de Les Luthiers Martín O'Connor, sufre un infarto en pleno espectáculo. El periódico *El País* contaba la noticia en su artículo “Martín

---

<sup>327</sup> Anexo V - Recorte de prensa 36: La Nación, noviembre 2015.

<sup>328</sup> Fuente de la imagen: El País, noviembre 2015

<sup>329</sup> De izquierda a derecha: Carlos López, Carlos Núñez, Jorge Maronna, Horacio Turano, Marcos Mundstock y Martín O'Connor.



O'Connor, un integrante de Les Luthiers, sufrió un infarto en pleno show”<sup>330</sup>, recordando también a Daniel Rabinovich, que había sufrido varias dolencias de este tipo, en parecida situación:

“Martín O'Connor, el actor que comenzó a ser un miembro permanente de Les Luthiers luego de la muerte de Daniel Rabinovich, sufrió ayer un infarto en Mar del Plata [...] O'Connor fue hospitalizado de urgencia y le colocaron un stent por lo que ahora se encuentra estable...”

#### 5.2.5.6 Nuevo espectáculo

En febrero de 2017, Les Luthiers sigue trabajando para ofrecer un nuevo espectáculo con una antología de sus antiguas obras, *Gran Reserva*, cuyo cartel podemos ver en la Figura 5.21. La revista *Día a Día*, con su artículo “Les Luthiers presenta una nueva antología en el Gran Rex”<sup>331</sup>, se hace eco del nuevo espectáculo y refrenda que Les Luthiers ya se ha convertido en un grupo de gran éxito, “...se ha convertido en una leyenda musical...”.

No dejando de recordar al añorado Daniel Rabinovich.

“Cabe recordar que los ingresos de Turano y O'Connor vinieron a cubrir la vacante dejada por la muerte de Daniel Rabinovich, miembro fundador y puntal de Les Luthiers, fallecido en agosto de 2015 a sus 71 años.”



**Figura 5.21:** Presentación de su nuevo espectáculo<sup>332</sup>.

<sup>330</sup> Anexo V - Recorte de prensa 37: La Nación, julio 2016.

<sup>331</sup> Anexo V - Recorte de prensa 38: Día a Día, febrero 2017.

<sup>332</sup> Fuente de la imagen: «YouTube», accedido 31 de marzo de 2017, <https://www.youtube.com/>.

### **5.2.5.7 Presentación de un nuevo Libro**

En mayo de 2017, se realiza la presentación de un nuevo libro sobre el fallecido integrante de Les Luthiers, Daniel Rabinovich: *Neneco. Más allá de Les Luthiers*. El Blog *Radio Mitre*, con su noticia “Rabinovich, maestro de la alegría”<sup>333</sup>, celebraba la aparición de este libro, en el que se narra gran parte de la vida de Daniel Rabinovich, rodeado de sus admiradores:

“Anoche, en la Feria, le dimos la bienvenida a un libro llamado “Neneco- Daniel Rabinovich más allá de Les Luthiers”. Una sala llena, desbordante de emoción, celebró la maravillosa vida de Daniel, más allá de su muerte”

Creando, de esta manera un póstumo y conmovedor homenaje a aquel que tanto aportó al humor y a la música.

“Ahora sí, Daniel vivirá eterno en esos textos y en las risas de todos los que recuerden sus geniales travesuras en Les Luthiers que están festejando 50 años de vida”.

### **5.2.5.8 Premio Princesa de Asturias**

Para concluir nuestro breve recorrido histórico, hemos de destacar que, a mediados de 2017, Les Luthiers gana el premio *Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades*. El grupo agradecía en su página web ese tan soñado reconocimiento, como muestra la Figura 5.22.

El periódico *El País* elogiaba la longeva trayectoria de este mítico grupo en su artículo “Les Luthiers, Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2017”<sup>334</sup>:

“Les Luthiers, que se autodefinen como "humoristas que utilizan como vehículo la música, el buen gusto y la inteligencia", ya han cumplido medio siglo sobre las tablas.”

Sin olvidar, por ello, al componente que también se merecía dicho premio.

“En agosto de 2015 se enfrentaron a un duro golpe, el fallecimiento de Daniel Rabinovich, miembro de la agrupación desde su fundación”

---

<sup>333</sup> Anexo V - Recorte de prensa 39: Radio Mitre, mayo 2017.

<sup>334</sup> Anexo V - Recorte de prensa 40: El País, mayo 2017.





**Figura 5.22:** Agradecimiento de Les Luthiers por el premio *Princesa de Asturias*<sup>335</sup>.

<sup>335</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial», accedido 22 de mayo de 2017, <http://www.lesluthiers.com/>.

### 5.3 Obras y espectáculos

En el anterior apartado, se han mencionado varias de las creaciones de Les Luthiers, tanto obras individuales como espectáculos completos. A continuación, daremos una visión más completa de su repertorio.

Como se ha dicho anteriormente, su primera obra la presentan en el instituto Di Tella con el título de *Les Luthiers cuentan la ópera*. Desde el momento de la presentación de su primer espectáculo hasta día de hoy, Les Luthiers no ha cesado su trabajo, creación y desarrollo. El último espectáculo representado en 2017 en España fue *¡Chist!*, y su última creación es *Gran reserva*, estrenado en Buenos Aires a mediados de 2017. Incluyendo los dos ya citados, tienen un total de treinta y cinco espectáculos (ver Tabla 5.4). Entre las obras creadas para estos y las composiciones sueltas, el grupo suma más de doscientas piezas. Muchas de ellas grabadas en sus once CDs (ver Tabla 5.3) y sus quince DVDs (ver Tabla 5.5).

En estas obras, Les Luthiers ha utilizado música popular de diversos países, pero también música barroca, ópera, gregoriano, zarzuela, pasodobles, cumbias, rancheras, etc. Vemos así una gran influencia desde un gran número de corrientes. Sus composiciones van desde una ópera en cuya grabación participan cantantes profesionales, *Cardoso en Gulevandia*, hasta una pieza con clara influencia de una zarzuela, *Las Majas del Bergantín*, pasando por gran variedad de estilos de diversos países y épocas. Por esta gran variedad es fácil suponer que existe en su repertorio música para diversos gustos, abarcando de esa manera a un gran número de públicos.

Nº	Título	Año
1	Sonamos pese a todo	1971
2	Cantata Laxatón	1972
3	Les Luthiers volumen 3	1973
4	Les Luthiers volumen 4	1976
5	Mastropiero que nunca	1979
6	Hacen muchas gracias de nada	1980
7	Les Luthiers volumen 7	1983
8	Cardoso en Gulevandia	1991
9	La fundación de Les Luthiers	2003
10	Les Luthiers en vivos	2007
11	Muchas gracias Mastropiero	2007

**Tabla 5.3:** Discografía de Les Luthiers.

Nº	Título	Año
1	Música, sí claro	1966
2	I Musicisti y las óperas históricas	1967
3	Les Luthiers cuentan la ópera	1967
4	Todos somos mala gente	1968
5	Blancanieves y los siete pecados capitales	1969
6	Querida condesa	1969
7	Les Luthiers opus pi	1971
8	Recital '72	1972
9	Recital sinfónico '72	1972
10	Recital '73	1973
11	Recital '74	1974
12	Recital '75	1975
13	Viejos fracasos (antología)	1976
14	Mastropiero que nunca	1977
15	Hacen muchas gracias de nada	1979
16	Los clásicos de Les Luthiers	1980
17	Luthierías	1981
18	Por humor al arte	1983
19	Humor dulce hogar	1985
20	Recital sinfónico '86	1986
21	Viegésimo aniversario	1987
22	El reír de los cantares	1989
23	Grandes hitos (antología)	1992
24	Unen canto con humor	1994
25	Bromato de armonio	1996
26	Todo por que rías	1999
27	Do-re-mi-já!	2000
28	El grosso concerto	2001
29	Las obras de ayer (antología)	2002
30	Con Les Luthiers y sinfónica	2004
31	Aquí Les Luthiers (recital de cosquín)	2005
32	Los premios Mastropiero	2005
33	Lutherapia	2008
34	¡Chist!	2011
35	Gran Reserva	2017

**Tabla 5.4:** Espectáculos de Les Luthiers.

Nº	Título	Año
1	Viejos fracasos (antología)	1977
2	Mastropiero que nunca	1979
3	Hacen muchas gracias de nada	1980
4	Humor dulce hogar	1986
5	Viegésimo aniversario	1989
6	Grandes hitos (antología)	1995
7	Bromato de armonio	1998
8	Unen canto con humor	1999
9	Todo por que rías	2000
10	El grosso concerto	2001
11	Las obras de ayer (antología)	2002
12	Aquí Les Luthiers (Les Luthiers en Cosquín 2005)	2005
13	Los premios Mastropiero	2006
14	Lutherapia	2009
15	¡Chist!	2013

**Tabla 5.5:** Filmografía de Les Luthiers.

## 5.4 Instrumentos informales

---

No podemos hablar de Les Luthiers sin mencionar una de las facetas más importantes del grupo, que es su aspecto organológico. Una de sus principales características es la creación de sus propios instrumentos para la utilización en sus espectáculos, cualidad que les ha hecho destacar desde su creación. Los “instrumentos informales”<sup>336</sup> han sido inventados por ellos y por sus *Luthiers* (los cuales han sido Carlos Iraldi y, posteriormente, Hugo Domínguez). Es de señalar que el grupo posee un taller para el diseño, construcción y reparación de estos instrumentos. La elaboración de los mismos fue llevada a cabo casi exclusivamente por Gerardo Masana con ayuda de Carlos Iraldi, a quien corresponde uno de los primeros utilizados en sus espectáculos: “Bass-Pipe a vara”, construido con material desechado. En la Figura 5.23 se muestra una fotografía de este y otros instrumentos.



**Figura 5.23:** Fotografías de algunos de los instrumentos informales de Les Luthiers<sup>337</sup>.

---

<sup>336</sup> Samper, *Les Luthiers de la L a la S*, 2007, 131.

<sup>337</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial», accedido 22 de marzo de 2017, <http://www.lesluthiers.com/>.

Entre estos instrumentos podemos encontrar aquellos que parodian otros ya conocidos, como el violín de lata, que imita a un violín convencional. En otros casos, se ha partido de un objeto cotidiano cualquiera, transformándolo en instrumento musical, como por ejemplo el “Nomeolbidet”, construido con la réplica de un bidet de baño. Y finalmente, se han investigado nuevas formas de ejecución y nuevos timbres, como por ejemplo el “Bass-pipe a vara” instrumento fabricado con tubos de cartón empleados para almacenar rollos de tela. Les Luthiers posee en la actualidad unos cuarenta instrumentos informales, los cuales se agrupan siguiendo dos clasificaciones diferentes<sup>338</sup>: por un lado, instrumentos de viento, de percusión, de cuerda y electrónicos; y por otro, instrumentos aerófonos, idiófonos, membranófonos, electrófonos y cordófonos. En el Anexo II, podemos encontrar una descripción más detallada de cada uno de ellos.

---

<sup>338</sup> Les Luthiers, «Instrumentología», accedido 29 de marzo de 2017, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_instrumentos.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm).

## 5.5 Análisis del impacto social y mediático de Les Luthiers

---

En este apartado, haremos un análisis de la información estadística sobre los espectáculos de Les Luthiers como indicador del éxito del grupo y, por tanto, de su impacto en la sociedad. En concreto, abordaremos la evolución histórica de estos indicadores en los diversos países y provincias españolas en los que ha actuado. Además, mostraremos un estudio sobre el número de visualizaciones de sus obras en YouTube como índice de su impacto a través de Internet.

### 5.5.1 Fuentes empleadas y metodología seguida

Hemos de destacar que los datos empleados para realizar este estudio fueron proporcionados directamente por Les Luthiers, a quienes agradecemos esta valiosa información. Estas cifras se ordenan en una ficha por año (desde 1969 hasta 2010), como la mostrada en la Figura 5.24, en las que consta, entre otras cosas, el número de espectáculos y espectadores en cada ciudad en las que Les Luthiers actuó ese año. Esta información hubo que reestructurarla y agruparla para poder obtener una hoja Excel con el número de espectáculos y espectadores por país y año. En la Figura 5.25, podemos ver, en concreto, la tabla que hubo que generar para recoger la mencionada información. En el Anexo III se muestra el resto de tablas. Así mismo, se realizó una tarea similar con los mismos datos en cada provincia española. Una vez pasada la información a otro formato más apropiado, produjimos nuevas estadísticas a partir de la información original y generamos una serie de figuras para poder analizar la información de forma gráfica.

Además, con la intención de estudiar el impacto del grupo más allá de los espectáculos que este realiza, hemos revisado el número de visualizaciones de sus obras en YouTube. En esta popular página *web* están colgados los audios y/o videos de la mayoría de las piezas que Les Luthiers presenta en sus espectáculos. Con este fin, se ha realizado una extensa y laboriosa búsqueda de todas y cada una de las casi doscientas obras de los más de treinta espectáculos, y se ha anotado el número de visualizaciones hasta ese momento (enero 2017) del video más visto con la obra en cuestión<sup>339</sup>.

---

<sup>339</sup> Hay que tener en cuenta que para una misma obra puede y suele aparecer más de un video

PAÍS	LOCALIDAD	SALA	FECHA	CAPAC.	FUNC.	SHOW	OBSERVACIONES	BISES	ESPECT.
ARG	MAR DEL PLATA	ROXY	ENE 06 - FEB 27	1.154	69	LUTH		Madrigal	59.932
VEN	CARACAS	MUNICIPAL	ABR 06-18	1.360	15	LUTH		Movimiento	16.334
MEX	MEXICO D.F.	DE LA CIUDAD	ABR 21 - MAY 03	1.868	18	LUTH		Movimiento	29.386
ARG	ROSARIO	ASTENGO	MAY 14-16	905	5	LUTH		Madrigal	3.274
	LA PLATA	ASTRO	MAY 20-21	1.319	4	LUTH		Madrigal	4.412
URU	MONTEVIDEO	SOLIS	MAY 26-30	1.511	10	LUTH		Madrigal	11.935
ARG	BUENOS AIRES	COLISEO	JUN 04 - AGO 29	1.757	55	LUTH		Madrigal	77.069
		BROADWAY	SET 09-12	1.901	7	LUTH		Madrigal	12.921
CHI	SANTIAGO	ORIENTE	SET 30 - OCT 03	1.102	5	LUTH		Madrigal	5.500
PAR	ASUNCIÓN	VICTORIA	OCT 08	1.674	2	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Madrigal	2.567
ARG	CÓRDOBA	COMEDIA	OCT 15-24	764	14	LUTH		Madrigal	10.766
	LA PLATA	ASTRO	OCT 27	1.326	2	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Movimiento	2.600
COL	BOGOTÁ	COLÓN	NOV 03-07 / 23-26	936	17	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Movimiento	15.789
	MEDELLÍN	TOBÓN URIBE	NOV 10-13	942	7	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Movimiento	6.601
	CALI	MUNICIPAL	NOV 16-20	950	7	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Movimiento	6.288
PER	LIMA	MUNICIPAL	DIC 01-04	1.350	4	MTQN	-Madrigal -Kathy -Lied -Marianchi	Movimiento	5.681
					241				271.055

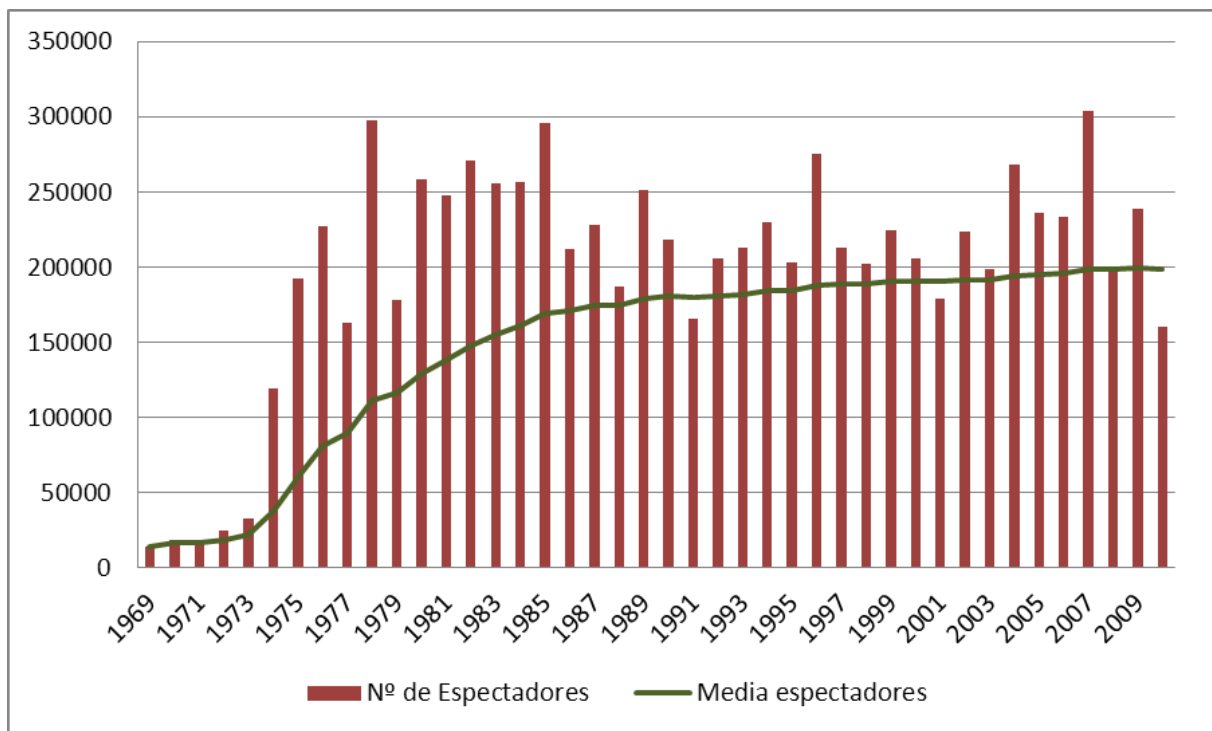
Figura 5.24: Ficha de espectáculos de 1982 proporcionada por Les Luthiers.



Año	Argentina	España	México	Colombia	Uruguay	Venezuela	Chile	Ecuador	Cuba	Peru	Paraguay	Brasil	USA	Israel	Costa rica	TOTAL
1969	14000															14000
1970	19000															19000
1971	18000															18000
1972	25000															25000
1973	33000															33000
1974	93171	15442	6269				4835									119717
1975	192671															192671
1976	187932		10737		13270	11095				4500						227534
1977	123412		14810		12199	5096				7000						162517
1978	245211		20402		9439	10768										297472
1979	177846													2500		177846
1980	182437		28050		10210	27487	7800									258484
1981	213977	18853		14450												247280
1982	170974		29386		28678	11935	16334	5500		5681	2567					271055
1983	174175	40649		23199	3252	13000	1435									255710
1984	177156	30599		12264	6778			6300	23246							256343
1985	244857	44736										6300				295893
1986	172500			28267			11400									212167
1987	191798			34261	1755											227814
1988	137752	21865		2053	6420	6212	4800	8175								187277
1989	189042	60197					300				2000					251539
1990	95998	93196			10540	9800		8800								218334
1991	42871	89763		27180			5500									165314
1992	174702		28382									2250				205334
1993	90061	110668			6824		5102									212655
1994	152522	44199	32727													229448
1995	102583	64114		36194												202891
1996	149009	126632														275641
1997	117135	50840	25211		3000	6756	6310				3600					212852
1998	144166	37773		14350	2600										3000	201889
1999	135711	70678			8084		10262									224735
2000	173234	26097			6577											205908
2001	73907	78938	26362													179207
2002	134373	50528		10163	2222	3933	8796	3600	4250				3572			223337
2003	67531	81659	24000	10500	3269			1800	5000				4419			198178
2004	126710	141700														268410
2005	135630	84341			6260		6000			4200						236431
2006	150756	59044	18000		5200											233000
2007	200938	100253	2500													303691
2008	113473	57540			9004		14000									196567
2009	149362	64359	17544		7369											238634
2010	96019	39804			13375		10944									160142
Año	Argentina	España	México	Colombia	Uruguay	Venezuela	Chile	Ecuador	Cuba	Peru	Paraguay	Brasil	USA	Israel	Costa rica	Otros
1969-1980	1311680	15442	80268	0	45118	54185	24548	0	0	0	0	0	11500	2500	0	14000
1981-1990	1768229	310095	29386	143172	40680	56746	12035	23275	23246	5681	4567	0	0	0	6300	63069
1991-2000	1281994	620764	86320	77724	27085	6756	27174	0	0	0	0	5850	0	0	0	8850
2001-2010	1248699	758166	88406	20663	46699	3933	39740	5400	13450	2550	2550	0	7991	0	1900	31291
TOTAL	5610602	1704467	284380	241559	159582	121620	103497	28675	23246	19131	12967	11500	10491	6500	4900	117210

Figura 5.25: Tabla Excel de espectadores por país y año.

Como podemos observar, en la Figura 5.26, encontramos una gráfica que podríamos dividir en dos partes: la primera parte sería la información anterior al año 1974, es decir, desde 1969 hasta 1974; y la segunda parte, sería a partir de 1974 hasta 2010. Estas dos secciones las dividimos por la cantidad de espectadores que acudieron a ver a Les Luthiers. Esta cifra no superó en ningún caso los 30.000 espectadores hasta 1974, año en que esta media empieza a elevarse de manera significativa. A partir de 1975 y hasta 2010, el número de asistentes no desciende de 150.000. Este cambio, que se da en 1974, refleja la incorporación de Les Luthiers, de manera definitiva, al circuito teatral argentino, primero en el teatro Lasalle y posteriormente en el Odeón<sup>340</sup>.



**Figura 5.26:** Evolución histórica del número de espectadores.

Como hemos dicho anteriormente, desde el año 1975 al 2010, el número de espectadores por año de Les Luthiers oscila entre los 150.000 y los 300.000. Sin embargo, podemos observar que la media acumulada de espectadores por año no ha dejado de crecer desde sus inicios hasta 2008. En los últimos dos años analizados, esa media acumulada se ha estabilizado e incluso empieza un ligero descenso. En 2010, habían asistido a sus espectáculos una media anual

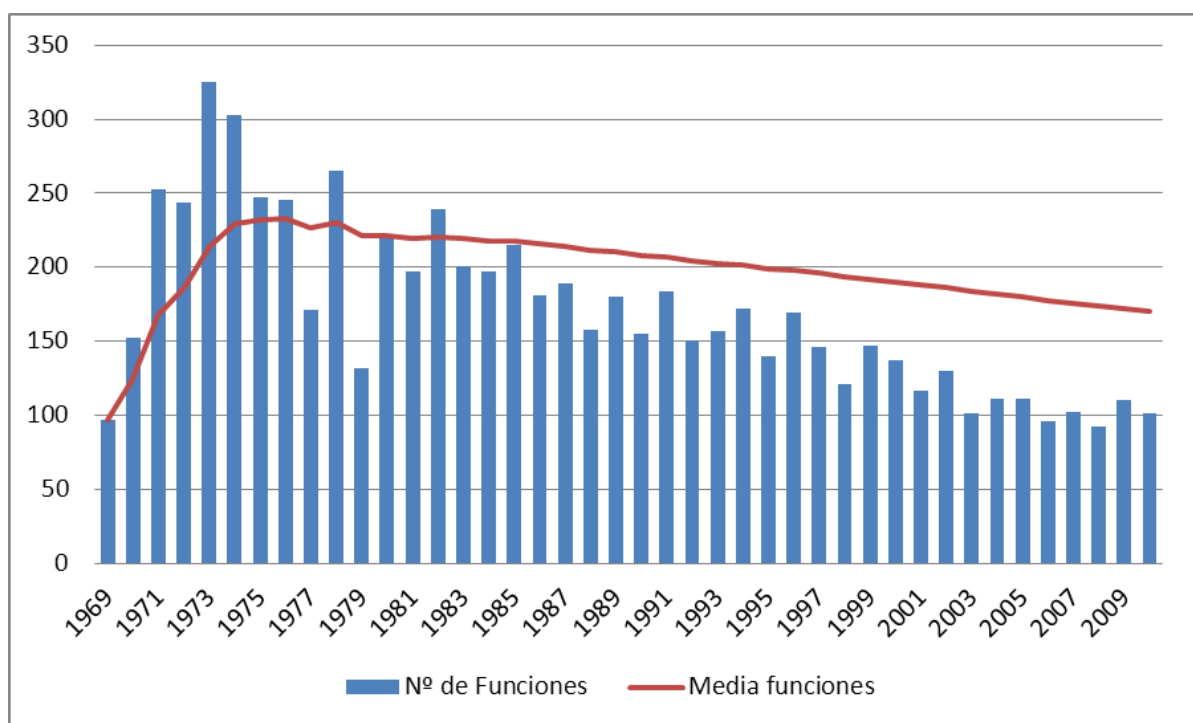
<sup>340</sup> Daniel SAMPER PINZANO, *op. cit.*, p. 49.

aproximada de 200.000 personas, con un total de más de 8.400.000, en los 42 años para los que tenemos información.

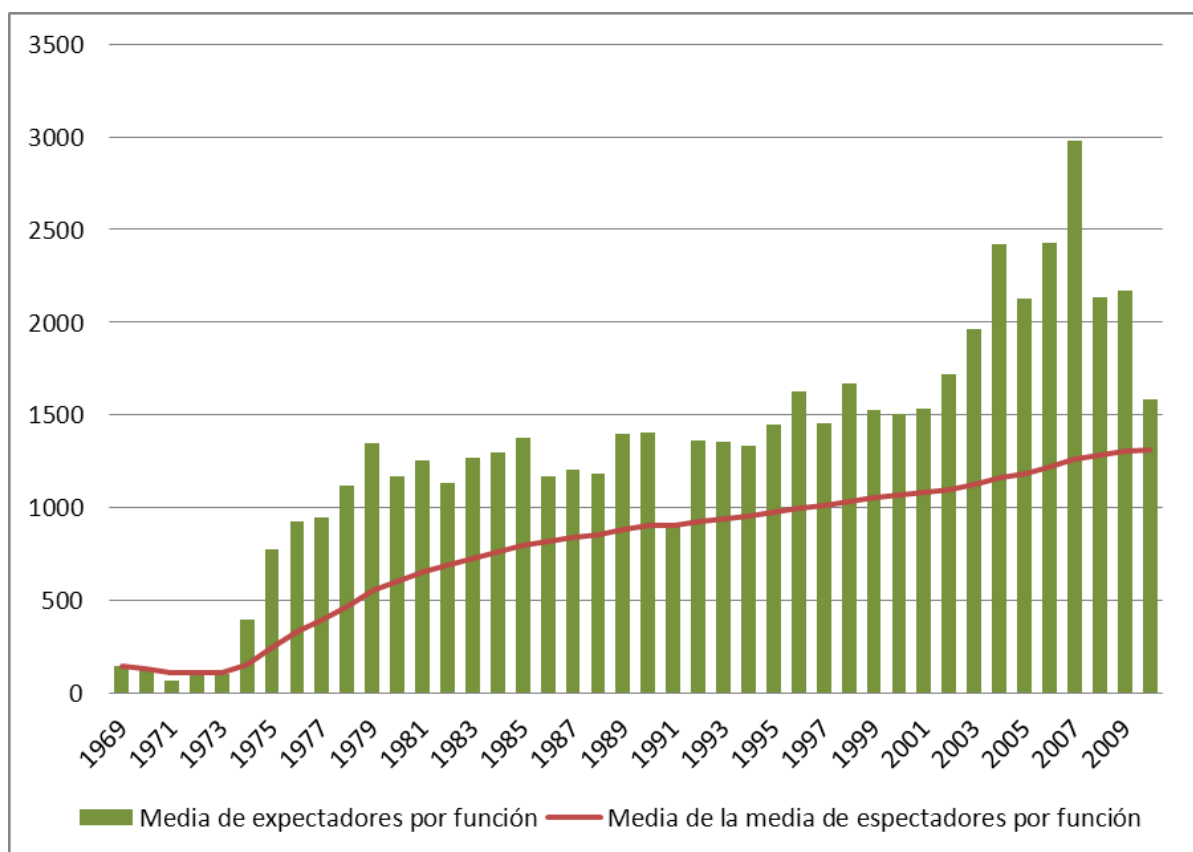
Sin embargo, en la gráfica podemos ver que, en algunos años, el número de espectadores es considerablemente superior o inferior a la media. Por ejemplo, en 1978, casi se alcanzaron los 300.000 espectadores. Esto es debido a la gran cantidad de espectáculos (115) desarrollados en Argentina, que representan un total de 149 649 espectadores, combinado con una intensa gira por varios países hispanoamericanos. Pasa algo parecido en 1985 y en 1996, con la diferencia de que las giras, en lugar de ser por Hispanoamérica, fueron por España e Israel. Hay que destacar que, en los años 1988 y 2007, el número total de espectadores se ve acrecentado de manera significativa por dos espectáculos puntuales: en 1988, por un espectáculo con 60.000 espectadores; y en 2007, por un espectáculo al aire libre de 100.000 espectadores.

Uno de los puntos más bajos es 1991, cuando el grupo realiza una gran gira por España visitando muchas ciudades, pero con un número reducido de actuaciones en cada una de ellas. A esto sumamos una única actuación en el Coliseo de Buenos Aires (Argentina), que es el teatro que suele representar el mayor porcentaje del número total de espectadores por año.

Si bien, el número de espectadores pasados los primeros años, se ha mantenido más o menos constante o incluso ha crecido, el comportamiento del número de espectáculos por año es diferente, como se puede ver en la Figura 5.27. Aquí se muestra la evolución histórica del número de espectáculos realizados cada año. Podemos advertir que esta última variante ha ido gradualmente descendiendo desde aproximadamente el año 1975. Sin embargo, si nos fijamos en la Figura 5.28, podemos concluir que, cada año, el número de personas por espectáculo es mayor. Teniendo en cuenta que el grupo suele tener lleno absoluto en sus representaciones, esto significa que los auditorios empleados para sus funciones son cada año de mayores proporciones.



**Figura 5.27:** Evolución histórica del número de funciones.



**Figura 5.28:** Evolución histórica del número medio de espectadores por función.

### 5.5.2 Evolución histórica por países

En la sección anterior, hemos analizado la evolución histórica del número total de espectáculos y espectadores de Les Luthiers a lo largo de su historia hasta 2010. En esta sección, nuestro objetivo es analizar esta misma evolución, pero teniendo en cuenta la distribución por países. La Figura 5.29, muestra el número de espectadores en cada país y año. A continuación, estudiaremos estas estadísticas con más profundidad.

En la Figura 5.30, podemos ver el porcentaje y número total de espectadores que el grupo ha tenido desde 1969 a 2010 en los diferentes países en los que ha representado sus espectáculos. Como podemos ver, Les Luthiers ha actuado en 15 países diferentes. La mayoría de los espectadores, más de 5.600.000 que representan el 67% del total, corresponden a actuaciones realizadas en Argentina. El segundo país con mayor número de espectadores es España con un significativo 21% (más de 1.700.000). El resto de asistentes (12%) corresponden a actuaciones realizadas mayormente en un importante número de países hispanoparlantes, pero también en Israel, Brasil y Estados Unidos. Es decir, en la mayoría de países en los que el idioma principal es el español o hay una importante comunidad hispanoparlante, lo cual es completamente lógico, por la importancia en sus espectáculos de la comprensión del texto por parte del espectador.

La Figura 5.31 muestra cómo ha evolucionado la distribución de espectadores por país a lo largo de los años. En concreto, cada columna refleja el número total o porcentaje de espectadores por país cada diez años<sup>341</sup>. Como podemos ver, el número de países en los que se ofrecen representaciones crece después de la primera década. Así mismo, la proporción de espectadores fuera de Argentina no deja de aumentar. Otro aspecto destacado que se puede observar es la creciente importancia de los espectáculos en España sobre el número total de espectadores de Les Luthiers conforme han ido pasando los años. Al mismo tiempo, con la excepción de Argentina, ha ido decreciendo la importancia relativa en los países hispanoamericanos. En resumen, esta gráfica nos muestra la evolución de la proyección internacional de Les Luthiers, tanto en Hispanoamérica como en España, que se ha convertido en uno de los países principales de sus giras.

---

<sup>341</sup> Para simplificar los datos de los primeros años de Les Luthiers, La primera columna agrupa dos años más que el resto de columnas (empieza en 1969). Nótese, que el número de espectadores de los dos primeros años es muy pequeño comparado con el resto de años, por lo que no influye en las conclusiones que se puedan extraer.

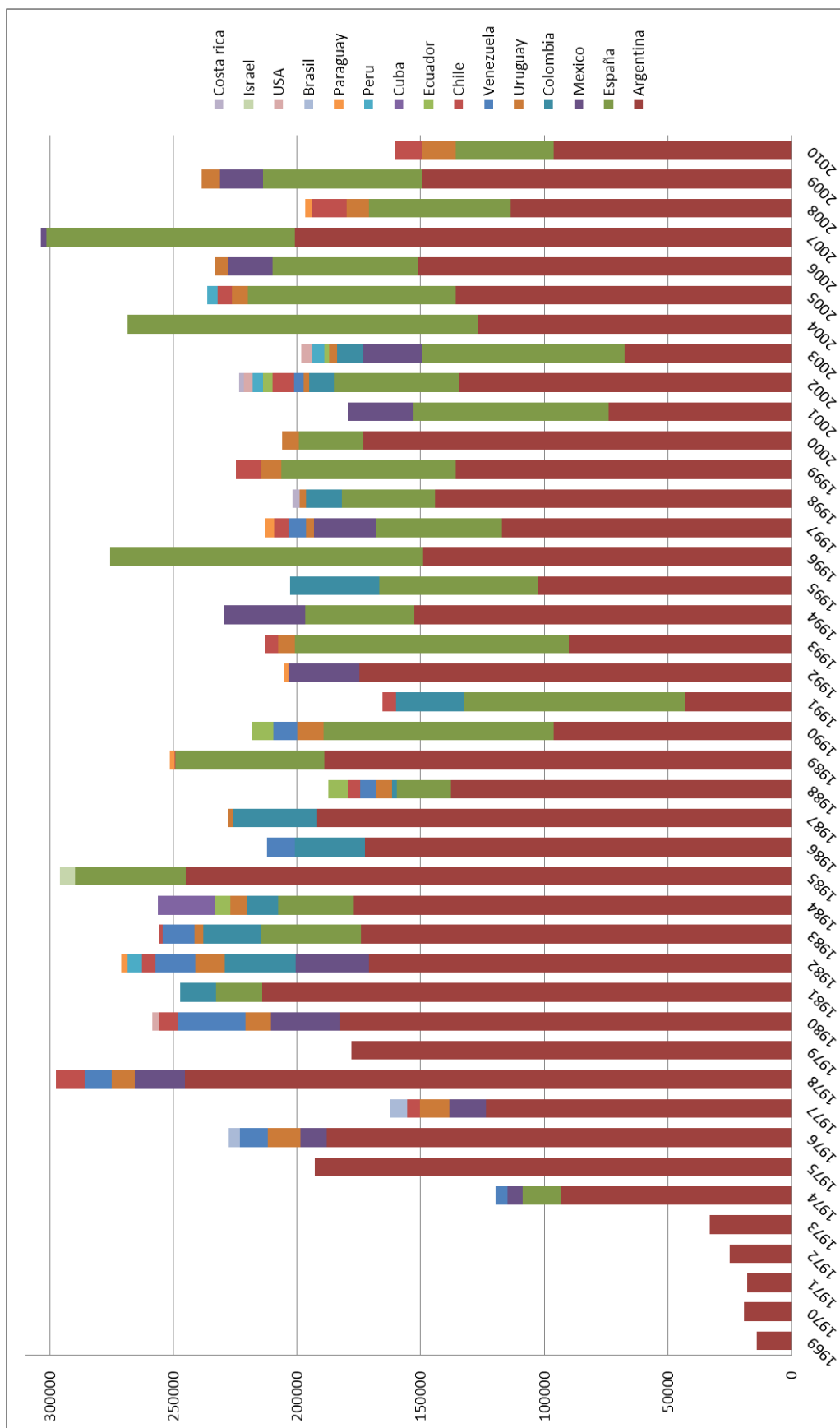


Figura 5.29: Número de espectadores por país y año.

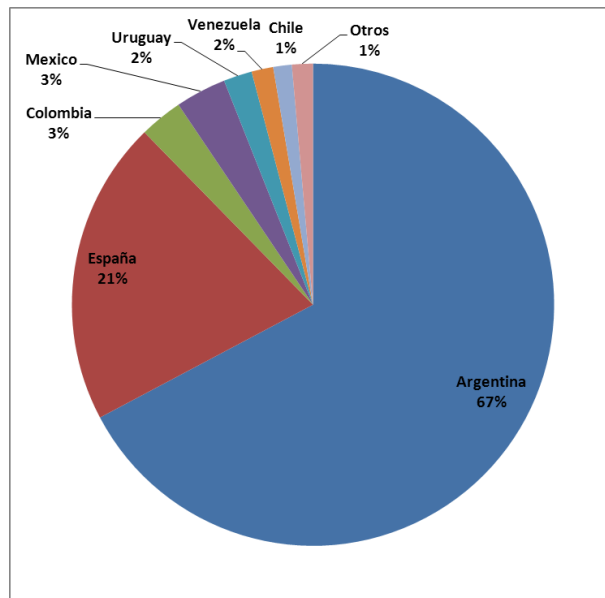
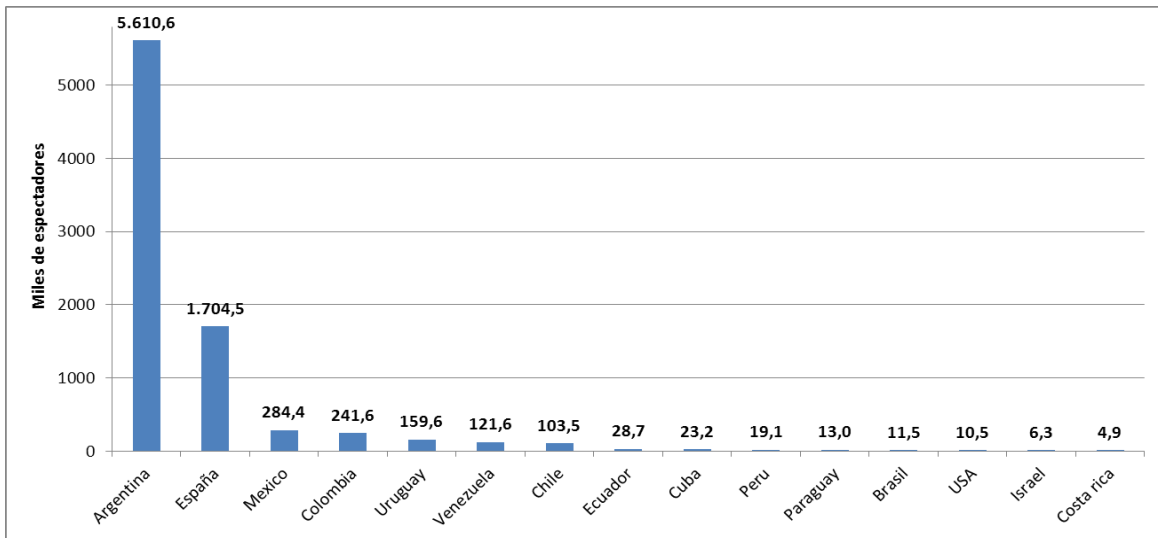


Figura 5.30: Total y porcentaje de espectadores por país entre 1969 y 2010.

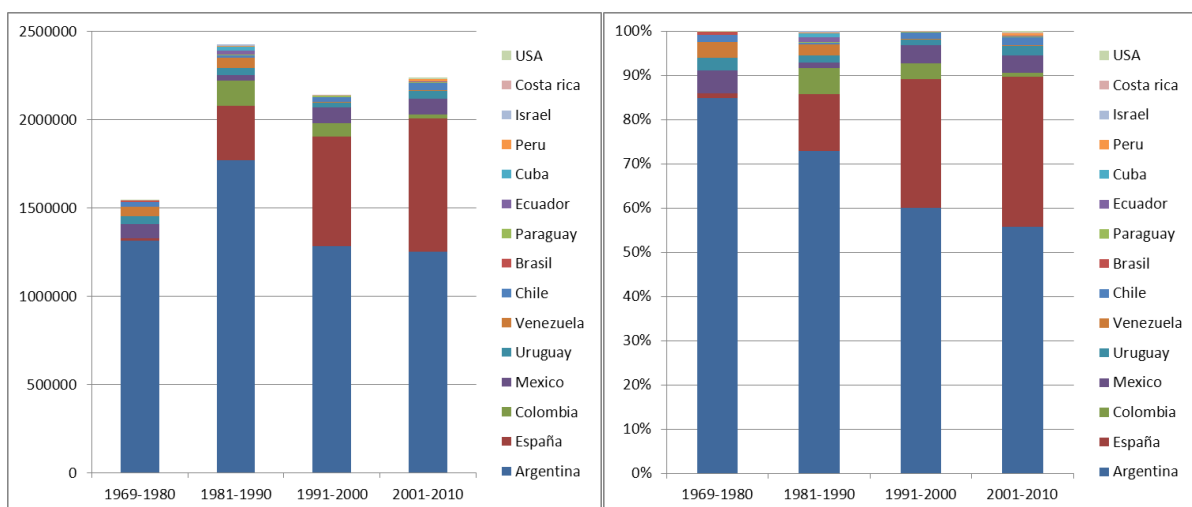
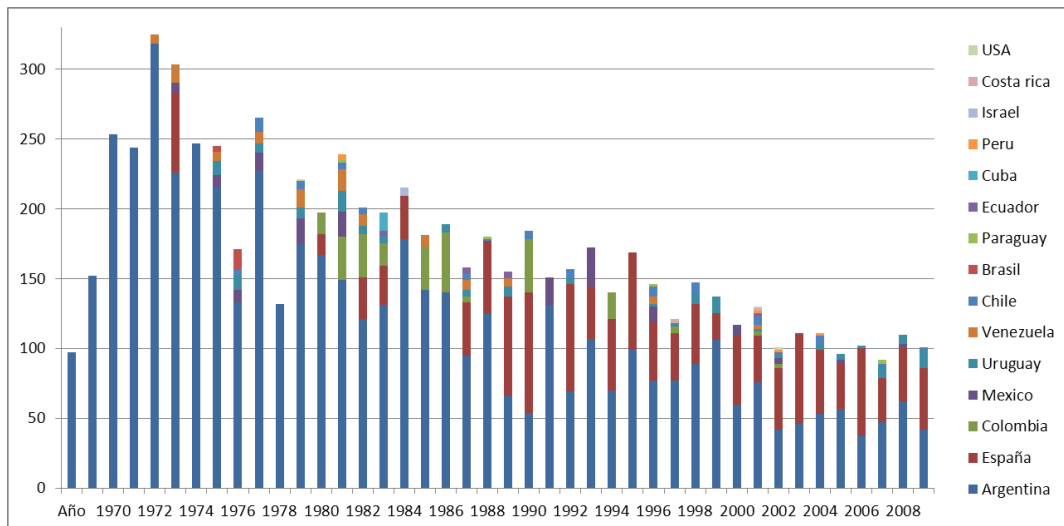


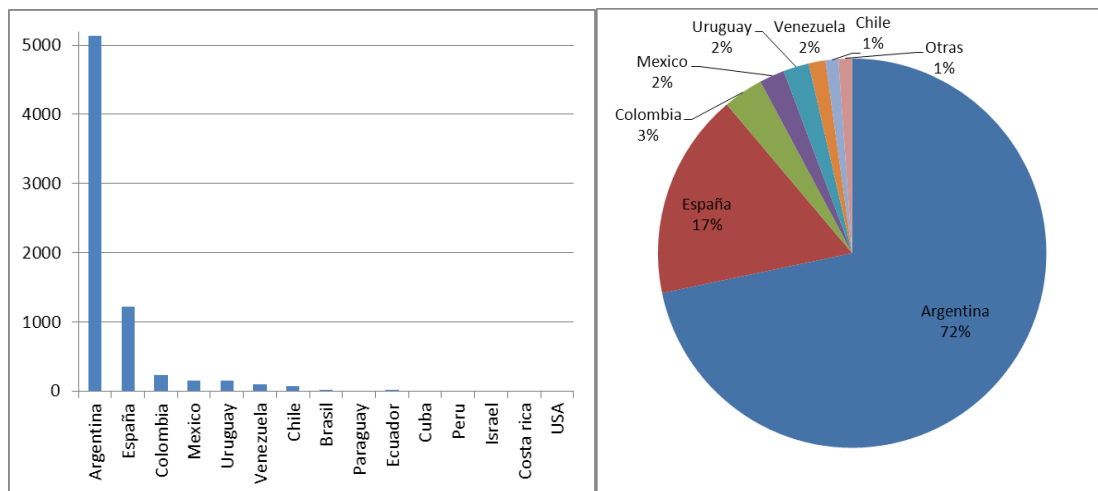
Figura 5.31: Evolución del total y porcentaje del número de espectadores por país.

Es significativo el crecimiento del número de espectadores en el extranjero a partir de aproximadamente 1990. Esto es debido a su gran difusión en los medios de comunicación y a la fama que habían adquirido anteriormente con conciertos ocasionales en diferentes países. Además, a partir de esa época, el grupo ha insistido en la realización de giras internacionales, en las cuales ha tenido el mismo éxito que en Argentina.

A continuación, presentamos gráficas (Figura 5.32 a Figura 5.34) similares a las mostradas anteriormente (Figura 5.29 a Figura 5.31), pero relativas al número de espectáculos por año y país. Las conclusiones son las mismas que las que se extraen de los datos de espectadores, siendo la mayor diferencia la tendencia global hacia un número menor de espectáculos por año que ya se ha comentado en la sección anterior.

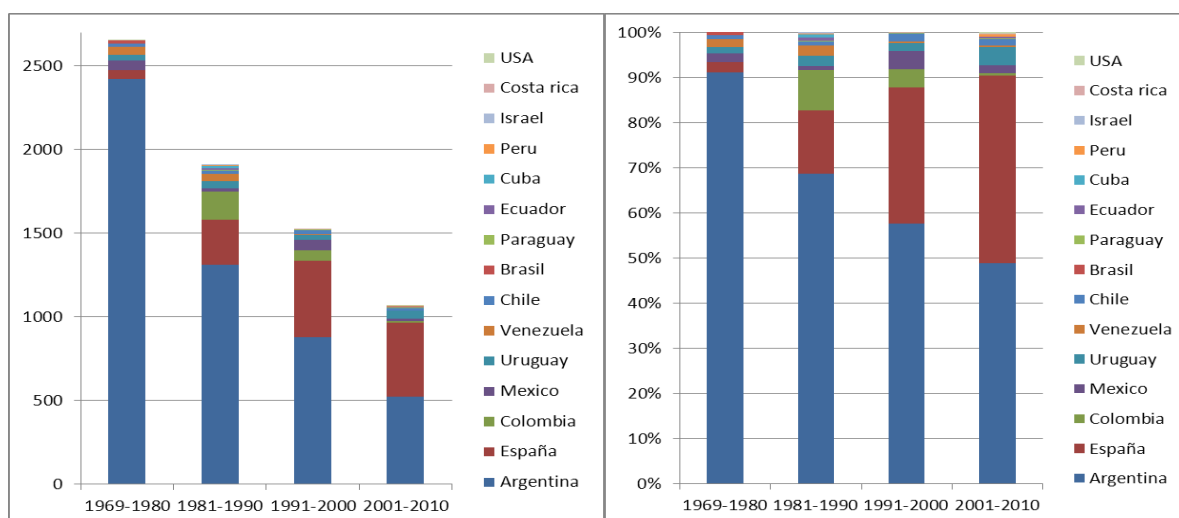


**Figura 5.32:** Número de espectáculos por país y año.



**Figura 5.33:** Total y porcentaje de espectáculos por país entre 1969 y 2010.





**Figura 5.34:** Evolución del total y porcentaje del número de espectáculos por país.

Como ya se ha explicado, España es el segundo país en importancia después de Argentina respecto al número de espectadores y espectáculos. La Figura 5.35 muestra el número total de espectadores; y la Figura 5.36, el número total de espectáculos en las diferentes ciudades españolas en las que Les Luthiers ha actuado. Nótese que, además de estas cantidades totales, también hemos tratado de representar la evolución histórica al agrupar las estadísticas mostradas en grupos de diez años de una forma similar a como hemos hecho anteriormente.

Observando la Figura 5.35 y Figura 5.36, podemos ver que, aunque desde 1969 a 1980, Les Luthiers solo visitó Madrid, Barcelona y las Palmas, posteriormente ha actuado en más provincias españolas, hasta llegar a un total de 41 de las 50 provincias. Los datos reflejan que, además de Madrid y Barcelona, varias provincias han acumulado un gran número de espectáculos y/o espectadores como Valencia, Zaragoza y La Coruña.

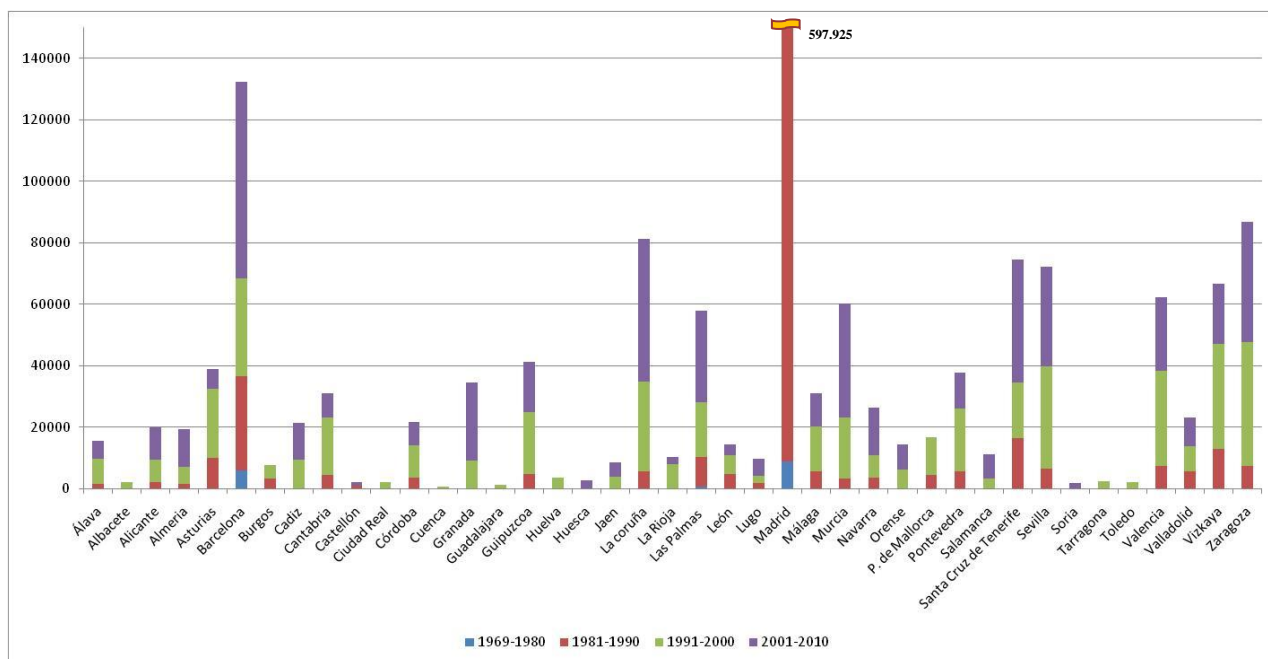


Figura 5.35: Número total de espectadores por cada una de las provincias españolas<sup>342</sup>.

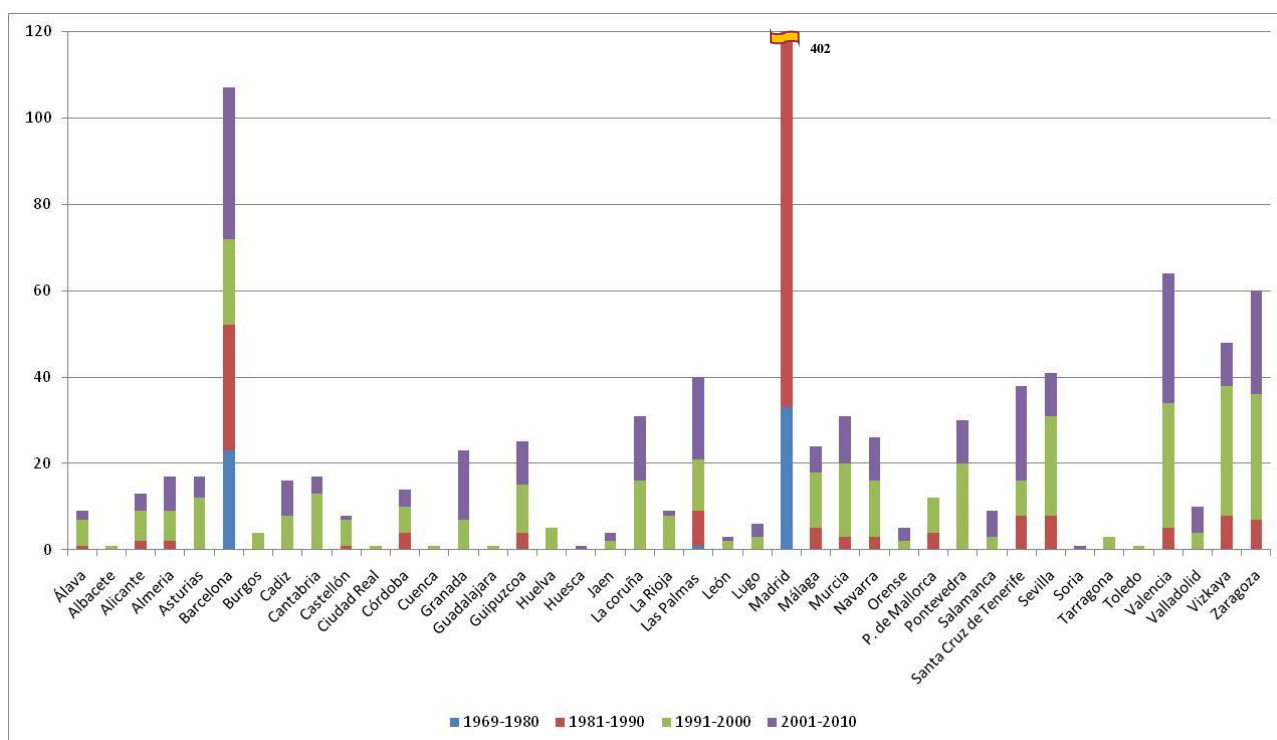


Figura 5.36: Número total de espectáculos por cada una de las provincias españolas.

<sup>342</sup> Nótese que en la Figura 5.35 y Figura 5.36, hemos cortado las columna de las gráficas que pertenece a la provincia de Madrid, para que la dimensión de sus datos no impidiera ver el resto de barras, ya que, si hiciéramos más grande la gráfica para ver la barra exacta, las del resto de comunidades se reducirían, haciendo imposible su visión.

### 5.5.3 Impacto de Les Luthiers en YouTube<sup>343</sup>.

Como se ha indicado anteriormente, para la realización de este estudio se han buscado datos de todas y cada una de las obras de los distintos espectáculos y se ha anotado el número de visualizaciones hasta ese momento (enero 2017) del video más visto de cada una de ellas. En el Anexo IV se encuentran los datos recabados con esta búsqueda. A continuación, pasamos a comentar los resultados más relevantes.

La Tabla 5.6 muestra las trece piezas que presentan un número de visualizaciones superior al medio millón. Como vemos, cinco de ellas han sido vistas casi un millón y medio de veces. Las dos más vistas son “Educación sexual moderna” y el “Teorema de Thales”. Hay que tener en cuenta que estos datos son, a lo sumo, posteriores desde 2007, que es cuando se incorporan las estadísticas en esta página; pero en la mayoría de los casos, los videos se colgaron después a esta fecha.

En la Figura 5.37, podemos ver la distribución de los países de origen de las visualizaciones. Como observamos, se han producido visionados desde casi todo el mundo, excepto desde algunos países de África y Asia<sup>344</sup>. Como es lógico, los mayores datos proceden de Hispanoamérica, especialmente Argentina, y de España.

La información anterior, que se extiende por todo el planeta en un corto espacio de tiempo, nos da una idea del impacto de Les Luthiers, más allá de sus espectáculos en directo.

---

<sup>343</sup> Información tomada de: «YouTube».

<sup>344</sup> Asumiendo que el color más claro indica que no ha habido ninguna visualización.

<b>Espectáculo</b>	<b>Título obra</b>	<b>Nº Visitas</b>
<i>Bromato de armonio</i>	“Educación sexual moderna”	1.410.562
<i>Do-re-mi-já!</i>		
<i>I Musicisti y las óperas históricas</i>	“Teorema de Thales”	1.404.825
<i>Querida condesa</i>		
<i>Recital sinfónico ' 98</i>		
<i>Luthierías</i>	“Bolero de los celos”	1.361.056
<i>Recital sinfónico ' 97</i>		
<i>Hacen muchas gracias de nada</i>	“La gallina dijo Eureka”	1.211.605
<i>Todo por que rías</i>	“Los jóvenes de hoy en día”	1.091.610
<i>El grosso concerto</i>		
<i>Todo por que rías</i>	“Serenata intimidatoria”	877.092
<i>Hacen muchas gracias de nada</i>	“El rey enamorado”	740.003
<i>Mastropiero que nunca</i>	“Payada de la vaca”	686.446
<i>Unen canto con humor</i>	“Perdónala”	627.942
<i>Do-re-mi-já!</i>		
<i>El grosso concerto</i>		
<i>Todo por que rías</i>	“Me engañaste una vez más”	598.391
<i>Todo por que rías</i>	“Gloria de Mastropiero”	598.391
<i>Hacen muchas gracias de nada</i>	“La tanda”	587.702
<i>El reír de los cantares</i>	“La Balada del 7º regimiento”	554.204
<i>Las obras de ayer</i>		
<i>Los premios Mastropiero</i>	“Ya no te amo, Raúl”	519.727

**Tabla 5.6:** Obras con más de 500.000 visualizaciones en YouTube.



(a) "Educación sexual moderna"



(b) "El rey enamorado"



(c) "Ya no te amo, Raúl"

**Figura 5.37:** Distribución de visualizaciones en YouTube.

## **5.6 Conclusiones**

---

El repaso de la información presentada en este capítulo, nos muestra la importancia de Les Luthiers en el panorama humorístico actual.

A través de su historia, el grupo ha cosechado grandes éxitos y ha conseguido una gran cantidad de fieles seguidores. Además, hemos podido observar que el humor que realiza es casi atemporal. Les Luthiers ha conseguido unir a personas de índoles muy diferentes y a distintas generaciones, a través del humor y la música. Hemos de destacar la gran tarea que ha supuesto realizar un humor que ha permanecido vigente, sobre todo, porque en muchas ocasiones el humor acaba quedando obsoleto con el paso del tiempo.

Hemos podido observar el arduo recorrido de Les Luthiers para poder llegar a donde se encuentran en la actualidad, refinando y puliendo su trabajo para poder adaptarlo, no solo a diferentes épocas, sino también a diferentes lugares. Les Luthiers es un conjunto que se ha hecho a sí mismo tanto, con sus logros como, en sus fracasos, con sus alegrías y sus tristezas... que han marcado al grupo para ser lo que son hoy en día.

En algunas ocasiones, aunque no muchas, la prensa no ha estado de su lado y, poco a poco han conseguido hacerse un hueco dentro de los medios de comunicación para destacar por encima de otros grupos de humor y música, y se han convertido en un referente en este campo.

Finalmente, los anteriores datos reflejan que Les Luthiers goza de gran aceptación y aprecio en distintos países, que les ha otorgado gran cantidad de premios y condecoraciones por haber llenado sus vidas de humor y música durante más de 50 años.

# 6

## EL HUMOR EN LA MÚSICA DE LES LUTHIERS

## 6 EL HUMOR EN LA MÚSICA DE LES LUTHIERS

Como hemos visto en el Capítulo 5, Les Luthiers es un grupo de gran renombre en la música humorística o, como ellos mismos la han llamado a menudo, música-humor. En sus más de 50 años de trayectoria profesional, han compuesto e interpretado más de 200 obras de muy distintos géneros. A pesar de que el grupo también ha lanzado varios discos, su principal producción se refleja en sus espectáculos músico-humorísticos, que aúnan elementos tanto musicales como teatrales.

Es por esto que hemos considerado a Les Luthiers como un conjunto ideal para servirnos de ejemplo de nuestro marco teórico. En concreto, nos centraremos en el apartado de los *Estímulos músico-humorísticos*, es decir, utilizaremos la obra de Les Luthiers para mostrar aplicaciones concretas del uso de las distintas herramientas músico-humorísticas que presentábamos en la Sección 4.3. Hemos organizado los ejemplos siguiendo una estructura similar a la que mostrábamos en dicho apartado. Sin embargo, iremos viendo que algunos de dichos ejemplos son difíciles de clasificar o podrían englobarse en más de un grupo de herramientas.

Al final de este capítulo, repasaremos brevemente la relación del conjunto con el resto de aspectos del marco teórico, apoyándonos en algunos casos concretos comentados en este capítulo.



## 6.1 Establecer el tono de humor

---

Empezaremos este análisis del humor en la música de Les Luthiers haciendo un recorrido por las herramientas usadas por el grupo para establecer o generar el tono de humor, que como hemos comentado anteriormente, es una pieza fundamental para el éxito de la comunicación músico-humorística. En el caso de los espectáculos músico-humorísticos, la generación del tono de humor comienza incluso antes del inicio de la obra. No cabe duda de que la simple expectativa de ver a Les Luthiers ya predispone al espectador a interpretar de manera humorística lo que acaece en sus espectáculos. Además, los principales elementos extra-musicales empleados en los espectáculos para reforzar este tono son: los programas de mano, los juegos lingüísticos en los títulos de sus obras, las presentaciones que acompañan sus piezas musicales, la puesta en escena y el uso de instrumentos informales. Este último elemento es un factor característico del grupo que, como iremos viendo a lo largo del capítulo, juega un papel significativo en varios de los apartados.

### 6.1.1 Programas de mano

Les Luthiers comenzó a utilizar programas de mano a partir del espectáculo *Por humor al arte* estrenado en 1983. El grupo introdujo así un elemento característico de los conciertos de música clásica, pero de forma no convencional. En el citado espectáculo, al desplegar el programa se formaba un pequeño escenario en tres dimensiones como podemos ver en la Figura 6.1. Desde entonces, los formatos empleados han sido muy variados, con diferentes materiales (papel, cartulina, impresiones a todo color...) y formas (de máscara, de libro que al pasar las páginas representaba una imagen moviéndose...). La Figura 6.2, muestra el programa de mano de su espectáculo *Chist*, estrenado en 2011. Es una serie de máscaras con parte de la cara de los componentes del grupo y con unos elásticos incluidos para que el público lo pudiera utilizar al estilo de un antifaz.



Figura 6.1: Programa de mano de *Por humor al arte*<sup>345</sup>.



Figura 6.2: Programa de mano de *Chist*<sup>346</sup>.

<sup>345</sup> Fuente de la imagen: «les luthiers - Home», accedido 23 de mayo de 2017, <https://lesluthiersdelaweb.es/>.

<sup>346</sup> Fuente de la imagen: archivo personal de Carlos Núñez Cortés

### 6.1.2 Jugar con el título

Una de las formas que Les Luthiers tiene de explicitar la intención humorística de la composición, y a la vez establecer el tono de humor, es mediante el nombre de sus espectáculos, obras y definición de género. Muchos de estos títulos contienen diversos juegos lingüísticos para darles un carácter humorístico. De esta forma, el título genera el tono de humor antes incluso de que el espectador asista al espectáculo y empieza a prepararle para interpretar de manera humorística todo lo que acontece en él. Una vez en el teatro, durante la introducción, cada obra es presentada exponiendo su título y su denominación de género correspondiente, que juntamente con la introducción en sí y el resto de elementos comentados ayudan al público a interpretar la pieza en clave de humor.

En lo que respecta a los nombres de los espectáculos, podemos encontrar casos donde se usan juegos lingüísticos relacionados con:

- La palabra humor y otras asociadas: *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada, Por humor al arte, Humor dulce hogar, El reír de los cantares, Unen canto con humor, Todo por que rías, ¡Do-Re-Mi-Já!...*
- El nombre del grupo: *Les Luthiers cuentan la ópera, Les Luthiers opus pi, Luthierías, Lutherapia, Les Luthiers Gran Reserva...*

En los nombres de la extensa lista de composiciones encontramos títulos que:

- Incluyen el nombre de Mastropiero, uno de los personajes principales creado por el grupo: “Bolero de Mastropiero”, “Gloria de Mastropiero”, *Los premios Mastropiero...*
- Son el resultado de juegos fonéticos que imitan otro idioma: “Oí Gadónaya”...
- Incorporan palabras inventadas, normalmente resultado de fusionar palabras existentes: “Añoralgias”, “Piazzolíssimo”...
- Son nombres exageradamente largos: “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”, “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”.
- Emplean una única vocal. En este caso se trata de una serie de obras (una por vocal), cuyos títulos y nombres de género solo usan la vocal correspondiente:
  - Con la A: “Papa Garland had a hat and a jazz band and a mat and a black fat cat (Rag)”.

- Con la E: “Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless the reverend left the herd (Ten Step)”. Nótese que, para este título se ofrece una traducción en la introducción de la pieza: “Shmerz el mequetrefe ese repelente vejete verde”, que lo único que tiene en común con el título en inglés es que todas las vocales son también “e”.
- Con la I: “Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring (Shimmy)”.
- Con la O: “Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston (Foxtrot)”.
- Con la U: “Truthful Lulu pulls thru zulús (Blus)”.

En el caso de los géneros, al contrario de lo que Dalmonte<sup>347</sup> o Arias<sup>348</sup> comentan sobre la existencia de compositores que han usado cierto tipo de definición de género o indicador técnico asociado a una música más ligera, “juguetona”, Les Luthiers, usa nombres de género inventados con explícito propósito humorístico. Así nos encontramos, por ejemplo, con géneros:

- Derivados de los nombres de otros existentes: *tangun*, *tanguito*...
- Modificados añadiendo otras palabras, normalmente adjetivos: *Vals culinario*, *Rock lento*, *Balada mugida y relinchada*, *Zamba catástrofe*, *Triunfo/empate*, *Madrigal reminisciente*...
- Que no hacen referencia al género sino al tema de la obra: *Marcha prenupcial*, *Exorcismo sinfónico-coral*, *Obra sanitaria*, *Fuga en Si-beria*, *Canción levemente obscena*...
- Géneros totalmente inventados: *Tarareo conceptual*, *Dúo de amor para varios intérpretes*...

### 6.1.3 Las presentaciones

Se trata de un factor que ha ido ganando importancia y longitud en los espectáculos de Les Luthiers. Las presentaciones juegan un papel doble en la obra, por un lado, sirven de introducción a las piezas musicales y, por sí solas, son pequeños monólogos humorísticos. Como introducciones, proporcionan el contexto de la obra y ayudan a generar el tono de humor para inducir la risa en los espectadores. Tanto en estas partes, como en el texto de las piezas,

---

<sup>347</sup> Dalmonte, «Towards a semiology of humour in music», 173-80.

<sup>348</sup> Arias, *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*, 4-5.

Les Luthiers hace uso de numerosas herramientas lingüísticas, algunas de ellas descritas en el libro de Carlos Núñez, *Los juegos de Mastropiero*<sup>349</sup>, y bromas verbales.

En este sentido, Juliana Guerrero<sup>350</sup> analiza en su tesis una serie de recursos ludo-lingüísticos que Les Luthiers emplea en sus espectáculos. Específicamente, hace referencia a la compleja red narrativa que el grupo ha ido conformando en sus presentaciones, especialmente en torno a uno de los personajes principales, Johann Sebastian Mastropiero. Se trata de un compositor imaginario al que el grupo atribuye la autoría de gran parte de sus obras y al que se relaciona con varios centenares de personajes (algunos de ellos reales). Según Guerrero, la mera mención de Mastropiero proporciona a los espectadores un contexto humorístico. Otro de los aspectos analizados por la misma autora son los temas y tramas de las presentaciones y texto de las obras del conjunto, centrándose en la representación satírica y paródica del amor, la política, la religión y las actividades musicales.

#### **6.1.4 Uso de instrumentos informales**

Como ya hemos comentado en la Sección 5.4, los instrumentos informales son uno de los elementos más característicos de Les Luthiers, pues juegan varios papeles en el proceso humorístico. En nuestro marco teórico, intervienen en generar el tono de humor, sirven de herramienta para jugar con el sonido y, en conjunción con la música, son uno de los principales elementos para inducir humor. Por su parte, Juliana Guerrero<sup>351</sup> identifica cinco factores que ayudan al efecto humorístico: la denominación, las características morfológicas, la tímbrica, el tipo de ejecución y la relación del instrumento con la temática de la obra. Los dos primeros se relacionan con la *Generación del humor*, la sección que actualmente nos ocupa, la tímbrica con *Jugar con el sonido*, y los dos últimos con la *Conjunción de otros elementos*.

Los instrumentos generan el tono de humor al romper con las expectativas que podemos encontrarnos en un concierto formal, produciendo una situación de extrañeza y sorpresa. El hecho mismo de su aparición en el escenario refuerza la cualidad humorística del espectáculo, incluso antes de hacerlos sonar. Es decir, hacen ver al público que no está en un espectáculo de “música seria”, comunicando así que la interpretación será en clave de humor.

---

<sup>349</sup> Núñez, *Los juegos de Mastropiero*.

<sup>350</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 140-63.

<sup>351</sup> *Ibid.*, 88-93.

El mismo nombre de los instrumentos, como el de los espectáculos, obras y géneros, está pensado para reforzar este tono de humor. Así, sus nombres:

- Hacen referencia a los materiales u objetos con los que está fabricado: latín (violín y lata), violata (viola y lata), guitarra dulce (guitarra y latas de dulce de leche), bajo barrítono (combinación de contrabajo y barril)...
- Consisten en una frase leída al revés: clamaneus (que leído en orden inverso es “suena mal c”, haciendo referencia que no suena bien en Do), glamocot (“toco mal g” a la inversa y referente en este caso a la tonalidad de Sol)...
- Hacen referencia a términos musicales: desafinaducha (desafinación), glisófono pneumático (*glissando*), alt-pipe a vara (“a vara”)...
- Destacan su papel en la obra: exorcítara (diseñada para ser utilizada en la obra “El día del final”), alambique encantador (para la obra “Valdemar y el hechicero”), etc.

Otro aspecto crítico es la morfología y composición de los instrumentos, pues se trata aquí de sorprender a la audiencia con materiales y aspectos inusuales e inesperados. Con este fin, el grupo ha usado, sobre todo, elementos cotidianos como tubos de distintos materiales (cartón, policloruro de vinilo, acrílico...), ruedas, bicicletas, barriles de madera, bidets, latas de comida de diversos tipos, zapatos... Aunque también se han empleado elementos más sofisticados, por ejemplo, un robot manipulado por control remoto (Antenor el robot musical).

En una entrevista que realizamos en 2014 a Jerónimo Pujal, uno de los responsables de la operación del sonido de Les Luthiers, este nos exponía que con el tiempo, y dado que el grupo ha tendido a actuar en auditorios cada vez más grandes, los instrumentos creados han ido siendo más voluminosos y visualmente imponentes para que pudiesen apreciarse desde las diferentes distancias del teatro.

Volveremos al papel que juegan los instrumentos informales en otros aspectos humorísticos en secciones posteriores.

## 6.2 Jugar con el proceso musical

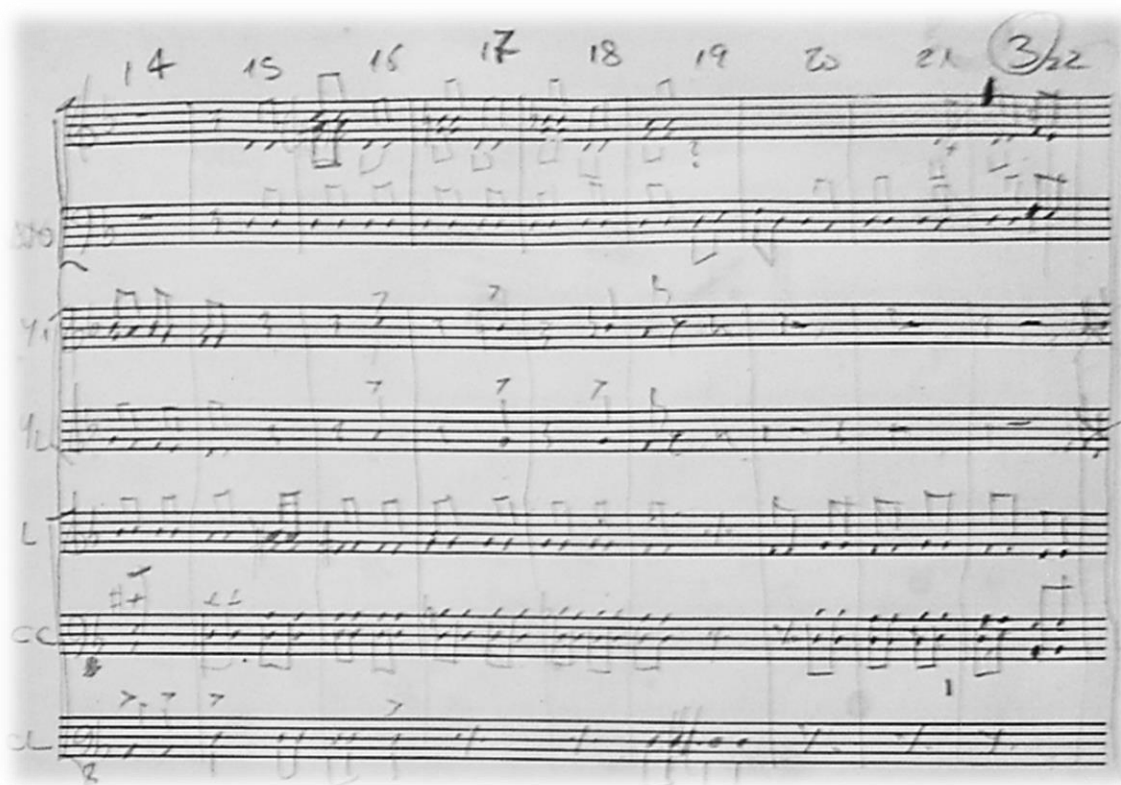
---

Como vimos anteriormente, es cierto que, algunos compositores e intérpretes, debido a diferentes circunstancias, consiguen resultados humorísticos sin ser ese el propósito deseado. Sin embargo, el foco de estudio de la presente tesis es la generación o inducción de humor de manera intencional. Uno de los grupos de herramientas que los compositores emplean con este objetivo es jugar con el proceso o estructura musical en sí. Basándose para ello, generalmente, en romper las expectativas de los oyentes en cuanto al lenguaje musical.

Les Luthiers es un grupo donde el componente verbal juega un papel extremadamente importante, que en ocasiones puede llegar a eclipsar el papel jugado por la música más fundamental, como veremos en la presente sección. Sin embargo, tenemos numerosos ejemplos de cómo juegan con el proceso musical como parte del proceso humorístico usando herramientas reflejadas en la Sección 4.3.2. Mostraremos algunos de estos casos a continuación.

### 6.2.1 Uso de disonancias

En “La canción de la mala gente”, perteneciente al espectáculo *Todos somos mala gente*, que se estrenó en 1968 en el canal de televisión 7 de Buenos Aires, un grupo de “mala gente” describe como disfruta realizando actos malvados y con los sufrimientos ajenos. Como podemos observar en los compases del 14 al 22 de la sección de la partitura mostrada en la Figura 6.3, las disonancias en las voces y los instrumentos han sido incorporadas intencionadamente por el compositor para dar un aire humorísticamente siniestro a la partitura, gracias a la contraposición de dichas voces y acordes disonantes.



**Figura 6.3:** Sección de la partitura: “Canción de la mala gente”<sup>352</sup>.

### 6.2.2 Giros inesperados

En la composición “Para Elisabeth”, perteneciente al espectáculo *Bromato de Armonio*, podemos ver como el compositor introduce giros inesperados en la melodía, incorporando compases que no pertenecen a dicha línea musical y cambiando de dinámicas y texturas durante la obra. En concreto, como podemos observar en la Figura 6.4, el autor realiza un cambio brusco para insertar los compases más conocidos de la Marcha nupcial de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn. Incluso podemos ver una breve anotación que dice “Nupcial” para indicar que el pianista debe tocar esos acordes, rompiendo de esa manera la línea melódica de dicha canción y generando humor, gracias a la contraposición de melodías. Este cambio brusco subraya la explicación que realiza el interlocutor, el cual está leyendo una carta en la que Elisabeth le pregunta por qué no le pidió la mano en matrimonio.

---

<sup>352</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers» (Teatro Maipo - Buenos Aires, 2014).





Figura 6.4: Sección de la partitura: “Para Elisabeth”<sup>353</sup>.

### 6.2.3 Cambio de tonalidad, uso de agudos y graves

En la obra “Somos adolescentes mi pequeña”, perteneciente al espectáculo *Viegesimo aniversario*, podemos observar unos cuantos elementos discordantes o sorprendentes, por ejemplo, un intencionado cambio de tonalidad a mitad de obra interrumpiendo el trascurso de la melodía. Podemos destacar los 4 últimos compases de la Figura 6.5, en los que vemos cómo la melodía cambia bruscamente de tonalidad. En concreto, realiza una línea melódica ascendente para ejemplificar el cambio de voz que sufren los jóvenes en la pubertad.

Además, como podemos ver en la Figura 6.6, el compositor resalta, en un momento dado, las voces agudas en contraposición a otras graves. Esto tiene su explicación, ya que la letra continúa hablando del cambio de voz de un adolescente, y de esta manera consigue destacar de nuevo los cambios bruscos de voz que comentábamos anteriormente. Nótese que estos ejemplos están también relacionados con herramientas de *Jugar con el sonido* al imitar comportamientos humanos y con la *Conjunción de otros elementos con la música*, ya que la letra nos da el marco semántico necesario para interpretar el juego musical.

<sup>353</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



Figura 6.5: Sección de la partitura: “Somos adolescentes mi pequeña”<sup>354</sup>.



Figura 6.6: Sección de la partitura: “Somos adolescentes mi pequeña”<sup>355</sup>.

<sup>354</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>355</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.2.4 Uso de diferentes intensidades

En la obra “Berceuse”, perteneciente al espectáculo *Querida Condesa*, de 1970, podemos encontrar una serie de dinámicas inusuales en la intensidad de dicha obra (cuya sección de partitura podemos ver en la Figura 6.7). Se trata de una canción de cuna, pero el compositor ha otorgado a partes de la composición un aumento significativo del volumen de los cantantes, para, de esta manera, a través de este procedimiento, asustar y entretener al público, el cual no se espera un recurso así en una canción de cuna. Este aumento de volumen se encuentra en el segundo y en el séptimo compás de esta sección, lo podemos ver con la palabra “Dormite” con las notas La – Re – Re y La – Do – Do, incluso observamos una nota encima del silencio con el que el compositor quiere indicar un parón en seco de la melodía, haciendo esa intensificación del volumen más dramática y destacable. Y aunque en la partitura no está indicada la intensificación de volumen, sí se interpreta de esa manera en las grabaciones. Por tanto, suponemos que este recurso no lo realiza el intérprete por capricho, ya que tanto el compositor como el ejecutante son la misma persona.

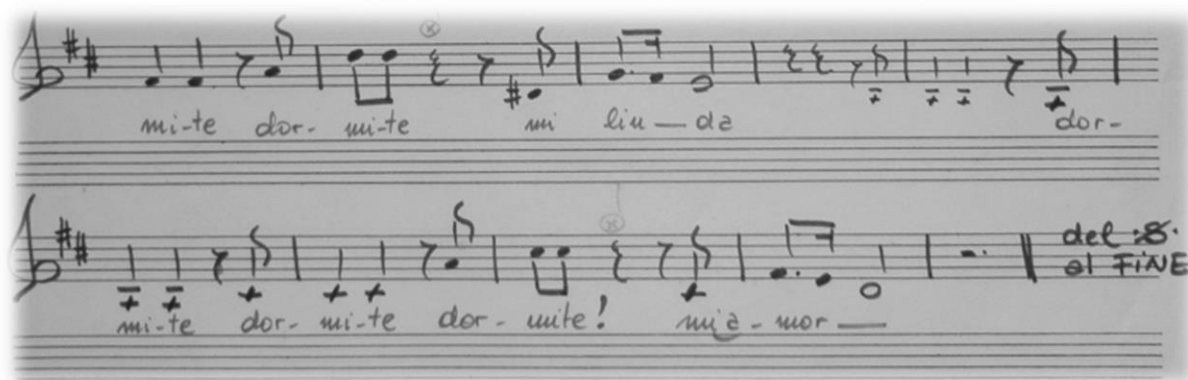
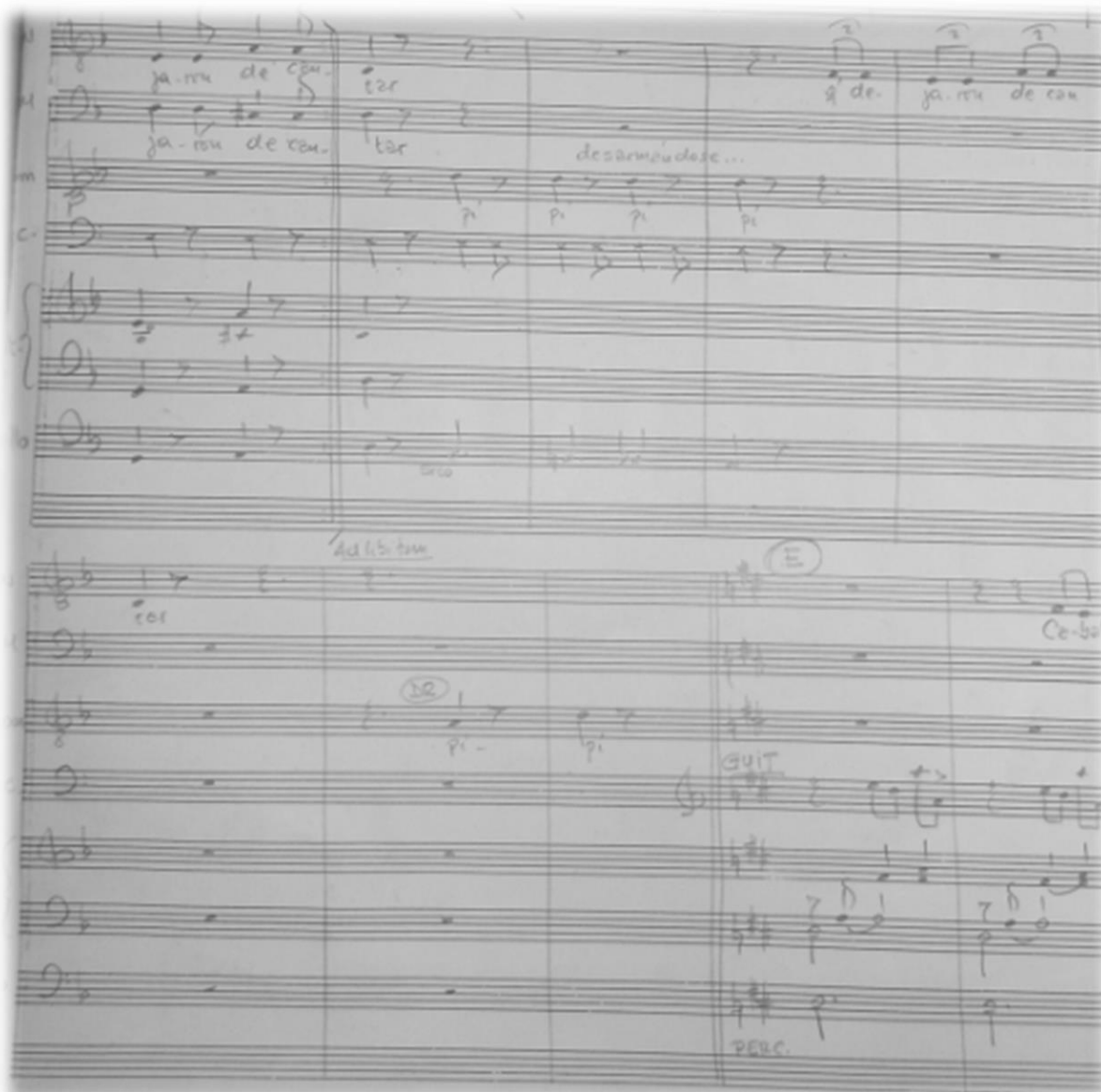


Figura 6.7: Sección de la partitura: “Berceuse”<sup>356</sup>.

### 6.2.5 Repeticiones de nunca acabar

En el “Romance del joven Conde...”, perteneciente al espectáculo *Viegesimo aniversario*, podemos encontrar, al inicio de la partitura (ver Figura 6.8), un ejemplo de repetir un pasaje más veces de lo que es musicalmente habitual o normativo. En concreto, lo podemos observar en el segundo y en el sexto compás, en el que los instrumentos repiten en varias ocasiones una breve resolución, hasta que, por fin, Daniel Rabinovich (DR en la partitura), concluye la sección.

<sup>356</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



**Figura 6.8:** Sección de la partitura: “Romance del joven Conde...”<sup>357</sup>.

Desde el punto de vista puramente musical, esto es ya de por sí humorístico, al romper las expectativas musicales de los espectadores. Pero, además, en este fragmento, se da una doble incongruencia al combinarlo con la letra, que dice “...asustaron a las aves que dejaron de cantar...” varias veces, hasta que la última vez se lo dicen a Rabinovich gritando. La incongruencia, que desata las risas en el público, contrapone lo que dice la letra, al indicar el final del canto de las aves (imitado con la voz del intérprete), con la música, que no acaba de terminar.

<sup>357</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

Por último, en este fragmento encontramos otros elementos combinados con la música y la letra, dando a entender que Rabinovich se equivoca y, además, el que los músicos rompan la comunicación intérprete-espectador para centrarse en la de intérprete-intérprete, lo que no es habitual en un concierto.

## 6.3 Jugar con el sonido

---

Como veíamos en la Sección 4.3.3, otro de los grupos de herramientas para inducir humor es el uso de sonidos inusuales, la imitación de animales, sonidos mecánicos u otros, a lo cual nosotros hemos llamado *Jugar con el sonido*. Para esto se puede emplear tanto la voz como diversos instrumentos musicales o de otro tipo.

Como veremos, Les Luthiers hace un uso extensivo de estas herramientas, empleando sonidos y timbre inusuales, e imitando no solo a diversos animales, sino también otro tipo de sonidos del ámbito cotidiano como los referentes a un tren (silbatos, el movimiento de los motores, el ruido que generan los vagones al desplazarse...) y un trineo tirado por caballos (los cascabeles de los corceles, su trotar y relinchar, el sonido del látigo...), entre otros.

El grupo consigue con este recurso producir extrañeza y sorpresa al utilizar elementos sonoros que no se suelen encontrar en un concierto y, además, da una carga contextual proporcionando semántica a su música, en este caso, con intención humorística. En muchas ocasiones, esto forma parte de un complejo conjunto de elementos que recrea alguna situación determinada mediante la música, la letra y la interpretación teatral.

Hemos dividido este apartado en dos secciones, una con ejemplos de cómo jugar con el sonido mediante el uso de instrumentos musicales, especialmente los instrumentos informales del grupo; y una segunda sección en la que nos centraremos en el uso de la voz.

### 6.3.1 Mediante el uso de instrumentos musicales

En esta sección, es de especial interés el uso que hace el grupo de sus instrumentos informales. Además de participar en la generación del tono de humor (como veíamos en la Sección 6.1.4), los instrumentos infórmale tienen otros papeles más directos en el proceso humorístico, como herramienta ideal para jugar con el sonido. Los inusuales timbres que algunos de ellos son capaces de emitir sorprenden al público por extraños e inesperados. De hecho, como se indica en su web oficial<sup>358</sup>, uno de los criterios que el grupo sigue para fabricar sus instrumentos es el de buscar nuevos timbres insólitos.

---

<sup>358</sup> Les Luthiers, «Instrumentología», accedido 29 de marzo de 2017, [http://www.lesluthiers.com/frame\\_instrumentos.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm).

Además, dentro de las obras de Les Luthiers, podemos encontrar muchos instrumentos que parodian a instrumentos formales, aunque con alguna variación que hace que al público le resulten más impactantes e interesantes. Muchos están fabricados con el afán de parodiar tanto su aspecto físico como sonoro, utilizando materiales que, a veces, no son óptimos para la construcción de un instrumento musical, afectando al sonido que emiten, pero que realizan su función paródica de una forma excelente.

En este apartado, expondremos algunos ejemplos concretos de cómo Les Luthiers usa instrumentos, sobre todo los informales, pero también convencionales, para jugar con el sonido. Además, al final de la sección analizaremos en detalle la obra “Para Elisabeth”, que hace un profuso uso de este recurso, cuyo texto completo podemos encontrar en el Anexo VI.

### 6.3.1.1 Glisófono Pneumático

En la obra “Muerte y despedida del Dios Brotan”, perteneciente al espectáculo *Viejos fracasos*, podemos encontrar cómo se utiliza un instrumento creado por Les Luthiers, que ellos llaman “Glisófono Pneumático” (ver Figura 6.9), cuya construcción está basada en una flauta de émbolo. El intérprete realiza un glissando ascendente cada vez que el Dios Brotan va a lanzar un rayo.



**Figura 6.9:** Glisófono Pneumático<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».

### 6.3.1.2 Zapatófono

En la obra “El asesino misterioso”, del espectáculo *Mastropiero que nunca*, se utiliza un aparato llamado Zapatófono o Shoephone, para imitar los pasos de una persona. Este instrumento, que podemos ver en la Figura 6.10, está fabricado con un par de platos de bicicleta, cuya función es hacer subir y bajar los zapatos para que golpeen contra una base.

En esta obra se habla de unos pasos que se oyen acercarse y posteriormente alejarse, mientras Les Luthiers emite el sonido con su zapatófono. Además, los zapatos están colocados de frente mirando al público cuando los pasos se acercan, y se les da la vuelta cuando aquellos se alejan. Esto se emplea como parte del juego visual de Les Luthiers, ya que, en realidad, el sonido no varía según la posición de los zapatos.



**Figura 6.10:** Zapatófono<sup>360</sup>.

### 6.3.1.3 Cascabeles y látigo

En la obra “El zar y un puñado de aristócratas rusos...”, del espectáculo *Humor Dulce Hogar*, hay una escena en la que los protagonistas van montados en un trineo tirado por caballos. Para imitar el cabalgar de estos, se utilizan cascabeles a un ritmo constante, y para el látigo del conductor del trineo se utiliza un instrumento musical llamado también “látigo”, que podemos ver en la Figura 6.11.



**Figura 6.11:** Látigo<sup>361</sup>.

---

<sup>360</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>361</sup> Fuente de la imagen: «SON-ARTE MUSICAL - Tienda on-line», accedido 5 de mayo de 2017, [http://www.sonartemusical.com/index.php?cPath=3\\_313\\_1086](http://www.sonartemusical.com/index.php?cPath=3_313_1086).



#### 6.3.1.4 *Latín o Violín de Lata*

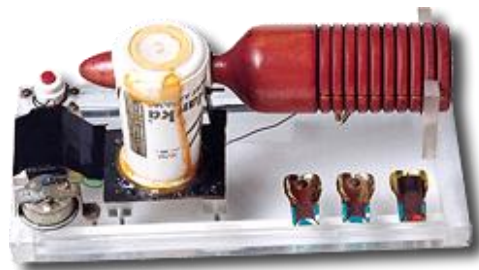
En la obra “Escena en el restaurante”, del espectáculo *Viegesimo aniversario*, el protagonista pide al músico que represente los sonidos que él narra y, en un momento dado, habla de “pasión desgarradora”. En este punto, el violinista desgarrar las cuerdas del violín con el arco (en la Figura 6.12 podemos ver el tipo de violín que utiliza, llamado latín o violín de lata). Más adelante, el protagonista habla de la pasión que siente por su amada y duda sobre qué ocurrirá en el momento en que pueda llevar esa pasión a cabo (haciendo referencia al acto sexual) y preguntándose qué le habrá de suceder. En ese momento, el violinista realiza un glissando descendente, haciendo referencia a un problema de erección.



**Figura 6.12:** Latín o violín de lata<sup>362</sup>.

#### 6.3.1.5 *Cascarudo*

En la obra “Warren Sánchez”, del espectáculo *Viegesimo aniversario*, para representar al demonio, al que se menciona varias veces, uno de los componentes ejecuta un instrumento llamado “Cascarudo” (ver Figura 6.13). Aunque este instrumento se compone de varias partes, en esta obra solo se utiliza el timbre eléctrico, que recuerda a los timbres antiguos de algunas casas, que sonaban todo el tiempo que se mantuviera el botón presionado.



**Figura 6.13:** Cascarudo<sup>363</sup>.

---

<sup>362</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».

<sup>363</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.3.1.6 Cocos

Al final de la obra “Lo que el sheriff se contó”, del espectáculo *Todo por que rías*, el Sheriff, a través de la mímica, emula el montar a caballo junto al delincuente Rick, mientras se marchan. Para representar el sonido del caballo, Carlos Núñez, utiliza un par de cocos (ver Figura 6.14) para imitar el trotar de los caballos. Es de señalar, que uno de los cocos tiene un sonido más agudo que el otro.



Figura 6.14: Cocos<sup>364</sup>.

### 6.3.1.7 Gom-Horn da testa

En la obra “El séptimo regimiento”, del espectáculo *Las obras de ayer*, aparece un instrumento musical que Les Luthiers llama “Gom-Horn da testa” (ver Figura 6.15). Es una trompeta con la campana adherida a un casco de obra, conectado a través de una manguera con el clavijero. La corneta la tocan de tal manera que imitan las palabras “Acampar” y “cuidado con las bombas”.



Figura 6.15: Gom-Horn da testa<sup>365</sup>.

---

<sup>364</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

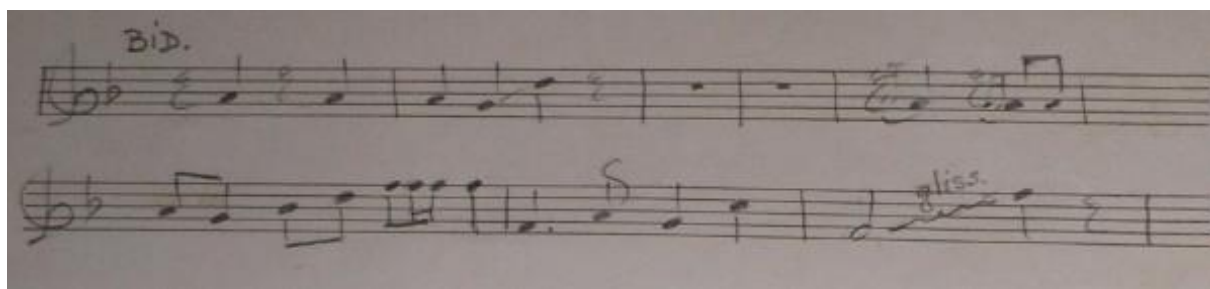
<sup>365</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.3.1.8 Nomeolbidet y Desafinaducha

En la obra “Loas al cuarto de baño”, del espectáculo *Todo por que rías*, el grupo utiliza varios instrumentos musicales creados para simular o imitar los sonidos de un cuarto de baño. Uno de ellos es el “Nomeolbidet” (que podemos ver en la Figura 6.16), que está inspirado en un “Organistrum”. El Nomeolbidet genera leves disonancias con el resto de los instrumentos a través de los glissandos que ocasiona su ejecutante, como podemos ver en la sección de partitura de la Figura 6.17. Estos inusuales sonidos resultan especialmente graciosos para el público, ya que durante la canción se habla del cuarto de baño y de los actos que en él se realizan, haciendo que el público los interprete como sonidos corporales, en concreto flatulencias, propios de dicha estancia.



**Figura 6.16:** Nomeolbidet<sup>366</sup>.



**Figura 6.17:** Sección de la partitura para Nomeolbidet: “Loas al cuarto de baño”<sup>367</sup>.

---

<sup>366</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>367</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

Otro de sus instrumentos, llamado “Desafinaducha”, utiliza el agua para hacer sonar un xilófono, escuchándose el ruido de la misma al caer constantemente, representando con ello el sonido de la ducha, como podemos observar en la Figura 6.18.

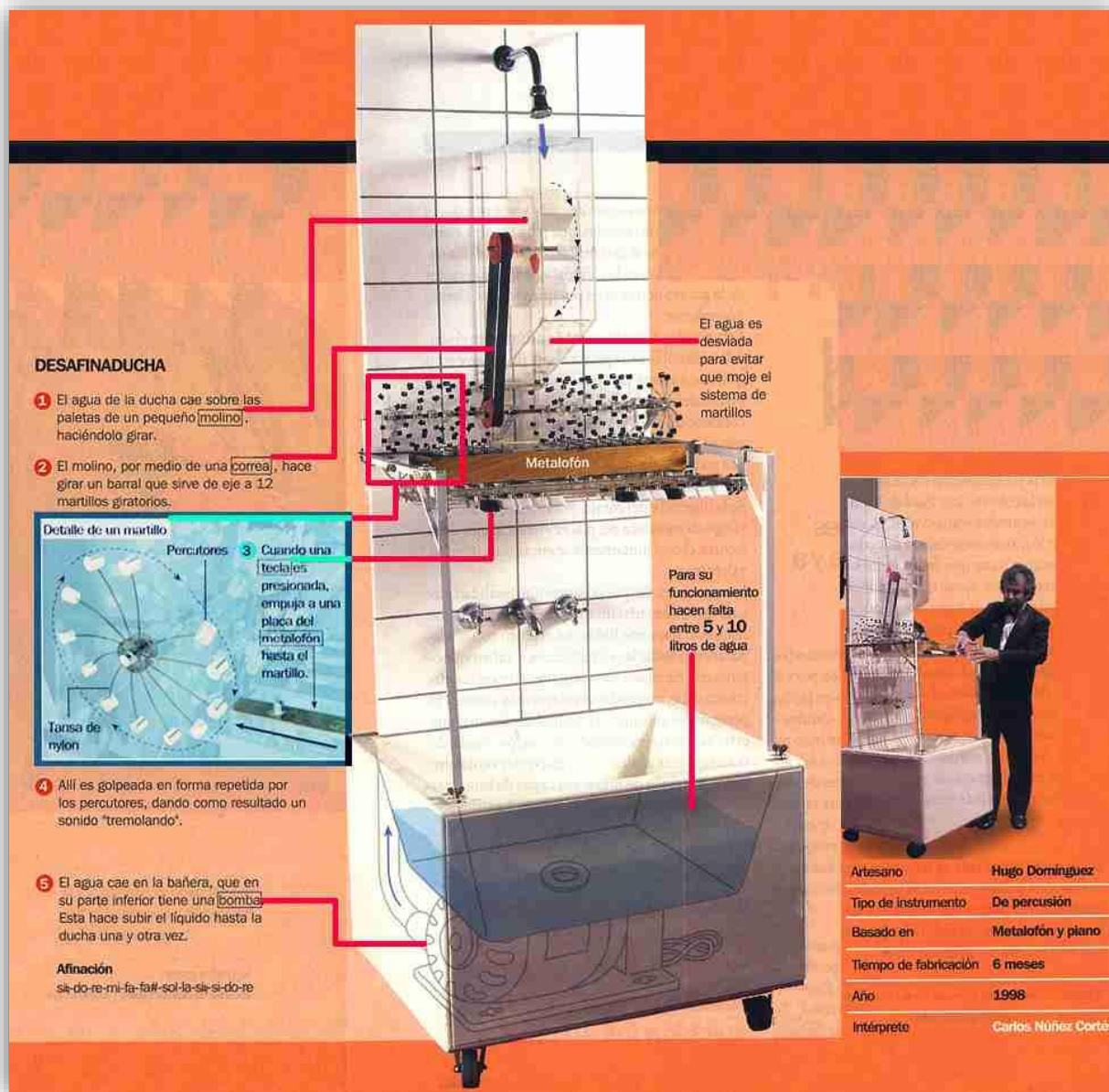


Figura 6.18: Desafinaducha<sup>368</sup>.

<sup>368</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers Cover», accedido 5 de mayo de 2017, <http://www.nadacomun.com.ar/lesluthiers/instrumentos41.html>.

### 6.3.1.9 Gom-Horn

En la obra “Recitado Gauchesco”, del espectáculo *Aquí les Luthiers*, utilizan un instrumento musical, también creado por el grupo, llamado Gom-Horn (ver la Figura 6.19), compuesto de una manguera y un embudo con el que el cantante simula cantar. También realiza con este mismo instrumento el relinchar de los caballos. En esta imitación del sonido hablado, Marcos Mundstock emplea tanto gestos como sonidos, realizando una parodia de un recitado gauchesco, el cual es una composición poética que se narra con una leve entonación musical, llegando en algún momento a cantar dicho poema y acompañándose de guitarra.



Figura 6.19: Gom-Horn<sup>369</sup>.

### 6.3.1.10 Combinación de diversos instrumentos en “Para Elisabeth”

En la obra “Para Elisabeth”, del espectáculo *Bromato de Armonio*, aparecen varias situaciones donde Daniel Rabinovich utiliza diversos instrumentos para representar sonidos cotidianos o de animales. Hemos elegido esta obra para presentar un ejemplo más extenso de estas herramientas músico-humorísticas<sup>370</sup>.

En esta pieza, Marcos Mundstock hace el papel de Johann Sebastian Mastropiero, el cual recibe una carta de su amada Elisabeth. En ese momento, el personaje empieza a componer una sonata inspirada en lo que se dice en la carta. Mundstock se encuentra sentado a una mesa para componer la sonata, con pluma y tintero, mientras el resto de los componentes de Les Luthiers se sitúa detrás de él, como podemos observar la Figura 6.20 y la foto de la Figura 6.21. Los intérpretes tocan la música que, supuestamente va componiendo Mastropiero al leer la carta de Elisabeth. Es de señalar que esta obra nos recordaba el concepto de música programática visto en la Sección 3.1.3 (música instrumental inspirada en un texto que se proporciona con la obra).

---

<sup>369</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».

<sup>370</sup> Podemos encontrar el texto completo de esta obra en el Anexo VI.

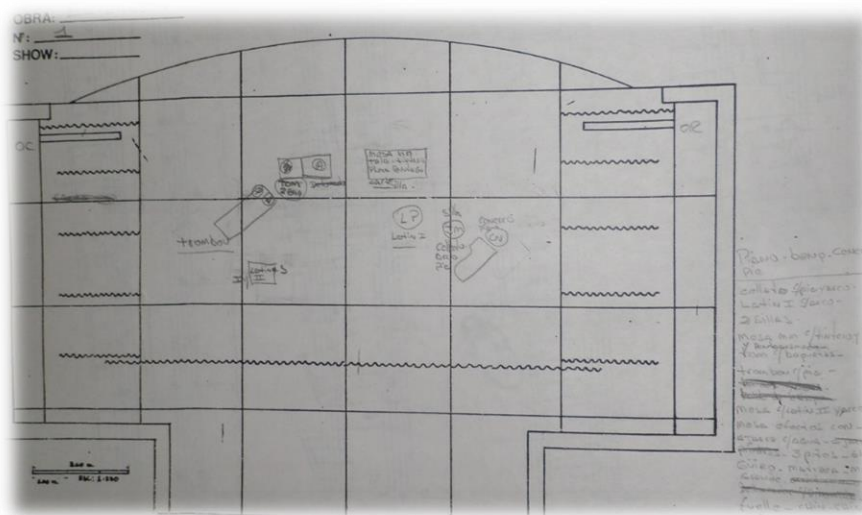


Figura 6.20: Situación de los componentes durante la obra<sup>371</sup>.



Figura 6.21: Fotograma del espectáculo Para Elisabeth<sup>372</sup>.

A continuación, reproduciremos parte del texto del espectáculo<sup>373</sup> junto con el nombre del integrante que realiza dicha participación, en este caso, es casi siempre Marcos Mundstock, junto con algunos comentarios sobre lo que va pasando, especialmente en lo referente a la herramienta músico-humorística de *Jugar con el sonido*.

**Marcos Mundstock:** “¡Oh, carta de Elisabeth! Oh, hermosa muchacha, cuánto me amas. Veré qué me dices en tu carta y compondré una sonata inspirada en ella. A ver... "Mi querido Johann, he pensado mucho en nosotros, sabes cuánto admiro tu arte..." Bueno... "Aleluya, eres un artista de verdad". Ajá.”

<sup>371</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>372</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>373</sup> «Titulares - Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)», accedido 6 de mayo de 2017, <https://lesluthiers.org/>.



Después de escribir algunas notas y ser estas ejecutadas por los intérpretes, se detiene y se queda pensativo y, por tanto, la música también se detiene con él (podemos ver la anotación en la que Marcos debe dudar mientras compone en la Figura 6.22).



**Figura 6.22:** Sección del inicio de la partitura Para Elisabeth<sup>374</sup>.

**Marcos Mundstock:** "¿Y ahora cómo sigo? Ah, ya sé."

Prosigue componiendo la sonata y se vuelve a detener, esta vez porque no sale tinta y no puede escribir. La música deja, por tanto, de sonar y los músicos que estaban en penumbra, quedan ahora a oscuras. Marcos aprieta la pluma contra el papel, le echa aliento, hasta que descubre que la pluma se ha quedado sin tinta y la debe mojar en el tintero.

**Marcos Mundstock:** "Querido Johann, los primeros días te he echado mucho de menos, me he sentido muy sola entre esta gente desconocida..."

Vuelve a componer y la música cambia a un tono menor y melancólico en concordancia con el estado de ánimo de Elisabeth.

**Marcos Mundstock:** "¿Por qué nunca quisiste pedir mi mano?"

En este punto, como podemos ver en la Figura 6.23, la melodía se interrumpe y suenan algunos acordes de la marcha nupcial (como comentaremos en la Sección 6.5.7), para luego continuar con la melodía anterior.

<sup>374</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».



**Figura 6.23:** Sección de la partitura Para Elisabeth <sup>375</sup>.

**Marcos Mundstock:** "Querido Johann, siempre recuerdo aquel atardecer en que caminábamos por el bosque de Regenwald y todo era hermoso. La alondra cantaba..."

**Marcos Mundstock:** "Los grillos cantaban también..."

**Marcos Mundstock:** "También las golondrinas..."

Cuando empieza la enumeración de los distintos animales, Rabinovich se coloca junto a Mundstock, y con los yerbomatófonos, que son unos instrumentos que reproducen los sonidos de animales muy parecidos a los reclamos (ver Figura 6.24), empieza a imitar los sonidos de los mencionados animales (ver Figura 6.25). En las Figura 6.26 y la Figura 6.27 podemos ver los fragmentos de partitura correspondientes a los usos de estos instrumentos.



**Figura 6.24:** Yerbomatófonos <sup>376</sup>.

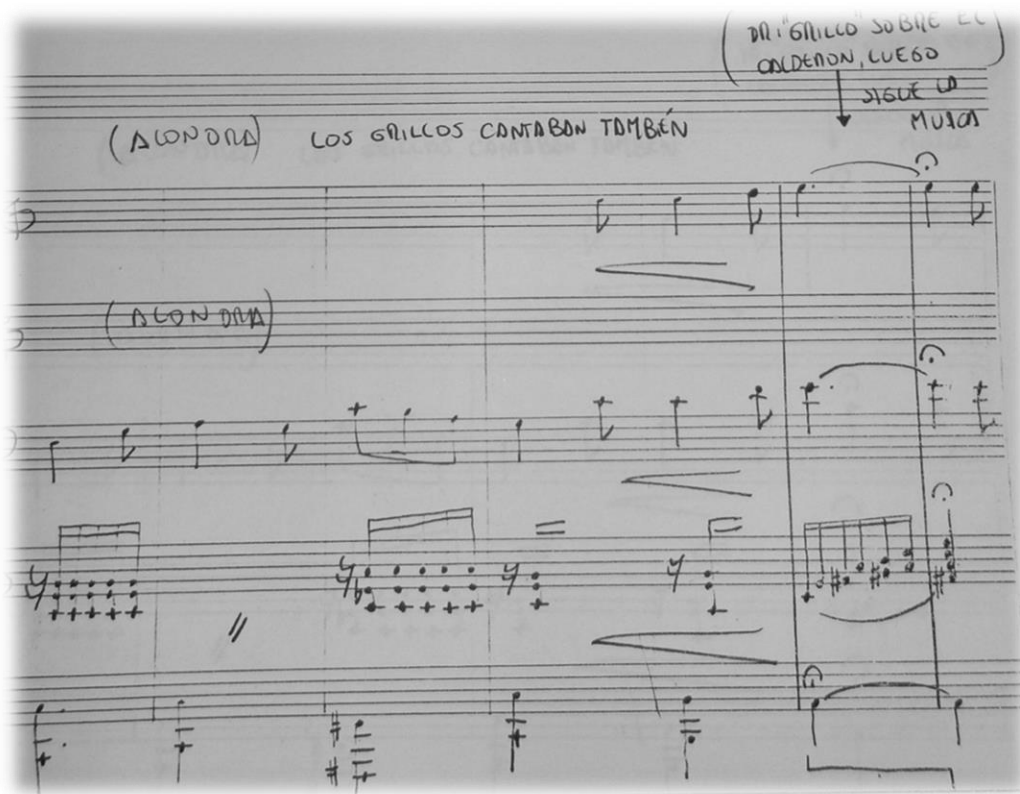
<sup>375</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>376</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».





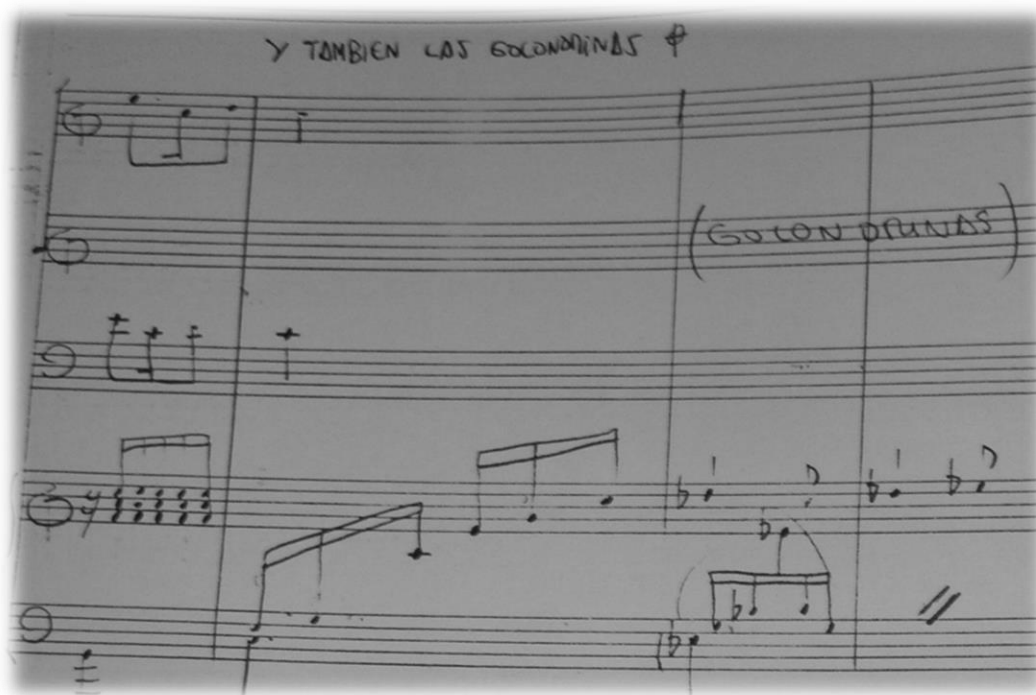
**Figura 6.25:** Daniel Rabinovich con un yerbomatófono<sup>377</sup>.



**Figura 6.26:** Sección de la partitura donde cantan las alondras y los grillos<sup>378</sup>.

<sup>377</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>378</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».



**Figura 6.27:** Sección de la partitura donde se imita a las golondrinas<sup>379</sup>.

Justo tras la enumeración de los animales, el simulado compositor sigue citando otros elementos.

**Marcos Mundstock:** “Y también las montañas...”

Daniel Rabinovich empieza a buscar un instrumento para imitar el sonido de las montañas, pero no lo encuentra, y Marcos corrige la frase.

**Marcos Mundstock:** “Y también las montañas eran hermosas”.

Daniel aliviado explica por gestos a los músicos que no sabía cómo imitar a las montañas, solo se le ocurrió imitar la bajada de la ladera esquiando. Marcos prosigue con su relato.

**Marcos Mundstock:** “Recuerdo cómo nos arrojamos sobre la hierba...”

Daniel utiliza un glisófono neumático (la flauta de émbolo que podemos ver en la anterior Figura 6.9) para realizar un glissando descendente, representando de esta manera el “descenso sobre la hierba”. En la Figura 6.28 podemos ver el momento en el que Daniel debe intervenir y el fragmento de partitura correspondiente.

---

<sup>379</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



**Figura 6.28:** Sección de la partitura del glisófono neumático<sup>380</sup>.

**Marcos Mundstock:** "...tus besos..."

En este momento, Daniel emite besos exagerados, lo que podríamos haber incluido en las herramientas de la siguiente sección de *Jugar con el sonido* mediante la voz.

**Marcos Mundstock:** "... tus fuertes abrazos..."

Rabinovich utiliza una matraca o carraca (que podemos ver en la Figura 6.29), instrumento convencional, aunque no propio de una sala de conciertos. Realiza un giro de este instrumento, como vemos en una anotación a la partitura mostrada en la Figura 6.30, de 180 grados, representando de esta manera sonora y visual el acto de abrazarse.



**Figura 6.29:** Matraca o carraca<sup>381</sup>.

<sup>380</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>381</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».



**Figura 6.30:** Sección de partitura donde se utiliza la matraca<sup>382</sup>.

**Marcos Mundstock:** "...y cómo se avivó la llama de nuestro amor y ocurrió aquello..."

Daniel interpreta "aquello" (haciendo referencia al acto sexual) haciendo sonar un fuelle de chimenea (Figura 6.31). Como vemos en la Figura 6.32, el fuelle suena al ritmo de la música, doblando su velocidad justo antes de terminar su participación. Este aumento de velocidad quiere imitar la llegada al clímax en el acto sexual de Mastropiero con Elisabeth. Nótese que estos eufemismos musicales están muy relacionados con las teorías de *Alivio de tensiones* como veíamos en la Sección 2.2.3.



**Figura 6.31:** Daniel Rabinovich utilizando el fuelle<sup>383</sup>.

---

<sup>382</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>383</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».



**Figura 6.32:** Secciones de la partitura donde interviene el fuelle<sup>384</sup>.

**Marcos Mundstock:** "...Aquello... aquello fue bastante agradable..."

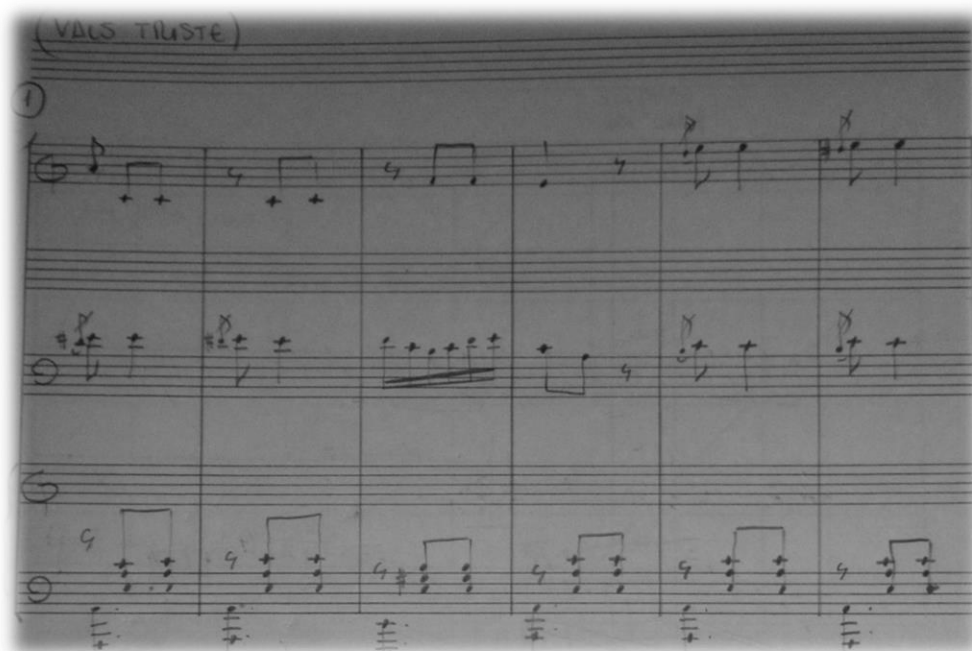
En ese momento Daniel levanta las manos para querer mostrar que él no tuvo nada que ver con "aquello" y señala al compositor.

**Marcos Mundstock:** "... Johann, qué afortunada soy en tenerte como confidente, aleluya eres un amigo de verdad. La semana pasada concurrí a uno de esos tediosos bailes en casa de la duquesa de Genoux..."

Se realiza un pequeño cambio de música a estilo vals introduciendo los chinchines. En la Figura 6.33, encontramos anotaciones para la interpretación de un "Vals triste", suponemos que, en tono menor, y la utilización de los chinchines podría hacer referencia a los vales palaciegos.

---

<sup>384</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».



**Figura 6.33:** Sección de la partitura donde intervienen los chinchines<sup>385</sup>.

**Marcos Mundstock:** "...Era un agasajo al joven y apuesto duque Alfredo que regresaba del Caribe..."

**Coro:** ¡Azúcar! ... ¡Caliente!



**Figura 6.34:** Sección de la obra donde se rompe la melodía<sup>386</sup>.

<sup>385</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>386</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



Los músicos cambian de estilo musical e introducen el güiro con un estilo de música caribeña. En la Figura 6.34 se refleja el cambio de música a lo que el compositor llama “Música de Onda”.

**Marcos Mundstock:** “...El joven y apuesto duque Alfredo insistió en que lo acompañara... a otra fiesta... Una fiesta... íntima" (Música dramática) "Luego fuimos a su palacio, ¡Aleluya un palacio de verdad! ...”

Daniel realiza una breve introducción con el gom-horn, (que vimos en la Figura 6.19) imitando el cliché de las trompas de los palacios y castillos, y para imitar el relincho de los caballos, tal y como puede verse en los primeros compases de la Figura 6.35.

**Marcos Mundstock:** “...Me llevó a conocer el gran salón de baile. Las caballerizas...”

Daniel utiliza un yerbomatófono para repiquetear sobre este con las uñas y simular el trotar de los caballos.

**Marcos Mundstock:** “...las pajareras...”

Cómo muestra la Figura 6.35, Daniel emplea un silbato para imitar el cantar de los pájaros y prosigue utilizando de nuevo los yerbomatófonos para imitar a diversas aves.



**Figura 6.35:** Sección de la partitura donde se ejecutan varias imitaciones seguidas<sup>387</sup>.

**Marcos Mundstock:** “... y por fin su alcoba. Y allí apasionadamente me...”

<sup>387</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

En ese momento, Daniel repite la utilización de todos los instrumentos que había tocado anteriormente:

- 1) El glisófono neumático, para simular que descienden a la hierba o al suelo, o en este caso a la cama.
- 2) La imitación de besos con la voz.
- 3) La carraca para referenciar los abrazos.
- 4) Y, por último, como se puede ver en la Figura 6.36, el fuelle. para referenciar el acto sexual, aunque esta vez lo toca durante más tiempo y más rápido.



**Figura 6.36:** Sección de la partitura donde se utiliza el fuelle de nuevo<sup>388</sup>.

**Marcos Mundstock:** "... ¡Larga un poco!... Nunca olvidaré ese torrente de pasión..."

En este momento, Daniel utiliza una jarra llena de agua y la vierte en un cubo (podemos ver en momento justo en la Figura 6.37), imitando de esta manera un torrente con el sonido del agua al caer.

<sup>388</sup> Fuente de la imagen: Ibid.





**Figura 6.37:** Daniel Rabinovich vertiendo agua en un cubo<sup>389</sup>.

**Marcos Mundstock:** “...Y una vez más, sobre la alfombra, colgados de la araña, en la bañera. ¡Aleluya, aleluya, por fin un hombre de verdad!”

Daniel utiliza de nuevo el fuelle apuntando hacia el suelo, después apuntando hacia el techo y, por último, lo introduce dentro del recipiente lleno agua.

Marcos levanta la pluma con la que ha estado escribiendo y se la clava en el pecho a modo de suicidio, a la vez que termina la sonata. Al mismo tiempo, Daniel hace sonar de nuevo la matraca para simular como Marcos hace el acto de alejar la pluma de su pecho a modo de “coger velocidad” con la pluma y la dirige en dirección a su corazón para terminar con su vida, mientras suena la matraca de nuevo. Este sonido sería el final de la partitura, en lugar de terminar con “dominante” y “tónica”.

Termina el espectáculo con una disminución total de la intensidad de la iluminación.

### **6.3.2 Mediante la voz**

Los instrumentos musicales no son la única opción para emitir sonidos inusuales e imitar elementos que no son típicos en un concierto. La voz también puede cumplir este propósito. Hay que señalar que no hemos incluido esta herramienta humorística en *Conjunción de la música con letra* (que veremos en la Sección 6.4) ya que, pese a que se usa la voz humana, en este caso no se emiten palabras coherentes, sino sonidos y onomatopeyas que los imitan.

---

<sup>389</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

Les Luthiers tiene varios espectáculos donde hace uso de este recurso, por ejemplo, para imitar el sonido de animales. Es de resaltar que el uso de onomatopeyas de esta forma, que podría considerarse como típica de niños pequeños, incrementa la incongruencia humorística cuando son hombres adultos vestidos con esmoquin quienes los emiten. Además, el grupo contrapone en muchas ocasiones estos sonidos con el significado de la letra, o aprovecha la capacidad de estas onomatopeyas para sugerir alguna palabra, a menudo fingiendo que son equivocaciones de los intérpretes, generando una situación de sorpresa e incongruencia al no concordar el sonido con lo que el público espera.

En esta sección, presentaremos ejemplos de diversas obras donde se usa esta herramienta músico-humorística. Como hicimos en la sección anterior, en el último apartado nos centraremos en el análisis más extenso de una pieza en la que se usa extensivamente la voz de esta forma, en concreto se trata del “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja”, una obra en la que se usa extensivamente la voz de esta forma, cuyo texto completo podemos encontrar en el Anexo VI.

### **6.3.2.1 El asesino Misterioso**

En la obra “El asesino Misterioso”, del espectáculo *Mastropiero que nunca*, Les Luthiers presenta un tráiler sonoro de una serie de televisión, realizando varias imitaciones de diversos sonidos, tanto con instrumentos musicales, como con la voz. Nos centramos en este apartado en el uso de este último elemento.

- En primer lugar, realizan la imitación de una gallina en el momento en que el interlocutor comenta que la escena está ambientada en un “salvaje marco natural”, desatando así la risa del público por la contraposición de esa afirmación con lo que podría ser una granja de animales domésticos.
- Se lleva a cabo también la imitación de un perro, ladrando de forma lastimera y con poca fuerza, cuando presentan al temible perro Sultán, otra de sus paradojas, ya que presentan a Sultán como un perro fuerte y violento.
- Más adelante, realizan una imitación de peleas, reproduciendo a través de la voz el ruido de los golpes, lo cuales recuerdan a algunas series televisivas de los años 70: ¡pin!, ¡pan!, ¡pun!
- La siguiente imitación es la de un gato maullando, a pesar de que el interlocutor habla de un perro. En ese momento, el que ejecuta las onomatopeyas simula no estar prestando atención al relato del lector.

- Se emite también un grito desgarrador para representar a una criada horrorizada que había encontrado un cadáver. Uno de los componentes de Les Luthiers realiza este grito tan agudo que casi es confundido con el de una voz femenina, lo que desata la risa entre el público.

### 6.3.2.2 *La tanda*

En la obra “La tanda”, del espectáculo *Muchas gracias de nada*, se realizan una serie de anuncios donde se presentan diferentes productos inventados por Les Luthiers. Uno de ellos son los relojes “Chaque heure pour la minorie”, donde los componentes cantan a coro imitando el tic tac de un reloj, y cuya letra dice así:

“Tiquete tiquete tiquete tac  
Tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac  
Chaque heure, Chaque heure, Chaque heure  
Tique tiquete tiquete tac  
Chaque heure, Chaque heure, Chaque heure  
Tique tiquete tiquete tac  
Tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac, tic, tac”

### 6.3.2.3 *La gallina dijo Eureka*

En la obra “La gallina dijo Eureka”, del espectáculo *Muchas gracias de nada*, Les Luthiers presenta una pieza infantil donde cantan una canción imitando a una gallina. Parte de la letra de este espectáculo es:

“La gallina estaba clueca,  
Puso un huevo y dijo ¡Eureka!  
Pupapúa pupapúa  
La gallina cócoroco  
La gallina dijo ¡Eureka!”

### 6.3.2.4 *Vea esta noche*

En la obra “Vea esta noche”, del espectáculo *Humor dulce hogar*, Les Luthiers presenta una interpretación circense, donde el interlocutor presenta a los diferentes componentes del circo. En un momento dado, el interlocutor presenta a “El hombre bala”, pero mientras se espera que un hombre se meta dentro de un cañón para ser lanzado desde él, uno de los integrantes de Les Luthiers realiza un balido imitando a una oveja.

### 6.3.2.5 *La hija de Escipión*

En la obra “La hija de Escipión”, del espectáculo *Bromato de Armonio*, un grupo de músicos acompañan a Daniel Rabinovich, que ha venido a cantar una serenata bajo la ventana de su amada. En un momento dado de la obra, parece que el padre va a descubrir a Daniel y sus acompañantes le dicen que disimule y que cante imitando a un perro, este continúa cantando la canción, pero sustituyendo la letra por el ladrido de un perro: “...guau, guau, guau...”

Más adelante, en una situación parecida, le dicen que imite a un ave y Daniel empieza a imitar a una gallina a la vez que canta, mientras realiza esta imitación, aparece Escipión y Daniel comienza a imitar a otros animales: un perro, un gato y una vaca.

### 6.3.2.6 *Paz en la campiña*

En la obra “Paz en la campiña”, perteneciente al espectáculo *Lutherapia*, Les Luthiers canta una canción para hacer ver lo bien que se vive en la naturaleza, lejos de las ciudades. En un momento dado de la obra, los componentes que acompañan a Daniel, realizan imitaciones de diversos animales: grillos, búhos, pájaros, vacas, etc.

### 6.3.2.7 *Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja*

Como dijimos en la introducción de esta sección, hemos seleccionado el “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja” para realizar un análisis más detallado. En esta obra, Marcos Mundstock realiza una introducción sobre el compositor Johann Sebastian Mastropiero, donde relata cómo compuso este romance vocal e instrumental en el que se le asigna al percusionista una parte que imita los sonidos de algunos animales que aparecen en el cuento. Como podremos ver, la introducción también está llena de imitaciones de sonidos de ovejas por parte del narrador. Realizaremos una transcripción de las secciones del texto más significativas junto al nombre de cada uno de los componentes a quienes corresponde dicha participación<sup>390</sup>.

**Marcos Mundstock:** “...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 "queeeeee"...”

---

<sup>390</sup> Podemos encontrar el texto completo de esta obra en el Anexo VI.

Tras la presentación y antes de empezar con la melodía, Daniel Rabinovich imita diversos animales para ver si sus compañeros adivinan a cuáles se refiere:

**Daniel Rabinovich:** “Cucú, Cucú”.

**Carlos López:** “El cucú”.

**Daniel Rabinovich:** “Guau Guau”.

Posteriormente, y una vez que ha comenzado la melodía.

**Jorge Maronna y Carlos Núñez:** “Estandartes y pendones se podía ver flamear”.

**Jorge Maronna:** “Y las trompas, con sus sonos”.

**Carlos Núñez:** “Comenzaron a cantar”.

**Todos:** “Po po po po...”

Todos los componentes realizan aquí la imitación del sonido de trompas, momento que queda reflejado en el fragmento de partitura de la Figura 6.38.



**Figura 6.38:** Sección de la partitura de las trompas<sup>391</sup>.

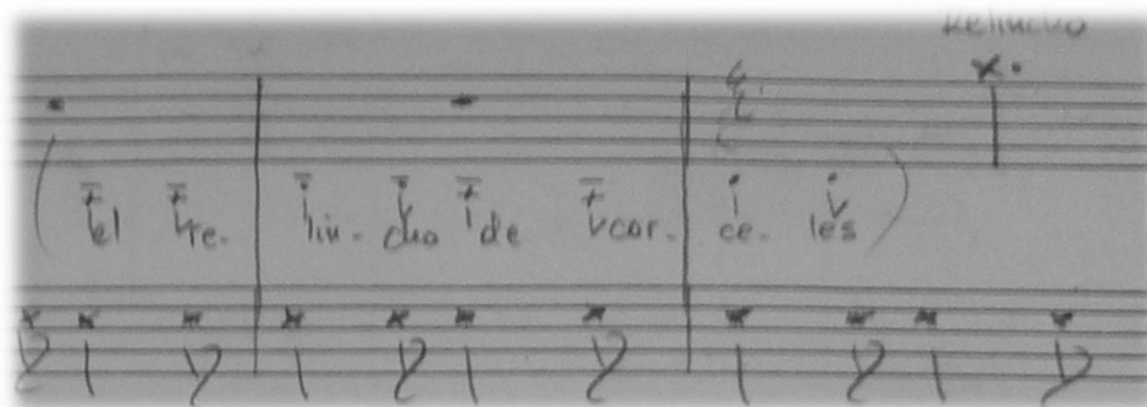
**Carlos Núñez:** “El relincho de corceles”.

**Daniel Rabinovich:** “Iaaooohhh, Iaaooohhh”.

Daniel imita a los caballos relinchando, lo que podemos ver reflejado al final de la sección de la partitura de la Figura 6.39.

---

<sup>391</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

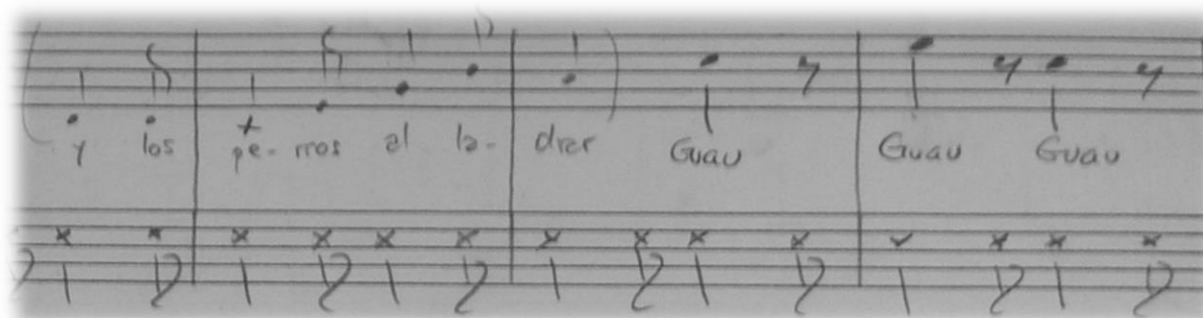


**Figura 6.39:** Sección de la partitura donde relinchan los corceles<sup>392</sup>.

**Carlos Núñez:** “Y los perros al ladrar”.

**Daniel Rabinovich:** “Guau guau guau guau”.

Daniel canta imitando a un perro tal y como se muestra en la sección de la partitura en la Figura 6.40.



**Figura 6.40:** Sección de la partitura donde se imita a los perros<sup>393</sup>.

**Coro:** “Asustaron a las aves que dejaron de cantar”.

**Daniel Rabinovich:** “Pi pi pi pi”.

**Coro:** “...que dejaron de cantar”.

**Daniel Rabinovich:** “Pi pi pi pi”.

**Coro:** “...que dejaron de cantar”.

**Daniel Rabinovich:** “Pi pi pi pi”.

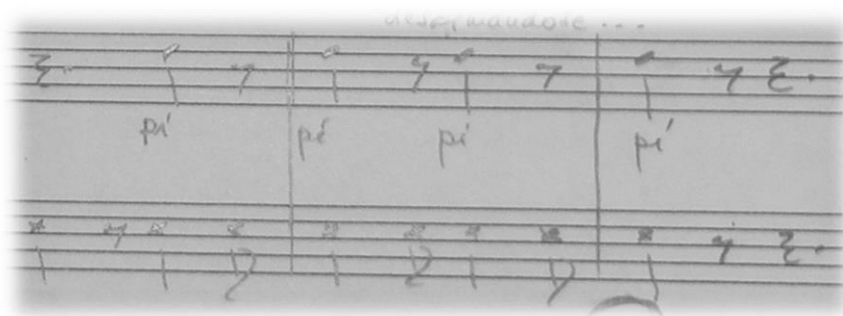
**Coro:** “¡Que dejaron de cantar!”

**Daniel Rabinovich:** “¡Pi pi pi!”

<sup>392</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>393</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

Daniel imita a las aves, como vemos en la Figura 6.41, y no deja de cantar a pesar de lo que dice la letra, hasta el último “pi-pí”, que se entona con dominante-tónica (como veíamos en la Sección 6.2.5).



**Figura 6.41:** Sección de la partitura donde cantan las aves<sup>394</sup>.

**Carlos Núñez:** “Cabalgando pensativo el joven conde se extravió”.

**Jorge Maronna:** “Un cucú que lo seguía de este modo le cantó:”.

**Daniel Rabinovich:** “Cu-cu”.

Daniel realiza la imitación de un pájaro cucú, tal y como podemos observar en la Figura 6.42.



**Figura 6.42:** Sección de la partitura donde se ejecuta el cucú<sup>395</sup>.

A continuación, Daniel realiza la imitación de diversos animales, incluyendo una oveja, tal y como vemos en la sección de la partitura de la Figura 6.43.

**Coro:** “Una oveja lo esperaba para guiarlo a la mar”

**Daniel Rabinovich:** “Bee bee bee bee”

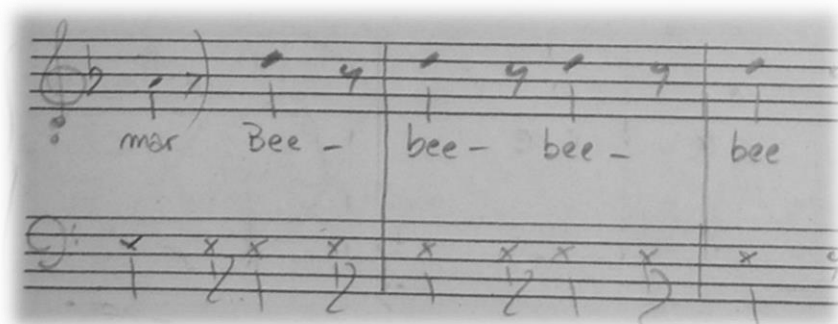
**Coro:** “Una oveja lo esperaba”

**Daniel Rabinovich:** “Bee bee bee bee”

---

<sup>394</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>395</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



**Figura 6.43:** Sección de la partitura donde se imita a la oveja<sup>396</sup>.

**Coro:** “Para guiarlo a la mar”

**Carlos Núñez:** “Y de pronto el noble mozo dulcemente oyó cantar”

**Jorge Maronna:** “Era el canto melodioso de la sirena de la mar”

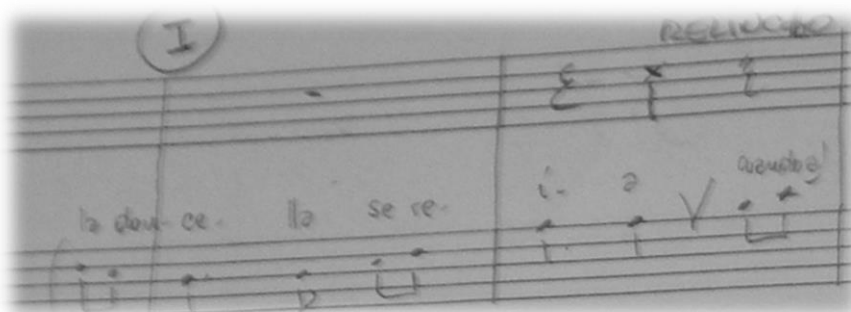
**Daniel Rabinovich:** “Aaaaaaaahhhh...”

Daniel imita la sirena de una ambulancia creyendo que en vez de hablar de una sirena marina se habla de la sirena de un vehículo de emergencias.

**Carlos Núñez:** “La doncella se reía”

**Daniel Rabinovich:** “Iaaooohhh”

Daniel finge equivocarse e imita el relincho del caballo cuando se dice que la doncella se reía, como podemos en la sección de la partitura en la Figura 6.44.



**Figura 6.44:** Sección de la partitura donde se imita el relincho de un caballo<sup>397</sup>.

**Carlos Núñez:** “Cuando al joven vio llegar;”

**Jorge Maronna:** “Fue tan grande su alegría que se hizo...”

**Daniel Rabinovich:** “Pipi”

**Coro:** “¡No, no!”

**Jorge Maronna:** “Que se hizo...”

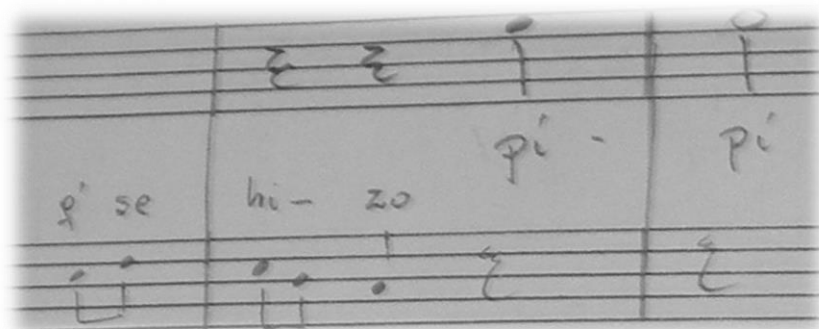
**Daniel Rabinovich:** “Popó”

<sup>396</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>397</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



Daniel imita de nuevo a las aves, usando las onomatopeyas que se han utilizado para imitar su canto a lo largo de toda la obra, pero en realidad se trata de un juego de palabras que hace que parezca que la doncella se ha orinado. Podemos ver este momento en la sección de la partitura de la Figura 6.45. Como sus compañeros le corrigen, cambia la “i” por la “o”, resultando algo similar al sonido de las trompas anteriores, pero que también vuelve a hacer referencia a una necesidad fisiológica.



**Figura 6.45:** Sección de la partitura donde se imitan a las aves por error<sup>398</sup>.

A partir de este punto, Rabinovich empieza a imitar diversos animales, gatos (Figura 6.46), patos (ver Figura 6.47) y grillos (ver Figura 6.48), que los cantantes nombran posteriormente.

**Daniel Rabinovich:** “Miau miau”.

**Coro:** “Cantaban los gatitos”.

**Daniel Rabinovich:** “Cuac, cuac cuac”.

**Coro:** “Cantaban los patitos”.

**Daniel Rabinovich:** “Cri, cri”.

**Coro:** “Cantaban los grillitos”.

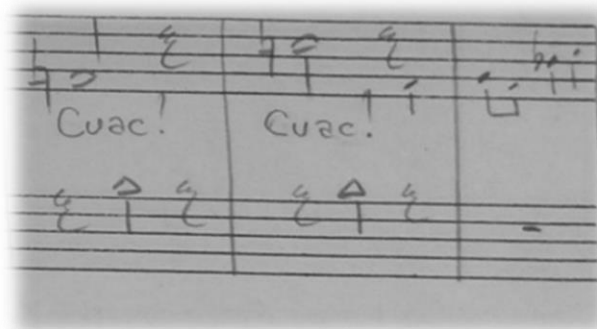


**Figura 6.46:** Sección de la partitura donde se imita a un gato<sup>399</sup>.

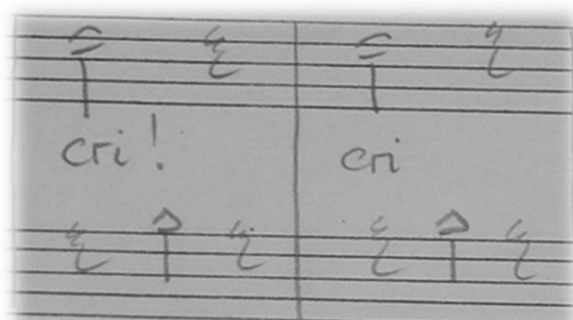
---

<sup>398</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>399</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



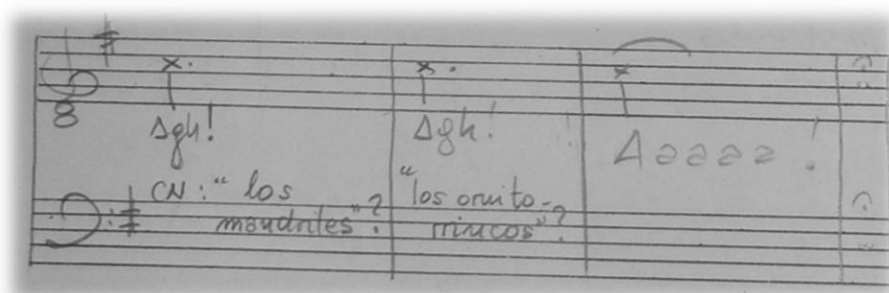
**Figura 6.47:** Sección de la partitura donde aparece la imitación de los patos<sup>400</sup>.



**Figura 6.48:** Sección de la partitura donde se realiza la imitación de los grillos<sup>401</sup>.

**Daniel Rabinovich:** "Ahhh, ahhh".

En este momento Daniel empieza a emitir sonidos sin sentido (como podemos ver en la Figura 6.49), que son de hecho supuestos sonidos de dolor por haberse pillado un dedo con las baquetas, pero el resto de componentes piensa que es la imitación de un animal, y no saben cuál.



**Figura 6.49:** Sección de la partitura donde Daniel emite sonidos de dolor<sup>402</sup>.

<sup>400</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

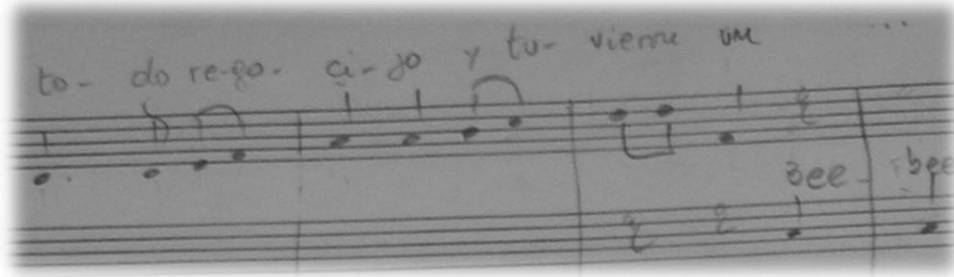
<sup>401</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>402</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

**Carlos Núñez:** “Y fue todo regocijo y tuvieron un ...”

**Daniel Rabinovich:** “Beee beeee”.

Daniel realiza un juego de palabras con la imitación de la oveja y la palabra bebé, como podemos ver en la Figura 6.50.



**Figura 6.50:** Sección de la partitura donde está la imitación de una oveja<sup>403</sup>.

---

<sup>403</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

## 6.4 Conjunción de la música con letra

---

Como se ha comentado anteriormente, la letra de las canciones juega un papel clave a la hora de inducir humor en la obra musical de Les Luthiers, relacionado en gran parte con el humor verbal al estilo del empleado en las presentaciones (ver Sección 6.1.3). Sin embargo, hemos de destacar que, aunque el componente lingüístico tenga una gran importancia, si desapareciera el componente musical, gran parte de las obras no llegarían a entenderse y no despertarían ningún tipo de risa en el espectador. Es, por tanto, la conjunción de la música con la letra lo que proporciona el éxito humorístico al grupo. En esta sección hemos querido mostrar ejemplos del uso del texto, que se sustenta en las características especiales de la interpretación musical para conseguir el efecto humorístico. En el Anexo VI podremos ver los textos completos de las obras analizadas.

### 6.4.1 La bella y graciosa moza

“La bella y graciosa moza”, que pertenece al espectáculo *Mastropiero que nunca*, es una obra compuesta al estilo de los madrigales renacentistas, con varias voces acompañadas de instrumentación, donde se cuenta la historia de una niña que va al mercado a comprar una oveja. Al inicio de la obra, Marcos Mundstock realiza la introducción mientras el grupo se sitúa en el escenario. Posteriormente, el presentador coge sus partituras y se posiciona en su puesto para cantar. Todo esto se realiza con una gran seriedad.

Empieza el madrigal y se va desarrollando la escena de forma muy seria y coherente, hasta que Marcos Mundstock, el que había sido el presentador y el último en incorporarse, tras cantar unas pocas frases, simula un movimiento brusco, pierde las partituras de las manos y se le caen al suelo. El intérprete las recoge rápidamente y las coloca de manera precipitada, ya que sigue sonando la canción. Cuando le vuelve a tocar cantar, simula que no encuentra la partitura correcta y coge una al azar y la canta en voz alta.

Es en ese momento cuando empieza la situación humorística, ya que Mundstock repite “al azar” algunas frases, que hacen que cambie todo el sentido de lo cantado en las primeras estrofas, referidas a la niña lavando la ropa y comprando una oveja en el mercado, que después encuentra en el camino a un joven enamorado. Con la repetición de Mundstock, aparece una situación incongruente, cuando el joven le hace a la niña lo que la niña le hacía a la ropa después de lavarla y a la oveja cuando intenta escaparse. Hay que decir que no podemos saber cómo sería

el texto original completo de este madrigal, ya que no aparecen, en el resto de la representación, las partituras que faltan, que se refieren a la niña encontrándose con el joven.

Es de señalar que, durante toda la situación, los compañeros de Mundstock permanecen muy serios, sin mostrar una sola sonrisa al estilo de un concierto “serio”, lo que añade otro nivel de incongruencia humorística a la obra.

El ingenio musical de la pieza reside en que las frases desubicadas encajan perfectamente en la música y rima de las estrofas posteriores, de forma que el resultado final es musicalmente correcto. Es, por tanto, un ejemplo de las posibilidades humorísticas que la conjunción de letra y música ofrece, que no serían tan efectivas por separado. La técnica empleada es similar a la que nosotros hemos denominado “intercalado de frases”, de la cual veremos algunos ejemplos en las siguientes secciones. Expondremos y comentaremos a continuación el texto de esta obra junto con el nombre de cada uno de los componentes que la ejecuta:

**Coro:** “La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa,  
la mojó en el arroyuelo y cantando la lavó”.

**Marcos Mundstock:** “La frotó sobre una piedra,  
la colgó de un abedul”.

**Daniel Rabinovich:** “Después de lavar la ropa,  
la niña se fue al mercado”.

**Coro:** “Un pastor vendía ovejas pregonando a viva voz”.

**Marcos Mundstock:** “Ved qué oveja, ved qué lana,  
ved qué bestia, qué animal”.

**Jorge Maronna:** “La niña la vio muy flaca,  
sin embargo, le gustó”.

**Marcos Mundstock:** “Yo te pago veinte escudos y no discutamos más”.

**Carlos Núñez:** “Vuelve la niña cantando”.

**Marcos Mundstock:** “Muy contenta con su oveja”.

**Daniel Rabinovich:** “Cuando llegaron al bosque”.

**Marcos Mundstock:** “La ovejita se escapó”.

**Jorge Maronna:** “La niña desesperada”.

**Marcos Mundstock:** “Arrojose encima de ella”.

**Coro:** “Velozmente y con destreza”.

**Marcos Mundstock:** “Aferrola por detrás”.

**Coro:** “Fa la la la la...”

En este punto, a Marcos Mundstock se le caen los papeles al suelo y, al recogerlos, quedan desordenados. Hasta entonces la historia era coherente, pero, a partir de ahí, se mezclan los textos despertando la incongruencia de la situación:

**Carlos Núñez:** “Llegaba por el camino jinete de altivo porte”.

**Coro:** “Descendió de su caballo y a la niña le cantó”.

**Marcos Mundstock:** “Yo te pago veinte escudos y no discutamos más”.

Esta frase pertenece a la primera parte donde la niña regateaba con el vendedor a la hora de comprar la oveja. Se genera una situación de incongruencia, ya que no se espera que el príncipe hable así a una niña inocente, tomando la canción un tinte erótico, donde el galán se dirige a la niña como si fuera una meretriz.

**Daniel Rabinovich:** “La niña ruborizada tan solo entornó sus ojos”.

**Coro:** “El jinete enamorado dulcemente se acercó”.

**Marcos Mundstock:** “La mojó en el arroyuelo y cantando la lavó”.

La última frase se refería al momento en que la niña lavaba la ropa en el arroyo y aquí resulta incongruente.

**Jorge Maronna:** “La niña alejose un paso, y el jinete tan audaz”.

**Marcos Mundstock:** “Arrojose encima de ella y aferrola por detrás”.

La frase de la primera parte, referida al momento en que a la niña se le escapaba la oveja e intentaba cogerla, toma un cariz erótico, sugiriendo un abuso mayor por parte del jinete.

**Carlos Núñez:** “Viendo a la moza temblando”.

**Marcos Mundstock:** “La frotó sobre una piedra”.

**Daniel Rabinovich:** “Cuando ya estaba por irse”.

**Marcos Mundstock:** “La colgó de un abedul”.

Estas dos frases son de la primera parte del madrigal, donde la niña frotaba la ropa sobre una piedra y la tendía en un abedul. Resulta especialmente graciosa para el público, ya que pasa de ser erótica a ser totalmente absurda.

**Jorge Maronna:** “Con dolor la niña canta”.

**Marcos Mundstock:** “Ved qué bestia, qué animal”.

**Coro:** “Y parece estar muy triste”.

**Marcos Mundstock:** “Sin embargo, le gustó”.

Aquí, toma el momento en que la niña va a comprar la oveja y la mezcla denota no solo un componente sexual, sino una especie de complicidad entre la niña y el jinete.

En resumen, podríamos recurrir a diferentes teorías del humor para explicar por qué esta obra resulta graciosa. Las principales serían, probablemente, las de *Incongruencia-resolución*, dado el efecto de mezclar frases provenientes de dos hilos de la historia de manera sorpresiva. Además, las teorías de *Alivio de tensiones* podrían estar representadas en el aspecto sexual de dicha obra, ya que este tema tabú refuerza el efecto humorístico. Finalmente, podríamos

considerar una combinación de las teorías de la *Superioridad* con las de *Alivio de tensiones* dado el final en el que la niña disfruta del abuso.

### 6.4.2 Serenata mariachi

Esta obra pertenece al disco *Volumen 4*, y es una composición donde dos mariachis se enfrentan por el amor de una misma mujer, aunque al principio desconocen que están cantando a la misma persona. En la letra, veremos cómo se utiliza la mezcla de dos párrafos que inicialmente tenían un significado inocente, pero que al intercalar sus frases adquiere “accidentalmente” un carácter provocativo (en este caso insultante y erótico), se consigue así una incongruencia humorística al contraponer el significado original con el resultante. Esta técnica, que hemos dado en llamar “intercalado de frases”, es también empleada por Les Luthiers en otras piezas musicales, como veremos más adelante. Comentaremos a continuación las secciones más significativas de la “Serenata mariachi”:

**Carlos Núñez:**

“Diez días y diez noches a mi potro prendido,  
desde Guadalajara este charro ha venido.  
Y, aunque estoy muy dolorido, el esfuerzo ha valido  
pues tu amor me ha dejado estúpido”<sup>404</sup>.

Nótese que en esta letra se ha cambiado intencionadamente la palabra “Estupefacto” por la palabra “estúpido” tanto para realizar la rima como para ridiculizar al cantante.

**Daniel Rabinovich:**

“He cruzado los estados de Chihuahua,  
Tamaulipas y Aguas Calientes,  
Guanajuato, Durango y Zacatecas,  
con amor y un clavel entre los dientes.  
Galopando he cruzado tanto estado,  
tanto estado interminable,  
que el clavel me lo he tragado  
y mi estado es lamentable”.

Les Luthiers utiliza la metáfora de llevar un clavel entre los dientes para convertirla en una situación real y al final el cantante se acaba tragando el clavel. Además, la palabra “estado” hace referencia a su acepción territorial y, después, a la situación del cantante.

---

<sup>404</sup> Nótese que el intérprete finaliza esta estrofa con la palabra “estúpido” acentuando la “i” para que rime con “valido”.

**Carlos Núñez:** “Al pie de tu reja”  
**Daniel Rabinovich:** “Al pie del balcón”  
**Carlos Núñez:** “Con alma y con arte”  
**Daniel Rabinovich:** “Estoy yo parado”  
**Carlos Núñez:** “Mi virgen morena”  
**Daniel Rabinovich:** “Mi linda rechula”  
**Carlos Núñez:** “Yo vengo a cantarte”  
**Daniel Rabinovich:** “Tu amor me ha flechado”  
**Carlos Núñez:** “Pos quiero llevarte”  
**Daniel Rabinovich:** “Me encuentro embarcado”  
**Carlos Núñez:** “Mesmito a la Iglesia”  
**Daniel Rabinovich:** “En tal peripecia”  
**Núñez y Rabinovich:** “Pos quiero decirte que mi alma te aprecia, María Lucreci...”

Los dos intérpretes, en lugar de cantar sucesivamente sus estrofas, lo hacen casi a la vez, por lo que se oye cada uno de sus versos intercalados con los de su compañero. Al final, ambos se unen y se dan cuenta de que compiten por el amor de la misma mujer. Si tomamos por separado los versos de cada enamorado, tenemos sus estrofas originales:

**Carlos Núñez:**  
“Al pie de tu reja  
Con alma y con arte  
Mi virgen morena  
Yo vengo a cantarte  
Pos quiero llevarte  
Mesmito a la Iglesia”.

**Daniel Rabinovich:**  
“Al pie del balcón  
Estoy yo parado  
Mi linda rechula  
Tu amor me ha flechado  
Me encuentro embarcado  
En tal peripecia”.

Notamos que, al combinar las estrofas de los dos cantantes, perdemos el significado de sus textos, pero aparte de una mínima confusión humorística, el grado de incongruencia es mínimo. Esta parte sirve de introducción para la siguiente vez en la que ambos cantantes intercalan sus frases, que es la que realmente concentra los equívocos.

**Daniel Rabinovich:**  
“Siento que me atan a ti  
tu sonrisa y esos dientes,  
el perfil de tu nariz  
y tus pechos inocentes”.

**Carlos Núñez:**  
“Tus adorados cabellos,  
oscuros, desordenados,  
clara imagen de un anzueto  
que yo mordí fascinado”.

Esta sería la presentación de los textos que posteriormente se entremezclarán para que los espectadores perciban su original inocencia, de forma que cuando su significado se desvirtúe completamente al combinarlos, la incongruencia se haga evidente:



**Daniel Rabinovich:** “Siento que me atan a ti”

**Carlos Núñez:** “Tus adorados cabellos”

**Daniel Rabinovich:** “Tu sonrisa y esos dientes”

**Carlos Núñez:** “Oscuros, desordenados,”

**Daniel Rabinovich:** “El perfil de tu nariz”

**Carlos Núñez:** “Clara imagen de un anzuelo”

**Daniel Rabinovich:** “Y tus pechos inocentes”

**Carlos Núñez:** “Que yo mordí fascinado”.

Como vemos, la conjunción de los dos párrafos convierte la alabanza, en insulto, terminando con un contenido erótico. Aquí termina el uso que se hace en esta obra del recurso de intercalar frases de varios párrafos para conseguir el efecto de incongruencia humorística.

### 6.4.3 Una canción regia

La obra “Una canción regia”, perteneciente al espectáculo *Humor dulce Hogar*, y es un nuevo ejemplo de la técnica músico-humorística del intercalado de frases. En esta ocasión, usando las propiedades del canon musical para justificar que dos cantantes diferentes intercalen sus frases, esta vez, pertenecientes a la misma estrofa original y no a dos diferentes como en la “Serenata mariachi”. En concreto, en esta pieza, unos juglares presentan un homenaje al Rey cantándole una canción en la que el monarca expresa sus sentimientos por su amada. Cuando acaban, el regente les pide que se la vuelvan a repetir, aunque esta vez en canon. Por tanto, uno de ellos empieza a cantar y el otro juglar repite la frase del anterior unos segundos después. Es en este momento, cuando surge el intercalado de frases y un nuevo significado humorístico.

**Jorge Maronna:**

“Dulce reina mía  
una nueva fantasía en cada nuevo verso  
deseo mostrarte.  
No quiero decir más  
lo que tú ya sabes.  
El día en que te conocí  
me pareció muy grande  
tu inteligencia.  
Vi tu nariz diminuta.  
Vi tu cabellera cayendo sobre tu cintura,  
y tus pechos maternos.  
Y ahora ves la sombra  
de uno que sin esperanzas te ama,  
es el llanto del infeliz.  
Porque tú perteneces a otro,  
solo eres... de tu marido”.

Encontramos la letra original de la obra, la que canta un solo juglar al principio de la misma. Es una letra un poco forzada y no está muy cuidada la rima, ya que suponemos que es difícil realizar un trabajo impoluto de rima perfecta y que además encaje a la perfección con la intencionalidad de un nuevo texto humorístico gracias a ese entrelazado. Incluso vemos que al final de la obra se pierde la rima.

**Jorge Maronna:** “Dulce reina mía,  
una nueva fantasía en cada nuevo verso...”  
**Carlos López:** “Dulce reina mía...”  
**Jorge Maronna:** “Deseo mostrarte...”  
**Carlos López:** “Una nueva fantasía en cada nuevo verso...”  
**Jorge Maronna:** “No quiero decir más...”  
**Carlos López:** “Deseo mostrarte...”  
**Jorge Maronna:** “Lo que tú ya sabes...”

En esta mezcla de letras vemos cómo surge la situación incongruente al final del párrafo, cuando los juglares cantan que desean mostrarle a la reina “lo que tú ya sabes...”. Esta letra cambia a un sentido erótico, en el momento en que los juglares obvian lo que desean mostrarle a la reina, para que el público sea quien llegue a la conclusión de ese significado.

**Jorge Maronna:** “El día en que te conocí me pareció...”  
**Carlos López:** “El día en que te conocí...”  
**Jorge Maronna:** “Muy grande...”  
**Carlos López:** “Me pareció...”  
**Jorge Maronna:** “Tu inteligencia...”  
**Carlos López:** “Muy grande...”  
**Jorge Maronna:** “Vi tu nariz...”  
**Carlos López:** “Tu inteligencia...”  
**Jorge Maronna:** “Diminuta...”  
**Carlos López:** “Vi tu nariz...”  
**Jorge Maronna:** “Vi tu cabellera...”  
**Carlos López:** “Diminuta...”  
**Jorge Maronna:** “Cayendo sobre tu cintura...”  
**Carlos López:** “Vi tu cabellera...”  
**Jorge Maronna:** “Y tus pechos...”  
**Carlos López:** “Cayendo sobre tu cintura”.

Con este texto pasa algo parecido a la composición de “Serenata Mariachi” ya que al final en vez de alabar a una persona acaban criticándola e insultándola, volviendo de nuevo a ese significado erótico.

**Jorge Maronna:** “Y ahora ves la sombra de uno que sin esperanzas te ama...”  
**Carlos López:** “Y ahora ves la sombra...”  
**Jorge Maronna:** “Ves el llanto...”  
**Carlos López:** “De uno que sin esperanzas te ama...”  
**Jorge Maronna:** “Del infeliz...”  
**Carlos López:** “Ves el llanto...”  
**Jorge Maronna:** “Porque tú perteneces a otro, solo eres...”  
**Carlos López:** “Del infeliz...”  
**Jorge Maronna:** “De tu marido.”

Al final, además, insultan a la persona a la que le presentan la canción, el Rey, al que inicialmente querían alabar y terminan injuriando “accidentalmente”.

#### 6.4.4 El valor de la unidad

Esta composición, que pertenece al espectáculo *Humor dulce hogar*, es una canción politextual, en la que todos los músicos cantan simultáneamente, pero cada uno tiene un texto diferente. Les Luthiers corrobora así la capacidad de la música de combinar distintas voces contraponiéndose al unísono, lo que en un contexto no musical sería más forzado.

En esta obra concreta, un supuesto grupo de música, llamado *Las voces unidas* interpreta “El valor de la unidad”. El nombre del grupo y el título de la canción hacen pensar que el texto apoyará una unión de los intérpretes cantando a favor de los pobres y las libertades. Sin embargo, el principal punto de incongruencia se encuentra conforme va avanzando la canción, cuando paradójicamente cada intérprete piensa y canta algo diferente y se enfrenta a los demás, dejando patente la desunión. Solo en algunas frases finales de estrofa cantan todos juntos: “unidos” y “unidad”. Al final de la obra todos confluyen cantando “¡María, te amamos!”, pero como alabanza al dinero de ella y, en definitiva, al capitalismo. Esta canción se puede entender como una parodia a las organizaciones que pretenden estar unidas en su lucha social, pero que al final tienen motivaciones económicas. Analizaremos a continuación la letra con un poco más de detalle:

**Coro:**  
“Únete, pueblo oprimido, y canta nuestra canción,  
porque unidos lograremos la liberación.  
Mi canto es simple y sencillo, así nadie se despista.  
Recuerda este simple estribillo:  
Ya es hora de revertir la tendencia histórica de la acumulación capitalista”.

En este párrafo podemos destacar la longitud de la frase final, la cual pierde la adecuación de la melodía. Pero de eso se trata, de alargar exageradamente una frase frente a los párrafos

anteriores. Además, hay una contradicción a nivel semántico, pues la frase anterior nos hace esperar “un simple estribillo”.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:**

“No más tejes y manejes ni privilegios reales,  
si te unes a nuestro jefe, el Comandante González”.

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:**

“A González le faltaría ser astuto y decidido,  
y mal no le vendría más obediencia al partido”.

Es esta parte empieza a verse las contradicciones de las letras, donde cuatro cantantes inicialmente unidos se dividen en dos grupos para enfrentarse unos a los otros, unos apoyan a González y los otros apoyan a Pérez. Se rompe también la comunicación habitual intérpretes-espectadores incorporándose la de intérpretes-intérpretes, ya que los dos grupos se giran ligeramente para dirigir su canto uno al otro.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “¡González Comandante, González Comandante!”

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “¡Pérez, Pérez!”

**Carlos López:** “¡María, te amo!”

Mientras los otros dos del mismo grupo siguen mostrando su desacuerdo, uno de los cantantes se separa del resto, incorporando un tema totalmente nuevo e incongruente, su amor por María. Esta aportación y las que seguirán en este sentido serán, como veremos, las que reconduzcan el final de la obra.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “¡Adelante, proletarios...!”

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “¡Deténganse, proletarios...!”

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “... con justicia y libertad...”

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “... ante el odio y la maldad...”

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “... desechemos las ideas...”.

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “... abracemos las ideas de...”

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “... que destruyen la...”

**Todos:** “... unidad”.

Esta sería cada estrofa por separado:

**Rabinovich y Acher:**

“¡Adelante, proletarios...!  
... con justicia y libertad...  
... desechemos las ideas...  
... que destruyen la...  
...unidad”.

**Núñez y Maronna:**

“¡Deténganse, proletarios...!  
... ante el odio y la maldad...  
... abracemos las ideas de...  
...unidad”.

En esta sección, los dos grupos ya establecidos combinan los textos de sus respectivas estrofas en una nueva variación del intercalado de frases, donde se empieza a ver la genialidad de la

composición. En este caso, el objetivo de ambas letras es el mismo, pero el modo de llegar a él es diametralmente opuesto y el hecho de presentarlas frase por frase subraya el enfrentamiento. Se justifica que unos cantantes empiecen antes que otros porque los que empiezan más tarde se han distraído con la aportación incongruente anterior de Carlos López.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “¡Unidad!”  
**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “¡Unidad!”  
**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** “¡González!”  
**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** “¡Pérez!”  
**Carlos López:** “¡María!”

Ni cuando dicen “unidad”, las voces lo dicen al unísono, y se contraponen indicando que unidad significa algo diferente para cada grupo de intérpretes.

**Jorge Maronna:** “Podemos estar unidos porque hay figuras mayores, nuestro guía indiscutido es el ideólogo Flores”.  
**Carlos Núñez:** “¡No! ¡Flores traidor!”  
**Ernesto Acher:** “¡González comandante!”  
**Daniel Rabinovich:** “¡García Presidente!”  
**Carlos López:** “¡María esposa!”

El que había comenzado como un grupo de voces al unísono y que se había dividido en dos y luego en tres, se divide finalmente en cinco intérpretes, cantando cada uno textos diferentes.

**Jorge Maronna:** “Proletario, que tu lucha no sea vana. Si te unes al partido, lograremos el mañana estar...”  
**Carlos Núñez:** “Para nunca ser vencido por las multinacionales, junto al sargento Perales debemos estar...”  
**Daniel Rabinovich:** “En un futuro mejor, la victoria habrá venido. Entonces será mejor morir que no estar...”  
**Ernesto Acher:** “Que tu lucha no sea vana. Si te unes al partido, lograremos el mañana estar...”  
**Coro:** “... unidos”.

En esta sección, observamos una división aún mayor, pues se cantan simultáneamente cuatro textos diferentes con un final similar. La comprensión de estas letras se hace imposible, pues suenan exactamente al mismo tiempo, pero esta es la clave del factor de incongruencia.

**Carlos López:** “Unidos en matrimonio”.  
**Jorge Maronna:** “¡Arriba Flores!”  
**Carlos Núñez:** “¡Arriba Perales!”  
**Daniel Rabinovich:** “¡Arriba García!”  
**Ernesto Acher:** “¡Arriba González!”  
**Carlos López:** “¡Arriba María!”

A partir de este momento, el resto de los cantantes se unen en contra de Carlos López Puccio para rebatir todo lo que él dice de María. Mostramos a continuación una selección de dicho texto:

**Carlos López:** “Te amo, a pesar de tus ideas reaccionarias”.

**Todos:** “¡María, te odiamos!”.

**Carlos López:** “Te amo, a pesar de que seas una acaudalada terrateniente, latifundista, y dueña de numerosas industrias en el país y en el exterior”.

**Todos:** “¡María, te amamos!”.

Al final de la canción, los cantantes se unen de nuevo en un solo grupo, pero este final tiene una doble intencionalidad, pues no lo hacen por una causa noble, como la de los anteriores textos, sino por aquello que criticaban, el capitalismo y el dinero.

#### 6.4.5 **Marcha de la conquista**

Hemos seleccionado la “Marcha de la conquista”, que aparece en el disco *Volumen 7*, para este breve análisis, por su original mezcla entre música y letra. Como indica su título, la música remite a una marcha militar, sin embargo, la conquista a la que se refiere el nombre de la obra no es militar sino amorosa. De hecho, la letra está totalmente centrada en explicar el amor que el cantante siente por María Cristina, usando fundamentalmente términos románticos e intercalando algún término o expresión militar. Se dan, por tanto, dos tipos de incongruencias: el usar una temática y vocabulario romántico para una marcha militar, y usar lenguaje y expresiones militares en un contexto amoroso. Hay que señalar que la combinación de la música y la letra es, en este caso, clave para conseguir el efecto humorístico, ya que la letra por sí misma, puede suscitar algo de humor, pero muy leve y el público no llegaría a entender el porqué de los términos militares. Sin embargo, es al añadir el inusual tipo de música, cuando la incongruencia humorística se desata. Veremos a continuación una selección del texto de dicha obra:

**Coro:**

“...Mi amor le declaré a María  
y ella entonces se ofendió.

[...]

y, para lograr que me mirara, yo le dije:

¡Vista al frente!

Era hermoso caminar enamorados...

¡Un, dos, un, dos!

¡Quier, deré, quier, deré!

¡Quier, quier, te quier, te quier... te quier much!

[...]

Y María obedeció tiernamente ¡Besadme, hacerlo ya!  
[...]  
nunca supe por qué causa se ofendió, cuando le dije,  
cuando le dije...  
¡¡¡Cuerpo a tierra!!!”

Resaltamos de nuevo la incongruencia del uso de lenguaje militar en un contexto amoroso con expresiones como “vista al frente” o “cuerpo a tierra”, así como dar órdenes a la otra persona al estilo militar para que le abrace o le bese, o el juego de palabras ocasionado al mezclar la expresión “te quiero mucho” con las palabras “izquierda, derecha” (Quier, deré), haciendo referencia al paso militar en los desfiles.

#### 6.4.6 Educación sexual moderna

En “Educación sexual moderna”, que pertenece al espectáculo *Todo por que rías*, nos encontramos con una obra cuya incongruencia entre música y texto es muy parecida a la “Marcha de la conquista”, anteriormente vista. En esta ocasión, se trata de una composición a cuatro voces de estilo polifónico, con intención de imitar un canto gregoriano. Sin embargo, la temática de la pieza es sorprendente para este género, pues se pretende educar en el tema sexual. Además, la letra en sí contiene incongruencias debido a la interferencia de los habituales tabúes religiosos: los cantantes, quieren ser claros y mencionarlo todo explícitamente, pero no se atreven; quieren educar a los jóvenes, pero solo les ponen impedimentos religiosos. De nuevo, nos encontramos con incongruencias humorísticas entre género musical y tema de la obra, y en el texto de la pieza, que se resuelve gracias al tipo de música. Veremos ahora la letra más detalladamente:

**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”.

La primera estrofa es una introducción bastante seria. El atisbo de humor aparece al final de este párrafo, donde se pretende cantar una alegre canción y para demostrarlo utilizan las palabras “Dubi dubi du”, haciendo referencia a la música “doo wop” surgida en EEUU a mediados del siglo XX. Una vez más, resulta incongruente este tipo de texto con la imitación del canto gregoriano.

**Coro:** “Ya es hora de hablar de sexo,  
y podrán evitarse daños.  
Ya tienen edad suficiente,  
ya van a cumplir treinta años,  
dubi dubi du”.

La referencia a una edad avanzada para comenzar a hablar de sexo es otra incongruencia, que provoca humor en los espectadores.

**Coro:** “Lo primero de lo que hay que hablar  
es de lo que hacen el hombre y la mujer.  
Hay que nombrarlo bien clarito  
para que se pueda entender”.  
eso se llama...”  
**Daniel Rabinovich:** “dubi dubi du”.

En este párrafo, intentan decir claramente cómo se llama lo que hacen el hombre y la mujer cuando tienen sexo, pero le encargan nombrarlo a uno de los cantantes que no se atreve a decirlo y lo acaba llamando “dubi dubi du”. Con esto, Les Luthiers mezcla la intencionalidad que mencionábamos anteriormente con los tabúes que la propia canción tiene, quieren hablar de sexo, pero no se atreven a ser claros.

**Coro:** “Cada vez que salgas con un desconocido  
y hagas el... dubi dubi du  
no debes descuidarte,  
debes tener cuidado”  
**Carlos López:** “porque puedes contagiarte”  
**Coro:** “¡porque es pecado!”

Dentro en esta estrofa, se contraponen lo que debería ser normal en un texto de educación sexual (que una persona debe tener cuidado cuando practique sexo con desconocidos porque puede contagiarse de alguna enfermedad), con el tabú religioso mediante una frase de condena por parte del coro al cantante que lo mencionaba, diciendo que no es que no debas tener cuidado porque puedas contagiarte, algo que no parece importarles a los demás, sino porque es pecado.

**Carlos Núñez:** “El principal riesgo de contagios  
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”.

Aquí se hace un guiño a la creencia habitual de que en el matrimonio se realizan con menos frecuencia las prácticas sexuales que cuando una persona está soltera y, por esto, llegan a la conclusión de que no hay peligro a la hora de tener sexo en el matrimonio. También, vuelven,



como vemos, al tema de los contagios echando mano de un estilo de frases populares como “practicar sexo a lo loco”, pero utilizando las palabras “dubi dubi a lo loco”.

**Coro:** “Y el peligro se agrava  
para esos pecadores  
que en lugar del dubi dubi  
les gusta el daba daba”.

En este párrafo podemos ver una clara referencia a la homosexualidad y la agravación de los peligros de prácticas sexuales homosexuales, pero sin que Les Luthiers lo explicita en ningún momento. Juega con las palabras “Dubi dubi” donde se refería al sexo vaginal, y cambia algunas vocales para hacer referencia a relaciones anales. Creemos que el tema de las referencias sobre la homosexualidad en la obra de Les Luthiers, merecería un estudio propio como indicaremos en la Sección 7.2.3.5 acerca del trabajo futuro.

**Carlos Núñez:** “El uso del preservativo  
es un método moderno,  
contra el contagio es efectivo”  
**Coro:** “pero te vas al infierno”.

El preservativo hace las prácticas sexuales más seguras, pero es condenado por los tabúes religiosos.

**Coro:** “Los jóvenes que desean salvarse  
deben seguir nuestro consejo  
para tener una vida apacible,  
amen, amen, amen... lo menos posible”.

El final de esta obra emplea una de las terminaciones habituales en las composiciones religiosas mediante el uso de la palabra “Amén”. Les Luthiers aprovecha esto para hacer un juego de palabras con el doble significado de este término, en el que, si se cambia la acentuación, se convierte en conjugación del verbo “amar” y finalizando con el consejo de: “amen lo menos posible”.

Queremos apuntar que esta obra está relacionada con la de “La comisión”, que se realiza en el mismo espectáculo y que no hemos analizado en este trabajo. En esta obra, un partido político acaba de ganar las elecciones y pretenden cambiar el himno nacional de un país ficticio, introduciendo en él un mensaje proselitista. Al final de dicha obra se reutilizan las palabras “Dubi dubi du” para referirse a lo que el gobierno que acaba de ganar las elecciones le hará al pueblo. En el momento en que Les Luthiers utiliza esas palabras para terminar esta pieza, el espectador enlaza el significado oculto de ambas obras.

### 6.4.7 Recitado gauchesco

El “Recitado gauchesco”, que pertenece a su espectáculo *Cosquín*, es una composición para guitarra y cantante, con la particularidad de que es más bien una narración, al igual que en los recitados gauchos<sup>405</sup>, pero en vez de recitar, interpreta con una manguera y un embudo, la entonación de lo que sería una supuesta letra. Hemos incluido esta composición dentro de esta sección por su especial particularidad. En ella, el espectador puede llegar a entender o intuir parte de lo que recita el cantante, sin que este emita ningún tipo de palabra comprensible.

Observando su espectáculo, no podemos descifrar exactamente todo el texto que Les Luthiers quiere que imaginemos, pero la musicalidad y entonación del cantante permite obtener algunas frases:

**Marcos Mundstock:**

“... ¿Mañana?, No  
¿Pasado Mañana?, Tampoco  
¿Pasado mañana de mañana?, Más o menos...”

### 6.4.8 Cardoso en Gulevandia

Esta pieza aparece en el disco *Cardoso en Gulevandia* y es una obra catalogada como ópera, por su similitud compositiva con este género. En ella, Les Luthiers trabaja con un lenguaje inventado, mezcla de latín y español, el “gulevache”. El objetivo es mofarse de estas composiciones, que suelen interpretarse en idiomas que el público no suele entender. Por tanto, esta pieza la podríamos haber incluido también en la sección de *Referencia a géneros o estilos musicales*, pues parodia al género operístico.

Esta composición, dividida en varias escenas, cuenta la historia de Cardoso, heredero de la Corona de España, que se desplaza hasta Gulevandia, donde se enamora de la Princesa Creolina, pero sin poder verle la cara, ya que lleva un velo, y esta le dice que solo se lo quitará cuando se casen. Cardoso pide la mano de Creolina y se fija la boda, pero cuando la novia se quita el velo, Cardoso ve que no es hermosa y reniega de ella. La obra termina cuando la corte de Gulevandia pide que se ejecute a Cardoso por las ofensas inferidas.

A lo largo de la composición se dan situaciones humorísticas que rozan la incongruencia, sobre todo a la hora de realizar las traducciones instantáneas en la conversación entre el Rey y

---

<sup>405</sup> Un recitado gauchesco es una composición donde un cantautor recita unos versos dando musicalidad a sus palabras, aunque también puede ser cantado.

Cardoso. Les Luthiers utiliza este idioma inventado para mofarse y ridiculizar las composiciones operísticas y las situaciones que se suelen narrar en sus argumentos.

Como veremos, la letra de esta “ópera bilingüe”, es muy importante en esta pieza. Sin embargo, no podría desarrollar todo su aspecto humorístico sin la gran compenetración que tiene con la música. Pasamos a transcribir y comentar algunos fragmentos:

**Narrador:** El escenario es la Capilla del Palacio Real de Gulevandia.  
La princesa Creolina reza el Ave María.  
**Creolina:** “Ave María, llenita sos graciosa. Dómino es con vos.  
Biendicha vos entre doñas totas. Ave María, Ave María”.

Les Luthiers utilizan el gulevache, que recordamos es una mezcla de español y latín. Esta mixtura de idiomas hace que el lector pueda entender el contenido de la obra, ya que el lenguaje le resulta familiar por su similitud con el castellano.

La Princesa oye unos pasos que se aproximan a la capilla; es Cardoso, príncipe heredero de España:

**Creolina:** “Oyo pisatas, cualguno se aproxeneta.  
¡Oj, uno juvento mucho hermós! Suya figura gallardona  
et suyo facial atractante me intospiran amorísimo!”

Como vemos, incluso la mezcla de palabras española, como “proxeneta” le dan a la situación algo más de incongruencia, ya que para decir “aproxima” parece decir “proxeneta”.

**Cardoso:** “Bella princesa, permitid que me presente:  
Cardoso, príncipe heredero de España”.  
**Creolina:** “¡Cardoso!”  
**Cardoso:** “¿Cómo, también vos os llamáis Cardoso?”  
**Creolina:** “Non, ió me apelo Creolina et son hija do reyo Wilferico da Gulevandia”  
**Cardoso:** “¡Creolina!”  
**Creolina:** “¿Oj, tambueno vos apelát Creolina?”  
**Cardoso:** “No, no, yo me llamo Cardoso”  
**Creolina:** “¡Oj, cuala tonta, xoder!”

Esta parte del texto juega con la confusión entre los idiomas de los dos jóvenes. Cuando se están presentando, ambos repiten su propio nombre, creyendo que también es el nombre del otro. Para terminar, la princesa Creolina emite un impropio en supuesto gulevache.

**Cardoso:** "...muy pronto supe quién erais y cuál era el jabalí".

En esta parte del texto, el príncipe Cardoso compara a la princesa Creolina con el jabalí. Esta situación combina humor basado en superioridad e incongruencia. La situación es más sorprendente porque Creolina acepta esto como un cumplido.

A continuación, Creolina no sabe si creer o no a Cardoso, y le explica que no puede mostrarle su rostro porque en Gulevandia está prohibido hacerlo antes de la boda. Más tarde, Cardoso expresa su pasión por Creolina, mientras esta piensa en el banquete de esponsales.

**Creolina:** "...non sabo si sos mi prinzo azul".

**Cardoso:** "Sois muy desconfiada"

**Creolina:** "No, soy mucho daltonia"

[...]

**Cardoso:** "¡No puedo contenerme, mía!"

**Creolina:** "¡Non podo contenerme, meo!"

[...]

**Cardoso:** "Eres flor, eres adorno"

**Creolina:** "con patatas al forno"

**Cardoso:** "y de todas la más bella"

**Creolina:** "et tambueno, una paella"

Esta parte comienza con la princesa Creolina afirmando no saber si Cardoso es su príncipe azul, no porque no le ame, sino porque es daltónica y no distingue bien los colores, mofándose del epíteto "azul" para categorizar a los príncipes de los cuentos.

Vemos también la mezcla de significados para realizar humor. Creolina dice a Cardoso que en Gulevandia están prohibidas las "mostraciones prematrimoniales", refiriéndose a mostrarle el rostro a Cardoso. Este juego sugiere que se está hablando de relaciones prematrimoniales, jugando con el erotismo, e incluso en la introducción aparece alguna mención a tener relaciones sexuales antes del matrimonio.

Creolina y Cardoso juegan con el significado de frases similares. Cardoso dice: "No puedo contenerme mía" ella dice: "No puedo contenerme meo", generando un juego de palabras. La combinación de los textos de ambos, muestra que mientras él piensa en la boda y el amor, ella habla del banquete, lo que tiene la intención de convertirse en un divertido dueto.

Posteriormente, en el salón del trono está reunida la corte de Gulevandia. Los nobles reciben a Cardoso y le dan la bienvenida. Wilferico, rey de Gulevandia y padre de Creolina, saluda a Cardoso según las reglas del protocolo a través de un intérprete.

**Cardoso:** “Majestad”  
**Intérprete:** “Machestá”  
**Cardoso:** “me inclino a vuestros pies”  
**Intérprete:** “Io tuerzo a patas vosas”  
[...]  
**Cardoso:** “A vuestro glorioso cetro...”  
**Intérprete:** “A voso gloriado... ¿Qué?”  
**Fraile:** “¡El cetro hombre... una cosa así, de unas veinte pulgadas, el atributo del monarca!”  
**Intérprete:** “Atribucto do reyo, vingte pulgandas”  
**Rey:** “¡Oj, mucho amábilos, no est para tantum!”

La importancia del lenguaje en esta obra se muestra con la traducción del gulevache al español, realizada por el intérprete del Rey, que traduce simultáneamente de forma libre en ambas direcciones. Esa traducción es la que da la nota incongruente a dicha situación. También volvemos a tocar el tema erótico hablando del cetro del monarca, que Cardoso menciona, ya que el intérprete, al no saber traducir y confundido por el fraile, parece referirse a su pene, con intención de alabanza.

Posteriormente, Cardoso hace el elogio de las virtudes de Creolina por medio del intérprete y pide permiso al Rey para casarse con ella. Este acepta a Cardoso y todos brindan por la situación:

**Cardoso:** “grandes dotes en su seno”  
**Intérprete:** “En suyos senos grand-dotes”  
[...]  
**Cardoso:** “y, prendado”  
**Intérprete:** “Et, agarrát”  
**Cardoso:** “de su tan agraciada figura”  
**Intérprete:** “Suya figura tanto grasós”  
[...]  
**Cardoso:** “pido...”  
**Intérprete:** “Solizo”  
**Cardoso:** “su mano”  
**Intérprete:** “Suya zarpa”

La intervención del intérprete vuelve a jugar con el erotismo, traduciendo “sus senos grand-dotes”, cuando Cardoso alaba “grandes dotes en su seno”; o cuando Cardoso se refiere a la figura de la Princesa, el intérprete habla de “figura grasós”; y, en vez de pedida de mano, traduce por “pedida de zarpa”, como si de un animal se tratase.

**Rey:** “¡Prinzo Cardoso, vos sos entrampat!”

**Creolina:** “¡Albriquias!”

**Intérprete:** “Príncipe Cardoso, vos sois aceptado”

Cuando el intérprete le dice a Cardoso que le conceden la mano de su hija, lo que realmente le ha dicho el Rey es que “Estáis atrapado”.

**Creolina:** “Ajora sí, Cardoso, ajora sí, io me descubreo.

Cardoso meo, me descubreo... ¡Questa son io!”

**Cardoso:** “¡Ah, qué horror, qué horror, qué horror!

[...]

**Coro:** “¡Horrorismo, horrorismo!”

El Rey expresa su emoción y autoriza a la Princesa a que muestre su rostro, Creolina se descubre, y Cardoso, al verla, se horroriza y la rechaza.

**Cardoso:** “Eso no es la cara, era más bello el jabalí”

[...]

**Cardoso:** “Sí, bien lo pienso, ¡Era más bello el jabalí!”

En esta sección, se vuelve a hacer referencia a la comparación de la Princesa con el jabalí, pero esta vez, Cardoso dice que era más bello el jabalí.

**Creolina:** “Ay de ió, me olvidat maquillajarme”

**Rey:** “¿Para cuál io vos compra cuestacaros aceites del Oriente?”

**Creolina:** “Ay de ió, me olvidat afeitarme, ¡cuál distracta, caraixos!”

Al final, vemos como Creolina dice que se ha olvidado maquillarse, afeitarse, etc. Mientras su padre se lamenta porque no ha utilizado los ungüentos que le compró.

Como podemos ver en esta obra, se realiza una acertada mezcla de idiomas preparada para que el oyente pueda entender tanto el gulevache como el español y se genere todavía más la incongruencia de la traducción, ya que, si el oyente no comprendiera los textos, la generación del humor no sería tan efectiva.

#### 6.4.9 Oi Gadoñayá

En esta obra, perteneciente al disco *Sonamos pese a todo*, Les Luthiers intenta imitar una canción rusa jugando tanto con la letra como con el sonido. Lo más destacable de esta composición es que el lenguaje está supeditado a la música (que es una copia intencionada de la canción rusa “Kozakken-Lied”, en español “Cosacos”, compuesta por Ataman Platoff) y no al contrario, como suele ser habitual.

El posterior análisis del texto nos desvelará que Les Luthiers busca palabras que, por su fonética, se parecen al ruso, pero sin ningún tipo de conexión. Además, se utilizan términos

conocidos para que el oyente los identifique, poniendo de manifiesto la incongruencia de esta composición. Es de señalar, que esta no es la única pieza en la que el grupo usa esta herramienta. A lo largo de toda su trayectoria, Les Luthiers ha compuesto obras muy parecidas a esta, pero con diferentes idiomas, por ejemplo, el chino, utilizando palabras como “salchichón” para emular una canción china compuesta pentatónicamente.

**Coro:** “Oi gadóñayá  
Oi gadóñayá  
Oi gadóñayá”

En la introducción de esta composición, Les Luthiers mezcla tres palabras en castellano, cuya conjunción no tiene ningún sentido: Oiga, Doña, Ya.

**Marcos Mundstock:** Basta balalaika,  
[...]  
niña etrusca añeja.  
plástica katiuska”.

Como podemos observar encontramos frases cortas sueltas y sin ningún sentido, pero cuya importancia radica en su pronunciación y su fonética, junto con la música.

**Marcos Mundstock:**  
“...Próstata en desgracia  
cruda idiosincrasia”.

A pesar de que las palabras no tienen ninguna relación de significado entre ellas, causa humor entre el público el hecho de que se mencionen frases sueltas que realizan una pequeña crítica sobre la persona que está cantando esta composición. Vemos en muchos espectáculos de Les Luthiers donde se representa esta pieza, que al público le causa especialmente humor la frase “Próstata en desgracia”.

Una de las características principales que queremos extraer de esta composición es, como decíamos anteriormente, el uso del lenguaje con carácter musical, viendo que en ocasiones prima la musicalidad del texto sobre el sentido del mismo.

#### **6.4.10 Gloria hosanna that's the question**

Pertenece al disco *Sonamos pese a todo*, emplea una herramienta humorística muy parecida a la anteriormente mencionada en “Oi gadóñayá”. Se utilizan varios idiomas, entre ellos el latín, el español y el inglés. Sin embargo, en este caso, se trata de una composición polifónica para coro y orquesta, donde la letra es una mezcla de palabras sin sentido que podría llevar al

espectador a recordar la música polifónica para coro y orquesta de las composiciones de las misas en latín de los siglos XVII y XVIII.

**Coro:**

“...Hosanna, hosanna ad honorem gloria  
Desideratum, factotum, vademecum gloria  
Contra natura, ex libris, maremagnum gloria...”

Como podemos observar, en la sección del texto que hemos transcrito, es casi imposible sacar un significado coherente, pero lo que sí queremos destacar es la utilización del lenguaje subordinado a la música, con una letra que quizá el público no entienda, pero con una gran crítica, de manera humorística, a las composiciones de las misas en latín, donde la mayoría del pueblo no entendía lo que significaban.

#### **6.4.11 Gloria de Mastropiero**

En el texto de esta obra, perteneciente al espectáculo *Todo por que rías*, encontramos una mezcla entre castellano, latín e italiano. Les Luthiers compone una partitura para representar una parte de una misa, pero con la música de un tango. Para destacar el espíritu religioso de la obra, le insertan una especie de letra en latín, pero utilizando algunas palabras del castellano adaptadas de forma inventada a la fonética latina, por ejemplo, “Cosita lindum” cuyo significado sería “Cosita linda”, lo que da como resultado algo esperpéntico, que despierta en el oyente la risa. Mientras que los glorias religiosos hablan sobre temas sacros, esta canción se refiere a Gloria García, la amante del compositor, y a cómo la conquistó en un autobús. También se unen aquí una música y un texto completamente distantes. Mientras aparecen retazos de música de aspecto religioso, podemos escuchar música y ritmo de tango en algunas secciones. Veremos a continuación las partes más significativas de dicho texto:

**Coro:** “Gloria. Gloria. Gloria, Gloria”.

[...]

**Marcos Mundstock:** “Gloria García”.

En la introducción, la música y el texto podrían corresponder a un gloria religioso al uso. A partir de este momento, sin embargo, la canción deriva en la presentación de Gloria García:

**Marcos Mundstock:** “Gloria mía. Cosita lindum.

Recordo primus día  
en que la vi a Gloria entre molieribus,  
yo la vi a Gloria en el ómnibus.  
Alma mater. ¡¡Mamma mía!! Una Gloria...”



En esta parte, ya se puede escuchar la música y ritmo de tango, pero con la letra en esa especie de latín inventado a partir de palabras del castellano haciendo referencia al tema amoroso. Su traducción según debería entender el espectador podría ser: “Gloria mía, cosita linda / Recuerdo el primer día / En que vi a Gloria entre mujeres / Yo vi a Gloria en el autobús / Alma madre, ¡¡Madre mía!! Una Gloria...”.

**Marcos Mundstock:** “Gloria curriculum.  
Ella quiso ir al cine, sine qua non,  
luego fuimos ipso facto a casa de ese hembrón.  
A priori parlatur, danzatur a priori.  
A posteriori osculatur, et hicimus amorem,  
hicimus amorem a priori ¡y a posteriori!”

Al final de esta obra, Les Luthiers nos narra cómo terminó el encuentro entre Gloria y el intérprete, continuando la música de tango y el texto en latín, y terminando con una clara referencia erótica, cuya traducción sería: “Gloria... movió el culo (se desplazó) / Ella quiso ir al cine, después del cual, / luego fuimos a casa de ese “hembrón”. / Al principio hablamos, bailamos al principio. / A posteriori nos besamos, e hicimos el amor, / e hicimos el amor por delante y por detrás”.

#### **6.4.12 Orratorio de las ratas**

Por último, dentro de esta sección de análisis, queremos hacer mención y destacar una de las obras menos conocidas de Les Luthiers, que solo en ocasiones ha visto la luz ante el público, pero que no podemos olvidar por su genialidad en letra y música. Nos referimos al “Orratorio de las ratas”, que se estrenó en el espectáculo *El reír de los cantares*, como una prueba para decidir si la incorporaban al espectáculo. Aunque se desestimó, sin que tengamos muy claro por qué, han quedado para la posteridad la grabación y las partituras. Posteriormente, se han eliminado secciones de esta obra para recuperarla, en gran parte modificada, en el espectáculo *Lutherapia*. Pero cuya conversión creemos que no merece la pena analizar, (aunque mostraremos un fragmento más adelante), ya que pierde gran parte de su significado y genialidad, y algunos recursos literarios y humorísticos, que desaparecieron en su adaptación.

La aliteración es el recurso principal utilizado en esta obra, que se puede usar exageradamente en una canción, pues la música permite repetir en varias ocasiones estribillos, algo que sería demasiado forzado en un texto literario. Hay que señalar que, el uso de esta herramienta llega a tal punto que podríamos haberla categorizado dentro del grupo de herramientas músico-humorísticas de *Jugar con el sonido*. Además, la personificación de los animales que realizan

tareas de humanos, sorprende al espectador, teniendo, como vimos en la Sección 2.3.2, un efecto humorístico.

En esta obra, que consta de varias canciones, Les Luthiers nos cuenta la historia de unas ratas, a las cuales quieren expulsar del reino. Un flautista les toca una melodía para que le sigan, pero en vez de seguirle, las ratas se excitan y empiezan a procrear, lo que genera una auténtica plaga que invade todo el reino, creando su propia sociedad. Posteriormente vemos la visión de las ratas y su futuro como pueblo. Pasemos a analizar las secciones más importantes del texto.

**Coro:**

“...Plan para rata plan  
para atrapar la rata plan  
para rata plan  
atrapar la rata...”

En esta parte del texto, ya podemos ver como la composición se vuelca de manera exagerada en la aliteración. Además, encontramos la utilización del lenguaje para realizar un ritmo propio dentro de la composición, la “r” mencionada tantas veces hace que el texto suene como un redoble de tambores.

**Coro:**

“Y habrá ratas que labrarán la tierra,  
la ararán, y la prepararán  
con el arado, para ir a ararla,  
la ararán, la ararán...”.

Esta sección es la principal de nuestro recurso, donde además se les otorga a las ratas una personificación excesiva. El humor aparece cuando se explica qué tipo de ratas habrá y cuáles serán sus papeles en la sociedad. Esta parte de la composición ha sido seccionada para interpretarla independientemente en el espectáculo *Lutherapia*, pero en vez de ser ratas sus protagonistas, son labriegos, lo cual le resta incongruencia a la situación, además de modificar dicha letra, disminuyendo la exageración de la aliteración. Esta sería la letra actual de esta parte:

**Coro:**

“...Campesinos, que labrarán la tierra,  
la ararán y la prepararán  
la ararán para sembrarla,  
para sembrarla, la ararán...”.

Como podemos observar, en esta sección modificada se pierde la herramienta humorística de la personificación mencionada anteriormente. Por tanto, disminuye la incongruencia que recibe el espectador, que ocasiona que el fragmento no sea tan gracioso para el oyente. Además,

desaparece gran parte de la aliteración, lo que hace perder a este fragmento su intencionalidad principal. Finalmente, podemos ver que en la nueva versión existen problemas de pronunciación debido a que los acentos musicales no se corresponden con los acentos lingüísticos.

**Coro:** “Tatararrata, tatararrata,  
[...]  
zafarrancho, parranda, parranda.  
[...]  
Chanzas, chistes, chascarrillos...”

Volviendo a la letra de la obra original, en esta parte, se canta individualmente cada estrofa (intercalándolos con fragmentos del narrador con fondo de música, que no presentamos aquí) y posteriormente, se unifican todos los párrafos cantándolos a la vez. Cada cantante reproduce su sección y su letra al mismo tiempo que el resto, desapareciendo la música momentáneamente y dejando al descubierto un importante y destacable juego rítmico a través de las palabras. Este tipo de mezcla de textos la vimos en la obra “El valor de la unidad”, aunque, en dicho caso, no buscaba ningún juego rítmico.

**Coro:** “Ratas beatas, guardianas de la fe,  
la sagrada fe. ¡La "Fe de ratas"! ”

Esta obra termina con un chiste verbal en el que contrapone el significado de la fe de las ratas con la “fe de erratas”.

Podemos intuir, que el hecho de retirar esta magnífica obra de su repertorio, es quizá debido a que en su estreno no causó suficientes de risas, como se puede apreciar en la grabación de la misma<sup>406</sup>. Pero lo que si se oye perfectamente es el efusivo aplauso que emite el público a mitad del espectáculo y al final de este. Aquí queremos resaltar de nuevo, que en ocasiones, existen dos tipos de composiciones músico-humorísticas: las primeras son las que causan risa, que son perfectamente detectables en una grabación, y las segundas son las composiciones humorísticas que no llegan a causar una explosión de carcajadas, pero que producen un efecto continuado de sorpresa y humor suave, y que, generan una gran admiración por parte del público, debido al ingenio y calidad de la obra. Esto es algo que quizá Les Luthiers no tuvo en cuenta a la hora de retirar de su repertorio esta gran composición.

---

<sup>406</sup> *Les Luthiers - Orratorio de las Ratas - 1991*, accedido 25 de mayo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QTT-VxKzKTc>.

## **6.5 Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales**

---

Además de la música y la letra, hay un tercer elemento que es clave en los espectáculos músico-humorísticos de Les Luthiers, y es la componente visual centrada sobre todo en la parte teatral y mímica. Hay que señalar, que según Les Luthiers ha ido avanzando a lo largo de su historia, sus espectáculos han pasado de tener una mayor carga musical, a inclinar la balanza hacia espectáculos con más humor a través de textos, presentaciones, discusiones, mímica, etc. El elemento visual es un recurso muy destacado en su obra, sobre todo en sus espectáculos más recientes.

En esta sección, empezaremos comentando la importancia de los instrumentos informales en este aspecto y continuaremos con algunos ejemplos de obras concretas en las que creemos que los componentes visuales y/o teatrales son de especial interés.

### **6.5.1 Uso de instrumentos informales**

El último aspecto que comentaremos del papel que juegan los instrumentos informales, es el componente visual y de relación con la temática de la obra. Hay que resaltar que los elementos escénicos en los espectáculos de Les Luthiers suelen ser muy escasos, reduciéndose, generalmente, a algunas sillas. Por tanto, podemos decir que los mismos instrumentos informales hacen en ocasiones de escenografía, especialmente cuando son de gran tamaño, con los que los intérpretes interactúan produciendo sonidos y música. A veces, esa puesta en escena instrumental está íntimamente ligada con el tema de la obra. Probablemente, el ejemplo más claro sea el de “Loas al cuarto de baño” (Figura 6.51), en el que se emplean solo instrumentos informales diseñados con componentes que referencian, de alguna forma, a un baño (la Desafinaducha, el Nomeoelbídét, el Lirodoro y el Calephone). Otro claro ejemplo sería el de “Valdemar y el hechicero” (Figura 6.52) que emplea el alambique encantador como principal instrumento, el cual recuerda a una especie de laboratorio alquímico.



**Figura 6.51:** Fotograma tomado en la obra “Loas al cuarto de baño”<sup>407</sup>.



**Figura 6.52:** Fotograma tomado de la obra “Valdemar y el hechicero”<sup>408</sup>.

La inusual forma en que los intérpretes tocan algunos de los instrumentos es un elemento que se ha tenido en cuenta en su diseño y es otro de los elementos humorísticos intervinientes. Un claro ejemplo sería la “Exorcítara” y su forma de ejecutarla (Figura 6.53). Este instrumento consiste en un gran bastidor, con forma de arpa, cuyas “cuerdas” son tubos de luz de neón. Los ejecutantes se colocan detrás del instrumento y durante la interpretación sacan la cabeza entre los tubos. También tenemos el “bajo barríltano”, (Figura 6.54) donde la caja armónica es un

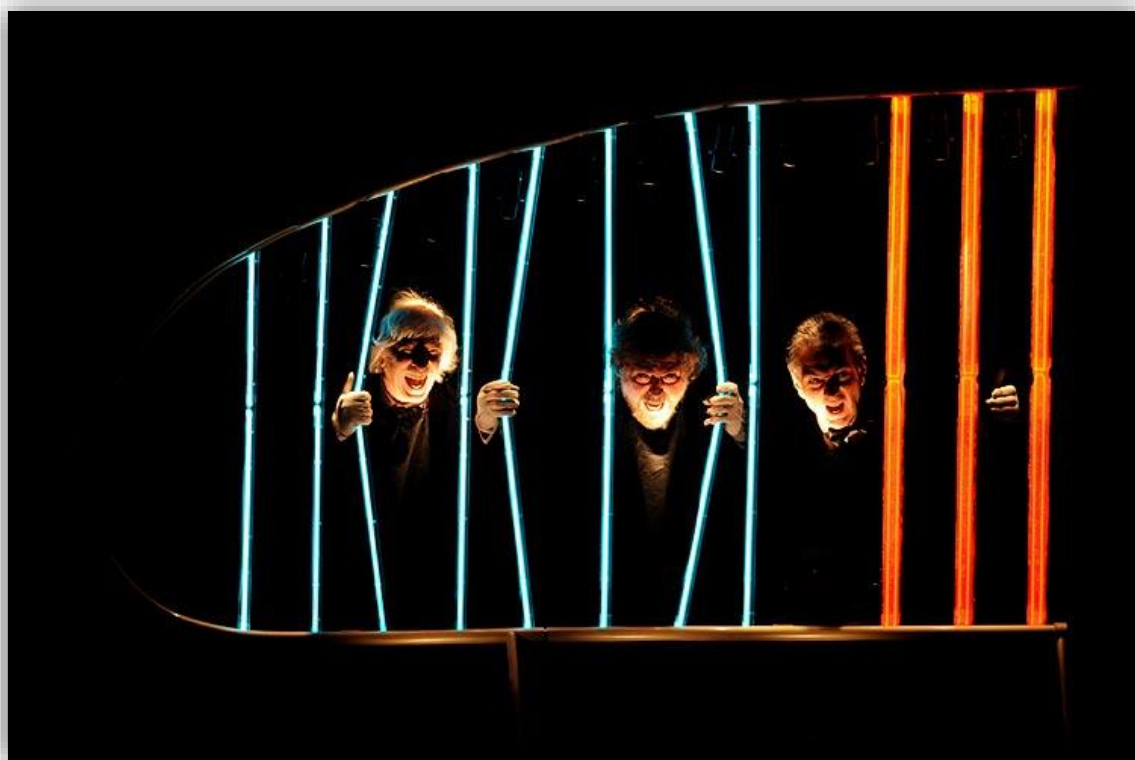
---

<sup>407</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>408</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

barril al que se sujeta la tastiera de un cello y que, para tocarlo, el músico debe introducirse dentro del barril sacando los brazos por la parte superior. Además, este instrumento está equipado con ruedas que permiten al intérprete moverse por el escenario con el instrumento “puesto”.

Esto nos lleva a otro aspecto a comentar: la forma en que el instrumento es transportado o movido por el escenario. Dependiendo del tamaño del instrumento hay que empujar los más aparatosos o llevarlos puestos, como en el caso del “Bajo Barriltono”. En otros, la voluminosidad del instrumento es el objetivo principal, como en el “órgano de campaña” (Figura 6.55). Este instrumento portátil, pero bastante aparatoso, es un órgano de tubos montado sobre una mochila y alimentado de aire por unos fuelles accionados al caminar, lo que permite y, de hecho, obliga, al ejecutante a desplazarse mientras lo va tocando.



**Figura 6.53:** Fotografía tomada de “El día del final”<sup>409</sup>.

---

<sup>409</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)», accedido 8 de mayo de 2017, <https://www.lesluthiers.org/>.



**Figura 6.54:** Fotograma tomado de la obra “San Ictícola de la mar”<sup>410</sup>.



**Figura 6.55:** Vemos a Carlos Núñez con el “Órgano de campaña”<sup>411</sup>.

Por último, resaltar que, aunque el principal efecto del sonido de estos instrumentos es lo inusual, en ocasiones el efecto de sorpresa y humor viene de lo contrario, instrumentos de formas y materiales inverosímiles capaces de generar sonidos similares a instrumentos tradicionales.

---

<sup>410</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>411</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)».

### 6.5.2 Kathy, la reina del saloon

“Kathy, la reina del saloon” es una pieza para piano solo, como las que acompañaban a las proyecciones de cine mudo, en la que el pianista toca una melodía del oeste americano, mientras el resto de los componentes de Les Luthiers, a través de mímica, interpretan lo que pasa en la película (ver Figura 6.56). Aunque hay que señalar, que simulan no hacerlo para el público, sino que lo interpretan para ellos mismos, ya que dan a entender que uno de ellos no ha visto la película y le cuentan el argumento. Estaríamos hablando de una interlocución intérprete-intérprete.

La historia de la película transcurre en un salón del oeste donde están jugando a las cartas. Uno de los jugadores hace trampa y se inicia una pelea. De pronto, entra en el salón el villano deforme. Más tarde llega el héroe montado en su caballo y, tras él una bella dama, a la cual el héroe le cede el asiento. Después, la dama se va a su habitación a tomar un baño, se desnuda y se mete en la bañera. El villano deforme ve a la chica, se cuela en su habitación y le muestra su cuerpo desnudo. El héroe escucha los gritos de la chica y va a rescatarla. Entonces empieza una persecución a caballo.

La mímica hace que la situación sea graciosa, debido a la exagerada interpretación teatral, con los movimientos de la chica, cuando se está desnudando, etc. Estos momentos son los puntos álgidos de dicha composición. Sin embargo, en este espectáculo, los elementos visuales están muy ligados a los musicales, los cuales, refuerzan la situación cómica de la interpretación, acompañando en todo momento a los elementos teatrales, como decíamos que se hacía en las antiguas proyecciones de cine mudo. Este es un ejemplo en el que los elementos visuales no podrían separarse de los musicales.



**Figura 6.56:** Fotograma tomado de la obra “Kathy, la reina del saloon”<sup>412,413</sup>.

---

<sup>412</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>413</sup> Podemos observar una pequeña errata en el fotograma tomado del video oficial, donde en vez de poner 1977, pone 19877.



### 6.5.3 Sonata para latín y piano

Esta composición agrupa cuatro canciones, para latín (consistente en un violín que usa como caja de resonancia una lata) y piano, separadas por los comentarios del narrador. La obra va desgranando la relación entre el supuesto compositor, Mastropiero, la pianista y el intérprete del latín (el marido de esta), y cómo se ve afectada la música de las cuatro cantatas por este triángulo amoroso conforme avanza la historia. Hay que señalar que el narrador proporciona el contexto de la situación y durante la parte musical solo se da la ejecución de los instrumentos y la interpretación teatral o mímica de los dos intérpretes.

Durante la primera cantata, no se observa ningún gesto, ni mímica, ni ninguna intención humorística por parte de los intérpretes, excepto la exagerada interpretación femenina de Carlos Núñez como pianista. En la segunda, se indica en la introducción que el compositor se ha enamorado de la pianista y se da a entender que quiere que se luzca en pleno concierto. Por tanto, compone una obra en la que el piano es el protagonista, mientras que el latín, apenas toca y, además, termina con una nota discordante. Todo esto tiene también la intención de dejar en mal lugar al ejecutante del latín, que es el marido de la pianista. Durante la ejecución Carlos López Puccio, que toca el latín, muestra su extrañeza e incomodidad ante su partitura.

En la tercera sección, el latín se convierte en protagonista de la obra, porque el compositor, que es supuestamente espectador de la obra, quiere que la pianista vaya a su encuentro mientras su marido toca en el escenario. Les Luthiers hace uso de la mímica para hacer ver que la pianista habla con alguien del público que le pide una cita (podemos observar un momento de esta obra en la Figura 6.57), pero la pianista se niega por estar en medio del concierto. De pronto ella se da cuenta de que no tiene que continuar tocando hasta el final de un largo solo de latín, y sale corriendo del escenario para buscar al compositor. Al final de esta sección, la pianista no está allí para terminarla, el latinista se da cuenta de que está junto al compositor y sale del escenario corriendo detrás de ella.

En la última pieza, donde la pianista y el latinista se han reconciliado, tienen que tocar otra partitura del compositor, el cual está enfadado con los dos, y trata de demostrarlo con la composición, con una pieza muy rápida y difícil, con notas a pie de página que hacen que el latinista golpee a la pianista con el arco y termine pillándole los dedos con la tapa del piano.

Queremos resaltar de nuevo que, excepto la parte de introducción de cada texto, toda esta situación la realizan a través de la mímica y sin mediar palabras. El humor surge de nuevo entre la combinación de música y mímica. La una sin la otra no serían efectivas.



**Figura 6.57:** Fotograma tomado de la obra “Sonata para latín y piano”<sup>414</sup>.

#### 6.5.4 Canción para moverse

La obra “Canción para moverse”, perteneciente al espectáculo *Hacen muchas gracias de nada*, es una composición donde se interpreta música mientras uno de los componentes de Les Luthiers va bailando lo que los cantantes le indican. Esta canción está compuesta como si fuera una pieza infantil que, de hecho, ha sido introducida en su repertorio por el grupo musical “Cantajuegos”<sup>415</sup>, los cuales cantan canciones para niños. La incongruencia se presenta cuando los cantantes le van diciendo al bailarín posturas o movimientos cada vez más difíciles de realizar, haciéndole terminar rodando por el suelo.

**Coro:**

“...El pie que nos queda marcha para atrás,  
mientras la cabeza gira sin cesar.

[...]

Entre las dos piernas un arco se verá;  
por él la mano izquierda ahora pasará...”

Como podemos ver en la Figura 6.58, con la letra no es suficiente para poder imaginar las posturas que debe coger el bailarín para poder satisfacer todos los movimientos exigidos, por tanto, esta pieza musical no tendría un resultado tan humorístico si no existiese la mímica de la persona que baila, mostrando la imposibilidad de las posturas exigidas y el resultado de intentarlo siquiera.

---

<sup>414</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>415</sup> «Página Principal | CantaJuegos», accedido 8 de mayo de 2017, <https://www.cantajuego.com/>.



**Figura 6.58:** Fotograma tomado de la obra “Canción para moverse”<sup>416</sup>.

### 6.5.5 El negro quiere bailar

En la obra “El negro quiere bailar”, que pertenece al espectáculo *Unen canto con humor*, Les Luthiers combina música y baile, con unos breves pasos de ballet. En esta pieza, un cantante toca el piano a la vez que indica cantando al resto de componentes como deben bailar. Hay una gran similitud con la pieza anteriormente expuesta, “Canción para moverse”, aunque, en esta ocasión, son cuatro los componentes que bailan al ritmo de la música.

**Carlos Núñez:**

“Ya llega el fin de semana  
Ya es la hora de gozar...”

Mientras el cantante va introduciendo brevemente la canción, los componentes van bailando al ritmo de la música, acompañando con instrumentos de percusión como las maracas y la caja china.

**Carlos Núñez:**

“...Un paso para adelante  
Un pasito para atrás  
Un paso para el costado...”

En esta sección, los bailarines realizan los movimientos indicados por el cantante de manera exagerada, mientras uno de ellos imita no saber realizar los movimientos.

---

<sup>416</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

**Carlos Núñez:**

“...Quinta posición

Pas de bourrée

Une pirouette

Une grande jetée...”

Aquí realizan unos breves pasos de danzas, para hacer ver la equivocación a la hora de haber ido a aprender a bailar a una escuela de ballet (tal y como podemos ver en el final de la obra en la Figura 6.59). En el espectáculo, la música de Les Luthiers no presenta muchos puntos humorísticos, pero el baile de los componentes aumenta esta situación, ya que los bailarines exageran sus movimientos para ridiculizar y destacar los errores de los que habla la canción.



**Figura 6.59:** Fotograma tomado de “El negro quiere bailar”<sup>417</sup>.

---

<sup>417</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.5.6 Las majas del bergantín

La obra, “Las majas del Bergantín”, pertenece al espectáculo *Grandes hitos*, aunque también aparece en *Concerto Grosso*, donde el piano es sustituido por una orquesta que acompaña a Les Luthiers. El argumento de esta pieza gira alrededor de un barco de la Corona de España, que transporta unas prisioneras para que sean juzgadas en Cádiz, pero a mitad del viaje es atacado por el pirata Raúl, que se lleva a las forajidas.

La puesta en escena es muy sencilla, pero la gesticulación y los movimientos del grupo consiguen que el público se sumerja en un ambiente náutico. La música empieza mientras los componentes cantan balanceándose de un lado a otro simulando el movimiento en la cubierta del barco empujado por las olas, hasta que se descoordinan y chocan entre ellos por el mareo. Gran parte de la música acompaña la realización de la puesta en escena, ya que encontramos tiempo de vals en casi toda la obra, acorde con el vaivén del barco.

Hemos de destacar que, en un momento de la obra, los componentes realizan varios papeles al mismo tiempo, tanto de marineros como de forajidas, aflautando sus voces para imitar a las mujeres, y corriendo de un lado a otro del escenario para representar su papel, tal como podemos ver en la Figura 6.60. Cuando hacen de hombres se desplazan al lado derecho del escenario y cuando hacen de mujeres hacia el lado izquierdo, siendo esta situación más cómica que el resto, ya que, en ocasiones, algunos tienen que ir muy deprisa a posicionarse en el escenario y no les da tiempo, con lo que van perdiendo el lugar respecto al resto de los componentes.



**Figura 6.60:** Fotograma tomado de “Las Majas del Bergantín”<sup>418</sup>.

---

<sup>418</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.5.7 Para Elisabeth

En la obra “Para Elisabeth”, perteneciente al espectáculo *Bromato de armonio*, que ya habíamos analizado en la sección de *Jugar con el sonido*, encontramos una situación original en el ámbito de la puesta en escena que creemos conviene destacar. En concreto, nos referimos a dos aspectos, el hecho de simular que se realiza una composición musical mientras esta suena, y el uso que se hace de las luces y las sombras.

Recordemos que, en esta obra, Marcos Mundstock simula ser Mastropiero, el cual está componiendo, en ese mismo momento, una sonata para su amada Elisabeth. Marcos está sentado en un escritorio rodeado por el resto del grupo, que se encuentra en penumbra. Su iluminación se intensifica en el momento en el que tienen que tocar esa sonata, representando el pensamiento del compositor. Esta situación genera en el espectador una contextualización ya de por sí humorística. Además, cuando el compositor tiene problemas para componer su sonata, los músicos desaparecen en la penumbra y dejan de tocar, por ejemplo, cuando se queda sin tinta en su pluma o cuando el compositor se para a pensar cómo seguir la melodía.

Hay que señalar que la iluminación es un recurso importante empleado por el grupo en sus obras, en concreto a partir del espectáculo *Mastropiero que nunca* en 1977, como se destaca en la biografía escrita por Daniel Samper Pinzano<sup>419</sup>.

### 6.5.8 Quien conociera a María amaría a María

Esta obra pertenece al espectáculo *Viegésimo aniversario*, en ella un cantante solista va relatando como conoció a su amada María, al mismo tiempo, dos de los componentes de Les Luthiers interpretan a través de mímica el final de las frases que se cantan. Hay que señalar que en esta pieza se juega con la luz de manera similar a como se hace en “Para Elisabeth”: iluminando a los encargados de la interpretación teatral solo después de que se cante la estrofa pertinente, permaneciendo a oscuras el resto del tiempo. Veremos a continuación la transcripción de las secciones más significativas de dicha obra:

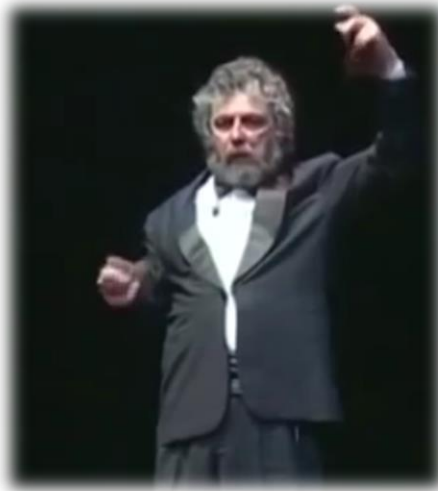
**Jorge Maronna:**

“Me sentía tan solo  
que sufría y sufría  
mi trabajo en el teatro  
no me daba alegría”.

---

<sup>419</sup> Samper, *Les Luthiers de la L a la S*, 2007, 125.

Tal como vemos en la Figura 6.61, aparece en el escenario Carlos Núñez con unas castañuelas y gesto de abatimiento, toca las castañuelas y se sienta desconsolado.



**Figura 6.61:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>420</sup>.

**Jorge Maronna:**

“Mis amigos trataban  
en mis días más tristes  
el brindarme consuelo  
con sus bromas y chistes”.

Aparece Marcos Mundstock realizando bromas pesadas a Carlos Núñez para intentar animarlo, mientras él está sentado con cara de tristeza (ver Figura 6.62):



**Figura 6.62:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

<sup>421</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

**Jorge Maronna:**

“Y de pronto una noche  
retornó mi alegría  
irrupiste en mi vida,  
te llamabas María”.

Tal como vemos en la Figura 6.63, Marcos Mundstock, que representa a María, sube a la tarima precipitadamente:



**Figura 6.63:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>422</sup>.

**Jorge Maronna:**

“...Pero al verme sincero,  
me pediste perdón;  
de rodillas juraste  
darme tu corazón...”.

Marcos Mundstock se va agachando cada vez más para pedir perdón a Carlos Núñez por haberse reído de él, hasta que acaba tirándose al suelo, como podemos ver en la Figura 6.64:

---

<sup>422</sup> Fuente de la imagen: Ibid.





**Figura 6.64:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>423</sup>.

**Jorge Maronna:**

“...sentí una profunda dicotomía”.

Ambos componentes no saben lo que significa, Marcos Mundstock va corriendo a por un diccionario y acaban haciendo una pose espalda con espalda tal y como vemos en la Figura 6.65:



**Figura 6.65:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>424</sup>.

**Jorge Maronna:**

“Te ofrecí ya en el parque  
un vivir diferente,  
y tú callada mirabas  
las estatuas y fuentes”.

---

<sup>423</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>424</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

En este momento, entra en escena Daniel Rabinovich bebiendo un vaso de agua, el cual se hace el despistado, como si estuviera allí por error y utiliza el agua del vaso y de su boca para imitar una fuente, para salir del paso y mantener la coherencia de la escena (ver Figura 6.66).



**Figura 6.66:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>425</sup>.

**Jorge Maronna:**

“...Y entonces... Francisco García  
encendió las estrellas del cielo...  
... la noche estaba oscura”.

En este momento y contradiciendo a lo que dice la letra, las luces del escenario no se iluminan, introducen en la letra el nombre de Francisco García, el supuesto técnico de iluminación, para llamar su atención, pero acaba diciendo que la noche estaba oscura, ya que la luces no se encienden.

**Jorge Maronna:**

Nos sentamos muy juntos,  
pasé mi mano derecha  
por debajo de tu brazo izquierdo  
mientras tú apoyabas tu cabeza  
en mi mano derecha  
que yo había extendido  
con la palma hacia arriba  
y algo flexionada”.

Tal como vemos en la Figura 6.67, ambos componentes aparecen con una postura muy rara cogidos entre ellos, habiendo malinterpretado las palabras del cantante:

---

<sup>425</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



**Figura 6.67:** Fotograma tomado de “Quien conociera a María amaría a María”<sup>426</sup>.

**Jorge Maronna:**

“...y dejaste a ese idiota  
de Francisco García”.

Este final daría explicación coherente a todos los problemas que habría tenido el cantante mientras realizaba su espectáculo, ya que Francisco García sería su técnico de luces.

### 6.5.9 La princesa caprichosa

En la obra, “La princesa caprichosa”, perteneciente al espectáculo *Bromato de Armonio*, podemos encontrar una original puesta en escena con una gran cantidad de instrumentos en el escenario. Solo en otras pocas obras, como “Pepper clemens sent the messenger nevertheless the reverend left the herd”, que veremos a continuación, se produce algo parecido. En la composición que nos ocupa, un enamorado va a cantarle una serenata a la Princesa, la cual se burla de él comparándolo con Cardoso, por el tamaño y calidad de sus instrumentos. Más concretamente, vemos como Carlos López Puccio se encuentra en el escenario con un sombrero de princesa de cuento, mientras a su lado se sitúa Jorge Maronna a modo de juglar. Carlos Núñez entra en escena a cantarle una serenata tocando distintos instrumentos, cada vez más grandes y aparatosos, para poder convencerla de su amor, y los va dejando en el escenario, mientras los otros componentes le observan con curiosidad.

**Jorge Maronna:** “Un tenaz enamorado va a cantar su serenata.  
La Princesa lo ha hechizado con sus cabellos de plata”.

Mientras Carlos López contrapone las virtudes de este nuevo enamorado con las de Cardoso, Carlos Núñez sigue insistiendo con su amor y sale y entra sucesivamente en escena tocando instrumentos cada vez más grandes, primero una flauta, luego el “Bass-Pipe a Vara”, luego sale

---

<sup>426</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

montado en la “Mandocleta” (una bicicleta con un laúd adherido a ella). Posteriormente, aparece con una marimba realizada con cocos y, finalmente, con la gaita de cámara, que es uno de los instrumentos más voluminosos de Les Luthiers, consistente en una cámara de un gran vehículo a motor, quizá un tractor, que da aire a varias armónicas.

La Princesa insiste en las virtudes de Cardoso y Carlos Núñez le pregunta por qué no se casa con él, respondiendo Jorge Maronna “Pero tiene un gran defecto: no le gustan las mujeres”. Finalmente, el cantante enamorado buscará a Cardoso, en lugar de a la Princesa.

**Carlos Núñez:** “Veo que Cardoso tiene algo que la enamoró.

Y si a usted no le conviene... ¡Con Cardoso me quedo yo!”

Lo que genera la mayor parte de la situación humorística es el hecho de que cada vez que el cantante sale de escena entra con instrumentos más grandes (podemos ver todos los instrumentos en escena en la Figura 6.68). También destacamos el contenido erótico de la situación, cuando la Princesa coge el primer instrumento (una flauta) y lo mira con desprecio por su tamaño. El vocabulario utilizado es intencionalmente ambiguo, ya que Les Luthiers en ningún momento hace mención de los instrumentos musicales, para sugerir la referencia sexual.

Además, a mitad de canción, entra en escena otro de los componentes agitando un fuelle para la chimenea, de la misma forma que había sido utilizado en la obra “Para Elizabeth” del mismo espectáculo unos momentos antes, donde el sonido del fuelle representaba el acto sexual. El final de la obra, también genera una situación humorística, ya que el cantante admite que prefiere a Cardoso en vez de a la Princesa. La incorporación de la homosexualidad en esta obra, es una de nuestras propuestas de trabajo futuro que se centra en temas de género.



**Figura 6.68:** Fotograma tomado de “La princesa caprichosa”<sup>427</sup>.

---

<sup>427</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

### 6.5.10 Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless...

Esta obra, pertenece al espectáculo *Por humor al arte* y fue posteriormente incorporada a los *Premios Mastropiero*. Aquí, Les Luthiers también saca al escenario un gran número de instrumentos, de manera similar a “La princesa caprichosa”. La puesta en escena es muy sencilla, pero de gran impacto en el espectador, pues los componentes están constantemente metiendo y sacando instrumentos del escenario durante la introducción. Al final, estos objetos, aparentemente innecesarios, llenan la escena y todos son utilizados por los distintos intérpretes, que van cambiando de instrumento a medida que avanza la representación.

Profundizando en algún detalle, el presentador narra al comienzo una pequeña historia sobre cómo el compositor realizó esta partitura, que parece que fue un encargo, en un principio, para homenajear al ginecólogo “Schmerz von Utter”<sup>428</sup>, pero que posteriormente se convierte en una obra de repudio a dicho doctor. Mientras va relatando la historia, explica en qué pensaba el compositor a la hora de realizar la partitura, qué tipo de instrumento utilizaría, etc. Y mientras tanto, el resto de componentes van poniendo en el escenario los instrumentos que se van nombrando, tal como podemos ver en la Figura 6.69. Sin embargo, el presentador relata las dudas del compositor sobre la elección de uno u otro instrumento y, según los va descartando, sus compañeros tienen que ir guardándolos de nuevo en el almacén. Al final, en esta obra se utiliza la gran mayoría de instrumentos nombrados en la presentación, lo que da lugar a una complicada ejecución, ya que los mismos quedan esparcidos por todo el escenario (Figura 6.70) y los músicos van pasando de un instrumento a otro. Esto crea sorpresa y deleite en los espectadores. Esta situación constata la solvencia musical del grupo, que es capaz de tocar instrumentos de diversas familias en rápida sucesión, con una buena técnica musical y una cuidada organización. Esto cierra perfectamente una especie de broma que empieza en la introducción cuando se dejan los instrumentos en el escenario, aparentemente de manera aleatoria, pero que finalmente revela que todos ellos tienen una finalidad en dicho espectáculo.

---

<sup>428</sup> Nótese que la traducción de “Schmerz von...” es “Dolor de...” utilizando un juego de palabras cuyo significado sería: “dolor de útero”. Agregando a la incongruencia la profesión de dicho personaje: Ginecología.



**Figura 6.69:** Fotograma tomado de “Pepper Clemens...”<sup>429</sup>.



**Figura 6.70:** Fotograma tomado de “Pepper Clemens...”<sup>430</sup>.

---

<sup>429</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>430</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

## 6.6 Referencia a piezas musicales concretas

---

La referencia a obras conocidas es una herramienta músico-humorística habitual, bien con la intención de parodiar la obra imitada o como cliché musical de algún tipo. Como decíamos en la introducción de la Sección 4.3, este tipo de técnica se suele combinar, para inducir humor, con las que hemos visto anteriormente: *Jugar con el proceso musical*, *Jugar con el sonido* y *Conjunción de música con otros elementos*.

Como veremos en esta sección, Les Luthiers referencia piezas musicales concretas con diversos objetivos. Por ejemplo, reforzar que una obra se asemeje a un género o estilo. En concreto se trataría de referenciar obras muy conocidas, fáciles de reconocer por los espectadores y con objeto de que las asocien con un estilo musical concreto. Esto se combina en ocasiones con la herramienta que veíamos anteriormente, según la cual se mezclaba una música propia de un determinado género con unos textos de temática totalmente diferente a la esperada.

En otros casos, utilizar una melodía asociada con una situación concreta, por ejemplo; las bodas, sirve para llevar a la mente del espectador un contexto determinado o, emplear un fragmento de música muy reconocible en un escenario totalmente impropio o fuera de lugar. Finalmente, mencionaremos el objetivo obvio de parodiar una pieza concreta mediante la desvirtuación e incongruencia humorística. Haremos, a continuación, un recorrido por algunos ejemplos a través de piezas específicas. En el Anexo VI podremos ver los textos completos de las obras analizadas.

### 6.6.1 Oi gadoñaya

En la Sección 6.4.9, citábamos la obra “Oi gadoñayá”, perteneciente a *Viejos fracasos*, que usaba frases y palabras sin sentido, que recuerdan al ruso, y está basada en una famosa melodía rusa llamada “Kozakken-Lied”, en español “Cosacos”, compuesta por Ataman Platoff. Les Luthiers quiere recordar las melodías que cantan los coros rusos y, con este objetivo, cita una canción concreta, para que sea fácil de identificar. Esta es la única obra que hemos encontrado cuya partitura es casi una copia textual. Más adelante, veremos otras, como la “Cantata Laxatón”, que está basada en la *Pasión según san Mateo* de Bach, pero tiene una gran cantidad de variaciones. Si comparamos las partituras de la composición de Les Luthiers (Figura 6.71) y la de Ataman Platoff (Figura 6.72), salvo por el cambio de tono entre ambas partituras, son prácticamente idénticas.



Figura 6.71: Sección de la partitura “Oi gadoñayá”<sup>431</sup>.



Figura 6.72: Sección de partitura de la composición: “Kozakken-Lied”<sup>432</sup>.

<sup>431</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers»..

<sup>432</sup> Fuente de la imagen: «Don Cossack Chorus Serge Jaroff (Хор Донских Казаков Сергея Жарова)», *Мир русской грамматики. The World of Russian Records*, accedido 8 de mayo de 2017, [http://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=5591&sessionid=ndnk5ik7dsrqpn6nr8bvulh14](http://www.russian-records.com/details.php?image_id=5591&sessionid=ndnk5ik7dsrqpn6nr8bvulh14).



La canción “Oí gadoñayá” comienza con una pequeña introducción, que marca una de las diferencias entre ambas canciones, pero, posteriormente, vemos que su comienzo coincide casi exactamente con el de la original. Donde sí podemos apreciar alguna variación es en el acompañamiento, adaptado para los componentes de Les Luthiers.

### **6.6.2 Romanza escocesa sin palabras**

En la obra “Romanza escocesa sin palabras”, del disco *Volumen 3* (1973), encontramos una clara referencia a una antigua melodía irlandesa llamada “Garry Owen”, como podemos ver en la selección de compases de la gaita, del primer pentagrama de la Figura 6.74. Esta canción fue adoptada en 1851 por la milicia formada por el 2º regimiento de voluntarios de la ciudad de Nueva York y posteriormente utilizada por el 7º Regimiento de caballería del ejército de EE.UU. durante todo el siglo XIX. Hay que señalar que, aunque la melodía original ha sufrido cambios de tonalidad a lo largo de la historia, el ámbito armónico no ha variado.

Anterior a la referencia a “Garry Owen”, como vemos en el compás 38 (Figura 6.73), el corno realiza una clara alusión a unos breves compases de la trompa del 1º movimiento de la 5ª Sinfonía de Beethoven. Justo después, se introduce la famosa melodía irlandesa con una Gaita algo desafinada. En esta sección, probablemente, Les Luthiers se refiere en tono burlesco a la variación que realizó Beethoven<sup>433</sup> de dicha melodía en 1809, llamada “From Garyone My Happy Home”, perteneciente al libro *12 canciones irlandesas, WoO 154*.

---

<sup>433</sup> H. White, *Music and the Irish literary imagination* (New York: Oxford University Press, 2009), 173.



**Figura 6.73:** Sección de la partitura “Romanza escocesa sin palabras”<sup>434</sup>.

Tras la citada introducción, si comparamos la partitura de “Romanza escocesa sin palabras” (Figura 6.74) con la de “Garry Owen” (Figura 6.75), encontramos la melodía referenciada como una copia prácticamente idéntica.

---

<sup>434</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».



Figura 6.74: Sección de la partitura “Romanza escocesa sin palabras”<sup>435</sup>.

The image displays a vocal line in treble clef with lyrics. The music is in 6/8 time and consists of four lines of notation. The lyrics are: "Let Bac- chus' sons be not dis- mayed, But join with me, each jo- vial blade, Come drink and sing and lend your aid To help me with the cho- rus: In- stead of spa we'll drink brown ale, And pay the reck- 'ning on the nail, No man for debt shall go to jail, From Gar- ry- o- wen in glo- ry."

Figura 6.75: Sección de la partitura “Garry Owen”<sup>436</sup>.

<sup>435</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>436</sup> R. Holtmann, *Mel Bay the Irish Flute* (Missouri: Mel Bay Publications, 1983).

### 6.6.3 Las majas del bergantín

En “Las majas del bergantín”, de los espectáculos *Grandes hitos* y *El Grosso Concerto*, hay una breve sección donde se cita el inicio del *Intermedio* de la zarzuela *La leyenda del beso*. En esta obra, Les Luthiers actúa junto a la orquesta “Camerata Bariloche”.

En la Figura 6.76, presentamos la sección de la partitura original de *La leyenda del beso*, citada por Les Luthiers en su composición. En la Figura 6.77, mostramos una sección de la partitura para orquesta de “Las majas del bergantín”, donde se adapta la introducción de *La leyenda del beso*. Los compositores son Carlos Núñez Cortés y Ernesto Acher, incluyendo este pasaje de zarzuela consiguen que su obra, que definen como “zarzuela náutica” sea fácilmente reconocida como una obra de este género por los espectadores. Es decir, se emplea un cliché musical para conseguir una semejanza mayor.



Figura 6.76: Sección de la partitura “La leyenda del beso”<sup>437</sup>.



Figura 6.77: Sección de la partitura “Las majas del bergantín”<sup>438</sup>.

<sup>437</sup> R. Soutullo y J. Vert, *La leyenda del beso: selección*, ed. M. San Miguel (Madrid: Harmonía, 1957).

<sup>438</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

### 6.6.4 Concierto Mpkstroff

“Concierto Mpkstroff” pertenece a los espectáculos *Viegesimo Aniversario*, *Viejos fracasos* y *El Grosso Concerto*, donde Les Luthiers actúa junto a la “Camerata Bariloche”. En el inicio de esta pieza, un componente del grupo gasta una broma al pianista, cambiándole la partitura el tango “La cumparsita”. Se trata de dos bromas musicales, una dentro de la otra, pues un miembro del grupo engaña a su compañero cambiándole la partitura, la orquesta empieza a tocar y, cuando entra el pianista con el tango, Les Luthiers traslada su broma al público. Esta sección ha variado según los países que han visitado, aunque en la gran mayoría, el pianista ejecutaba “La cumparsita”, en España se cambió por los primeros compases del pasodoble “El gato montés”, en una clara aproximación al acervo cultural de los espectadores.

En la Figura 6.78, tenemos una sección del inicio de la partitura original de “La cumparsita”. Como vemos en los fragmentos de las partituras originales de Les Luthiers (mostrados en la Figura 6.79 y la Figura 6.80). Además de los primeros compases de “La cumparsita”, también encontramos la notación manuscrita de *Tempo di tango* y *Tango Súbito*. Esta notación es para recordar al pianista que debe empezar dicha pieza con un tango conocido por el público del país que visita.

La cumparsita

**Tempo di Tango**

The image shows a musical score for the beginning of 'La cumparsita'. It is written in 4/4 time and marked 'Tempo di Tango' and 'mp'. The score consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, and C#5. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G3, A3, B3, and C#4. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, and C#5. There are fingerings (1, 2, 1, 2, 1) above the notes in the first measure and (1, 2, 1, 2, 1) above the notes in the second measure. There are also fingerings (1, 3, 2) above the notes in the third measure. The dynamic marking 'mp' is placed below the first measure. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Figura 6.78: Sección de la partitura “La cumparsita”<sup>439</sup>.

<sup>439</sup> G. Matos, *Tango*, ed. R. Siri y L. Sirimarco (Buenos Aires: Ricordi, 2001).



Figura 6.79: Sección de la partitura “Concierto Mpkstroff”<sup>440</sup>.



Figura 6.80: Sección de la partitura “Concierto Mpkstroff”<sup>441</sup>.

### 6.6.5 Para Elisabeth

Volvemos a hacer referencia a la obra “Para Elisabeth”, de *Bromato de Armonio*, centrándonos ahora en el uso de algunos acordes de la “Marcha Nupcial” de Mendelssohn. Como comentábamos en la Sección 6.5.7, la referencia a dicha obra se usa como cliché musical en cuanto a las bodas, cuando se habla de un posible matrimonio entre Mastropiero y Elisabeth. Podemos comparar la partitura de Les Luthiers (Figura 6.81) con los primeros compases de la composición de Mendelssohn (Figura 6.82) para ver la similitud.

---

<sup>440</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>441</sup> Fuente de la imagen: Ibid.



Figura 6.81: Sección de la partitura “Para Elisabeth”<sup>442</sup>.



Figura 6.82: Sección de la partitura “Marcha Nupcial”<sup>443</sup>.

#### 6.6.6 Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja

Un ejemplo significativo de la utilización de melodías populares por parte de Les Luthiers lo podemos encontrar en la obra “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja”, donde se ve una clara influencia de la pieza tradicional “El Romance del conde Olinos”, no solo en la temática, sino en la música, aunque en este caso, el romance de Les Luthiers tiene un final feliz.

Las Figura 6.83 y la Figura 6.84, muestran una gran similitud en ambas melodías principales. Podemos ver la igualdad de intervalos, la dirección de la melodía, además del ámbito armónico de dichos romances. Como observaremos posteriormente, existen también algunas

---

<sup>442</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

<sup>443</sup> F. Mendelssohn, *Marcha Nupcial*, ed. P. Ortíz, Edición: Real Musical (Madrid: Real Musical, 2006).

coincidencias en los textos, presentando ambos a un Conde, como protagonista de la canción, que escucha el cantar de una doncella. En las dos versiones se nombra a una “sirena de la mar”. Sin embargo, existe una clara diferencia entre los dos desenlaces: el trágico en el “Conde Olinos” y feliz en la música de Les Luthiers. Hay que señalar que Les Luthiers presenta esta obra como un cuento infantil, por lo que tiene un final más apropiado para los niños que del Romance del conde Olinos. Podríamos decir que la canción de Les Luthiers está más cerca de, lo que podríamos llamar, una adecuada canción infantil, que la canción popular referenciada.

**Romance del Joven Conde**

Transcripción:  
Alfonso J. Honrubia

Voice

fue-na tar - deel jo-ven con - de con su se-qui-toa ca - zar las don-ce - llas de la

7

cor - te sus - pi - ra - ban por suan - dar es - tan - dar - tes y pen - do - nes se po - dí - a ver fla -

13

- mear y las trom - pas con sus so - nes co - men - za - ron a can - tar

Figura 6.83: Sección de la partitura “Romance del Joven conde...”.

**Romance del conde Olinos**

transcripción:  
Alfonso J. Honrubia

Ma - dru - ga - bael Con - de O - li - nos, ma - ña - ni - ta de San Juan, a dar

a - guaa su ca - ba - llo a las o - ri - llas del mar, a las

o - ri - llas del mar, a dar a - guaa su ca - ba - llo a las o - ri - llas del mar.

Figura 6.84: Sección de la partitura “Romance del conde Olinos”.



### 6.6.7 Cantata Laxatón

Un ejemplo muy claro de la utilización de música conocida como parte de su estrategia humorística, podemos encontrarlo en la “Cantata Laxatón”, (originalmente llamada Cantata Modatón) , en la que Les Luthiers hace una referencia a la *Pasión según San Mateo* de Bach. Encontramos la parodia musical en varios elementos: en el texto, tomado del prospecto de un conocido laxante de la época; en la utilización de instrumentos informales; y en las alteraciones de la estructura musical de la obra.

Hay que señalar que comentamos esta obra en esta sección por estar inspirada en una pieza concreta, aunque también la podríamos haberla incluido en el siguiente apartado, *Referencia a géneros o estilos musicales*, ya que puede considerarse como una parodia de las cantatas o del estilo barroco en general. Se trata de una cantata dividida en quince partes: una composición sinfónica, seis recitativos, cinco corales y tres arias. Al respecto de esta obra, Juliana Guerrero<sup>444</sup> comenta lo siguiente:

“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...”

Otros elementos extraños e inesperados a nivel compositivo son los finales abruptos originados por sonidos ajenos a la orquesta o coro, por ejemplo, el cierre de una puerta, pronunciaciones exageradas o introducción de elementos que se pueden considerar propios de canciones infantiles.

Sin embargo, el mayor factor incongruente de la pieza es, sin duda, su letra. Cuando la “Cantata Laxatón” comienza, evoca en gran medida la famosa obra de Bach, pero en lugar de escuchar una pieza melancólica de carácter religioso, el espectador se encuentra con que el texto es el prospecto de un laxante. De esta forma, confluyen lo irreverente del tema, el recuerdo del medicamento que quizás ha usado en alguna ocasión y la evocación de un prospecto, en principio bastante aburrido y difícil de comprender para personas sin conocimientos médicos o farmacéuticos. Así, por ejemplo, podemos ver la diferencia entre la letra de la coral de la obra de Les Luthiers y la de Bach, en versión original y traducida al español<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 242.

<sup>445</sup> La corrección de las letras originales en alemán y de la traducción han sido realizadas por el Dr. José María García Laborda.

**Coro de la Cantata Laxatón:**

“¡Oh! ¡Qué felices días,  
Sin cargas ni presión,  
¡Después de una buena evacuación!”

**Choral (Letra original)**

“Erkenne mich, mein Huter,  
! Mein Hirte, mich nimm un  
Von dir, Quell aller Güter...”

**Coral (Letra original traducida)**

“¡Reconóceme, guardián mío,  
llévame contigo, pastor mío!  
de ti que eres fuente de todos los bienes...”

Podemos comparar también los textos de alguna de las arias:

**Aria Bajo de la Cantata Laxatón:**

“No debe ser utilizado  
cuando hay náuseas,  
vómitos, o cuando hay  
dolor abdominal”.

**Arie Bass (Letra original)**

“Gebt mir meinem Jesum wieder!  
Seht, das Geld, den Mörderlohn,  
Wirft euch der verlorne Sohn  
zu den Füßen nieder”.

**Aria Bajo (Letra original traducida)**

“¡Devolvedme a mi Jesús!  
Ved cómo el precio de su sangre,  
es arrojado a vuestros pies  
por el hijo perdido”.

Volviendo a la similitud de la música de esta cantata con la *Pasión según San Mateo*, en la Figura 6.85, mostramos el primer movimiento en la obra de Les Luthiers, una pieza a modo de obertura sin canto coral muy parecida a la partitura “Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen” (Figura 6.86), aunque también observamos algunas variaciones como, por ejemplo, en la tonalidad.



Figura 6.85: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”<sup>446</sup>.

**CORO I. II.**

**Soprano ripieno.**

**Flauto traverso I.**

**Flauto traverso II.**

**Oboe I.**

**Oboe II.**

**Violino I.**

**Violino II.**

**Viola.**

A musical score for a section of "La Pasión según San Mateo". The score is for a full orchestra and includes parts for Soprano ripieno (Soprano), Flauto traverso I and II (Transverse Flute I and II), Oboe I and II, Violino I and II (Violin I and II), and Viola. The music is written in a common time signature (C) and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The title "CORO I. II." is written at the top of the score.

Figura 6.86: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”<sup>447</sup>.

En la Figura 6.87, podemos encontrar el coral que más nos recuerda a la *Pasión según San Mateo*, y cuya letra es la antes mencionada: “¡Oh! ¡Qué felices días, sin cargas ni presión, después de una buena evacuación!”, y que referencia los primeros compases con variaciones de la partitura que encontramos en la Figura 6.88.

<sup>446</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>447</sup> J.S. Bach, *St. Matthew Passion, BWV 244, in full score*, ed. J. Rietz (Maryland: Dover Miniature Scores, 1999).

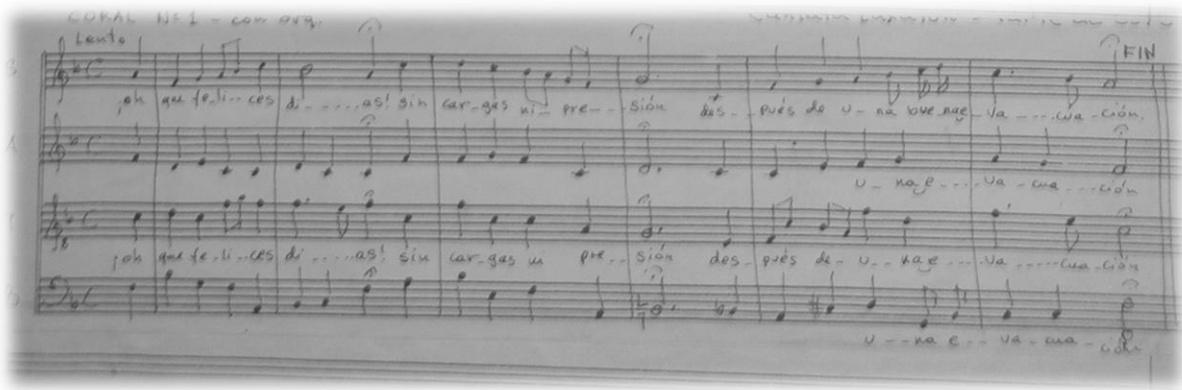


Figura 6.87: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”<sup>448</sup>.

**CHORAL. CORO I. II.**

**Soprano.**  
Flauto traverso I. II.  
Oboe I. II. Violino I.  
col Soprano.

**Alto.**  
Violino II col Alto.

**Tenore.**  
Viola col Tenore.

**Basso.**

Organo e Continuo.

 Printed musical score for the Choral Coro I. II. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and an Organ/Continuo part. The lyrics are: 'Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-te, nimm mich an, Dein  
Von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Guts ge- than.'

Figura 6.88: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”<sup>449</sup>.

En el siguiente movimiento, (Figura 6.89), nos encontramos con una pieza muy interesante: un aria compuesta en forma de “espejo”, es decir, mientras que la melodía referenciada de la partitura de Bach (Figura 6.90), al principio de este movimiento, comienza un transcurso descendente y ascendente posteriormente, en la obra de Les Luthiers, sigue una trayectoria contraria, ascendiendo primero y descendiendo posteriormente. A pesar de la diferencia de la línea melódica, el carácter que le da el compositor nos sigue haciendo recordar la gran similitud entre ambas. Podemos ver este recurso en varias ocasiones a lo largo de esta partitura.

<sup>448</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>449</sup> Bach, *St. Matthew Passion*, BWV 244, in full score.

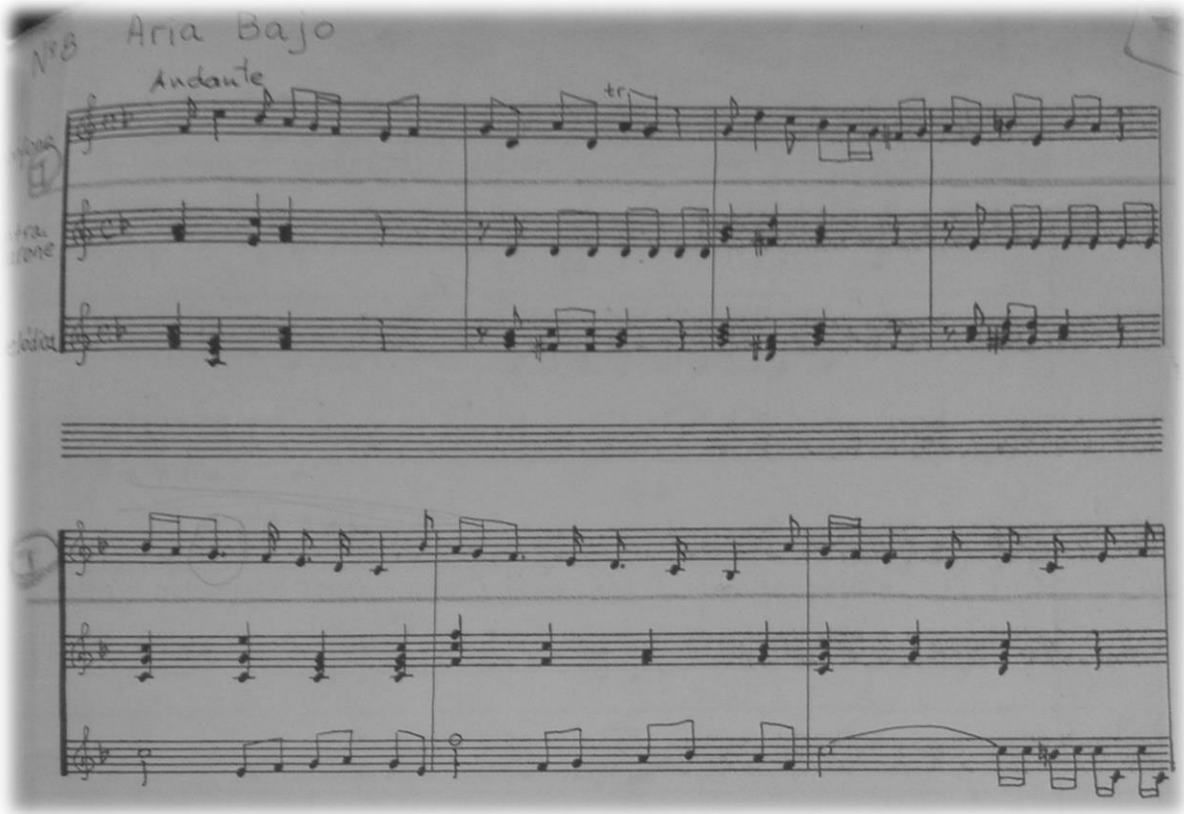


Figura 6.89: Sección de la partitura “Cantata Laxatón”<sup>450</sup>.

**ARIA. CORO II.**

Violino Solo.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Basso.  
Organo e Continuo.

A printed musical score for "ARIA. CORO II." in common time. It features six staves: Violino Solo, Violino I, Violino II, Viola, Basso, and Organo e Continuo. The Violino Solo part has a trill (tr) above a note. The Organo e Continuo part includes figured bass notation: 6 5, 5 6, 4 6 6, 6 4 3, 6 6 5, 6.

Figura 6.90: Sección de la partitura “La Pasión según San Mateo”<sup>451</sup>.

<sup>450</sup> Fuente de la imagen: «Archivo musical de Les Luthiers».

<sup>451</sup> Bach, *St. Matthew Passion, BWV 244, in full score*.

Vemos así que, pese a las variaciones introducidas por Les Luthiers, gran parte de la “Cantata Laxatón” nos recuerda, en gran medida, a la *Pasión según San Mateo*. Sin embargo, el grupo emplea una variedad de herramientas musicales: *Jugar con el proceso musical*, *Jugar con el sonido* y *Conjunción de la música con la letra* para conseguir la incongruencia humorística.

### 6.6.8 Otros ejemplos

Otros ejemplos, que realizan pequeñas referencias a obras musicales concretas, los podemos ver en la “Serenata Mariachi”, “Teresa y el oso” y “Papa Garland”.

La “Serenata Mariachi” se inspira en la película “Dos tipos de cuidado”<sup>452</sup>, en la cual Jorge Negrete y Pedro Infante hacen una lucha de canciones, muy parecida a la que enfrenta a Porfirio y Bernardo en esta pieza. Además, hacen una referencia literal a una de las frases empleadas en dicha película: “y si echo bravatas / también las sostengo”:

**Jorge Negrete:**

Yo soy mexicano  
y a orgullo lo tengo  
y si echo bravatas  
también las sostengo  
yo soy mexicano.

**Daniel Rabinovich:**

“Y si echo bravatas  
también las sostengo,  
Pos todos se rajan  
De mi pistolón”.

“Teresa y el oso” tiene una gran similitud con el cuento orquestal *Pedro y el lobo* de Serguei Prokófiev. Este compositor ruso intentó con su obra acercar a música culta a los niños, asociando a cada personaje del cuento un instrumento de la orquesta. Les Luthiers escribió “Teresa y el oso” justamente como una parodia del cuento de Prokófiev, por lo que cada personaje de esta obra también es representado por un instrumento, en este caso informal.

La composición “Papa Garland” es, según Ernesto Acher<sup>453</sup>, un homenaje oculto a Scott Joplin (compositor de “The Entertainer”) que, si bien no fue músico de jazz, fue el padre del ragtime, una de las corrientes que luego alimentó al jazz.

---

<sup>452</sup> «Dos tipos de cuidado», *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 24 de julio de 2016, [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dos\\_tipos\\_de\\_cuidado&oldid=92476476](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dos_tipos_de_cuidado&oldid=92476476).

<sup>453</sup> «Blog de Ernesto Acher», accedido 9 de mayo de 2017, <http://ernestoacher.blogspot.com/>.

## 6.7 Referencia a géneros o estilos musicales

---

Juliana Guerrero<sup>454</sup>, en la sección principal de su tesis doctoral, se centra en analizar la reelaboración paródica de los géneros musicales que lleva a cabo Les Luthiers como recurso para inducir humor. Es por ello que, referenciaremos en gran medida este trabajo para presentar y ampliar de una manera estructurada las herramientas empleadas por Les Luthiers a la hora de parodiar diversos géneros musicales.

En concreto, Guerrero analiza once ejemplos de esta reelaboración de géneros musicales socialmente instituidos, clasificándolos en tres grupos: música popular (donde diferencia el folclore argentino y el tango); música culta, clásica o académica; y, por último, fusión (obras en las que se hace referencia de manera simultánea a la música popular y culta).

Los tres niveles en los que Guerrero identifica la parodia son lingüísticos, “*performático*”<sup>455</sup> (es decir, en cuanto a la interpretación más teatral y puesta en escena) y musical. Los dos primeros componentes estarían relacionados con lo que nosotros hemos llamado *Conjunción de otros elementos con la música*; y el tercero, con *Jugar con el proceso musical* y *Jugar con el sonido*.

Como veremos, este tipo de obras mantiene un equilibrio entre incorporar elementos propios de un cierto género, que permitan el reconocimiento del mismo, y a la vez introducir otros, que lo distancian de él, con un propósito humorístico, normalmente paródico.

### 6.7.1 Folclore argentino

Las obras analizadas por Juliana Guerrero que parodian géneros folclóricos de Argentina 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 (triumfo/empate)”<sup>456</sup>. Nos encontramos, por tanto, con cuatro géneros folclóricos argentinos, *gato*, *chacarera*, *zamba* y *triumfo*.

Como vemos, Les Luthiers explicita su intención de parodiar esta música comenzando por la forma de denominarlos al introducir el título de las obras. En alguna de ellas, por ejemplo, en

---

<sup>454</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 180-247.

<sup>455</sup> Este término, que deriva de la palabra inglesa “performance”, es utilizado por Juliana Guerrero en sus estudios.

<sup>456</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 181-215.

“El explicado”, la letra misma hace referencia a una versión diferente del gato tradicional (o al menos a una de sus versiones “gato con relaciones”). En la última cuarteta de la obra se dice: “Conocemos de hace rato / el gato con relaciones / gato nuevo es este gato, / gato con explicaciones”. Con lo que el grupo quiere conseguir, probablemente, la complicidad del público haciendo explícito que se está parodiando un género musical conocido.

Estas composiciones son interpretadas fundamentalmente con guitarras y bombo, que son los instrumentos típicos de este tipo de géneros. Siendo estos uno de los elementos empleados para mantener la referencia al género folclórico imitado. Por lo tanto, en estas obras apenas se usa el recurso de *Jugar con el sonido*, excepto en “Si no fuera santiagueño”, donde se usan sonidos onomatopéyicos para imitar el sonido del bombo.

Las principales técnicas que hemos identificado para conseguir la parodia del género referenciado y que desarrollaremos a continuación son: alteraciones musicales en la estructura y forma característica, interrupciones durante la ejecución, otros elementos teatrales y herramientas lingüísticas. Además, al final de la sección, comentaremos las dificultades que estas obras presentan para que el mensaje músico-humorístico sea totalmente interpretado por el público, debido a las referencias locales.

#### **6.7.1.1 Alteraciones musicales en la estructura y forma característica**

Tradicionalmente, las obras pertenecientes a los citados géneros folclóricos tienen una estructura y forma característica en cuanto a número de estrofas, longitud, rima e interjecciones intercaladas entre secciones (“¡Primera!”, “¡Segunda!”...). Las referencias de Les Luthiers suelen mantener parte de la estructura básica de estos géneros, para que se lo evoquen a las personas familiarizadas con ellos, pero modificándolos de forma significativa con objetivo humorístico.

Siguiendo esta premisa, “El explicado” mantiene la polimetría característica, pero posee una forma más extensa que se corresponde con la incorporación de más texto.

“La Chacarera del ácido lisérgico”, si bien respeta la estructura bipartita, no tiene interludios, y la primera y segunda estrofas tienen el doble de extensión que las de la chacarera característica.

En “Si no fuera santiagueño”, el cambio más significativo en la estructura es el anuncio de una segunda parte que solo se introduce, pues queda interrumpida por la discusión de los ejecutantes. Para poder retomar la forma, se anuncia una tercera parte, que no se da en la chacarera característica. Además, se perciben alteraciones en las extensiones de la introducción



y del segundo interludio, diferencias armónicas respecto al esquema esperado en el estribillo y especialmente en los últimos cuatro compases. A nivel rítmico, se trata de una chacarera trunca<sup>457</sup>.

Por último, en “La yegua mía”, si bien se emplean elementos y recursos propios del género (copla de seguidilla, estribillo, interjección, alternancia de interludios), estos no siguen el orden ni las formas internas, por ejemplo, las estrofas son más extensas. Se usan también “relaciones”<sup>458</sup>, pero estas no tienen la forma tradicional. Tanto es así que, tras una de estas intervenciones, Jorge Maronna le pregunta a Daniel Rabinovich qué tiene de “relación” ese parlamento, a lo cual Rabinovich contesta: “Primo de mi mujer”, haciendo uso de la polisemia de la palabra “relación” para rematar un chiste verbal. Hemos de destacar, que esta broma no puede ser totalmente comprendida si no se conoce el significado de “relación” desde el punto de vista del folclore musical argentino.

De forma similar, en un nivel que afecta a la estructura, pero más específicamente a los textos de las obras, encontramos algunos casos, por ejemplo “Añoralgias”, donde el estribillo no se repite con la misma letra, como es habitual. En “El explicado” no se produce la rima esperada en este tipo de composiciones, encontrando rima consonante en determinados lugares de la estrofa. Además, en esta misma obra, se aprecian yerros cometidos por las distintas voces con las que uno de los músicos indica a los cantantes el comienzo y final de cada parte.

La técnica aquí descrita, consistente en alterar la estructura y forma musical característica de los diversos géneros, la podríamos incluir principalmente en la sección *Jugar con el proceso musical* en nuestra clasificación de herramientas músico-humorísticas, aunque también hemos comentado algunos aspectos relacionados con *Conjunción de otros elementos con la música*, en concreto, el texto.

### **6.7.1.2 Interrupciones durante la ejecución**

Además de estas alteraciones musicales en la estructura y forma característica de los diversos géneros que acabamos de comentar, un recurso que el grupo usa a menudo para romper aún más el esquema esperado, y que ya apuntábamos en el comentario sobre “Si no fuera santiagueño”, es incorporar interrupciones de la canción, iniciando un diálogo, a menudo

---

<sup>457</sup> M.C. Aguilar, *Folklore para armar* (Ediciones Culturales Argentinas, 1991), 92.

<sup>458</sup> Son improvisaciones que se producen en varios géneros de la música folclórica y que suelen consistir en cuartetos octosilábicos con rima en los versos pares.

discusión, entre los intérpretes, que no forma parte del texto de la obra. Así, por ejemplo, en “El explicado” (ver Figura 6.91), los intérpretes explican verbalmente varios términos, sin llegar a nombrarlos, lo que genera un debate durante la propia representación, en este caso, acompañado de percusión. Como veremos más adelante, en “La yegua mía”, los cantantes finalizan los versos de varias estrofas con palabras de significado opuesto, lo que genera pequeñas discusiones entre ellos.

Estas interrupciones rompen la relación habitual intérprete-espectador, añadiendo un eje en el que los primeros hablan y discuten, en ocasiones simulando ignorar al público y/o moviéndose a otra zona del escenario. Así, por ejemplo, en “El explicado”, Les Luthiers imita la disposición escénica de los grupos folclóricos tradicionales: los ejecutantes se posicionan en fila, mirando al frente y con los instrumentos musicales en bandolera. Sin embargo, cuando discuten entre ellos, rompen esta disposición apartándose casi todos a un lado, salvo Daniel Rabinovich, que luego tratará de reiniciar la obra.



**Figura 6.91:** Fotograma de “El Explicado”<sup>459</sup>.

---

<sup>459</sup> Fuente de la imagen: «YouTube».

### 6.7.1.3 Otros elementos teatrales

Además de las interrupciones explicadas en el apartado anterior, Les Luthiers hace uso de otros elementos teatrales. En general, nos referimos a equívocos, alteraciones y transformaciones en la forma de la interpretación. Por ejemplo, en “Añoralgias”, otra de las herramientas que provoca las risas de los espectadores es el acompañamiento corporal de los músicos en forma de balanceo pendular durante la interpretación de la obra (Figura 6.92). Este movimiento sorprende a la audiencia, pues no es propio ni del género ni de la situación. Además, Daniel Rabinovich se gira en varias ocasiones buscando a un temido animal, una araña, que le acecha (relacionada con un evento acaecido durante la presentación de la obra).

La interpretación teatral (gesticulación, tono, actitud corporal...) es, en este caso como en el anterior, fundamental para enfatizar el sentido humorístico de estas intervenciones que no son puramente musicales. En ambos casos, estaríamos haciendo uso de herramientas que podríamos englobar dentro de *Conjunción de otros elementos con la música*, en concreto verbales y teatrales.



**Figura 6.92:** Fotograma de “Añoralgias”<sup>460</sup>.

---

<sup>460</sup> Fuente de la imagen: Ibid.

#### 6.7.1.4 Herramientas lingüísticas

Como hemos comentado anteriormente, una de las herramientas de Les Luthiers que más risas genera, es su vertiente lingüística. En “Si no fuera santiagueño”, buena parte del texto se compone de recursos ludo-lingüísticos como perogrulladas: “Cuando bailo chacarera [...] siento como si estuviera, bailando la chacarera” o “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”. Además, en la quinta cuarteta se hace incluso una referencia a una chacarera concreta: “Añoranzas” de Julio Argentino Jerez.

En “Añoralgias”, Les Luthiers recoge una temática típica en algunas zambas, la nostalgia de la tierra o pueblo abandonado y compone una parodia en la que describe un lugar totalmente inhóspito con un sentimiento de melancolía, como si explicara un añorado e idílico tiempo y lugar. Para ello usa una gran variedad de recursos estilísticos, como personificaciones, aliteraciones, hipérbole, epítetos... Esto da lugar al contraste o incongruencia entre la forma de expresarse, las frases utilizadas y el significado real de lo que se dice. Además, aunque, durante toda la obra, usa términos cultos para reforzar la cualidad supuestamente idílica del lugar descrito, aparecen dos locuciones informales. La primera es “¡qué calor!” y la segunda depende del país en el que se interpreta la obra. (“¡no lo haría ni mamado!”, en Argentina; “¡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). La adaptación de esta frase al lenguaje utilizado en cada zona geográfica, nos indica la importancia que para el grupo tiene que el mensaje pueda ser comprendido claramente por la audiencia, de forma que se consiga inducir humor de manera eficaz.

En la obra “La yegua mía” se parodia el género *triumfo*, usándose el nombre de este tipo de música para describir el tema de la obra y se aprovecha la sinonimia con el concepto de ganar, contraponiéndolo a perder o empatar. En varias estrofas, cada uno de los cantantes finaliza los versos con palabras de significado opuesto, lo que genera pequeñas discusiones entre ellos que son resueltas en una solución de compromiso (empate) en la siguiente estrofa. Nótese que este efecto contrapuesto se consigue aprovechando que hay dos voces que duplican la melodía y dos que funcionan como acompañamiento, lo que permite la divergencia señalada. Para producir incongruencias en el texto, el grupo presenta a menudo las voces cantando al unísono. Conseguir este efecto en un contexto puramente verbal es posible pero más forzado.

Otra de las obras a destacar es “La Chacarera del ácido lisérgico”, que tiene una temática transgresora, la exaltación de este conocido alucinógeno asociado a la experiencia *hippie* de la época en la que se estrenó (1967). Para ello se emplea una semántica ambigua: frases que podrían entenderse como relacionadas con el sector turístico, pero que hacen referencia a la vez al ácido lisérgico.

### 6.7.2 Tango

Guerrero<sup>461</sup> identifica seis parodias de tango en la obra del grupo: “Pieza en forma de tango, Opus 11” (tango), “Me engañaste una vez más” (tanguito), “Piazzolísimo” (tango), “La tanda” (música para televisión), “El regreso de Carlitos” (escena de película) y “Gloria de Mastropiero” (tangum). De ellas, solo analiza en detalle los dos primeros.

Excepto “Piazzolísimo”, el resto de piezas remiten al estilo de tango porteño, una música geográficamente asociada al Río de la Plata, haciendo referencia a personajes, temas y comportamientos vinculados con el género<sup>462</sup>. De hecho, en “Pieza en forma de tango, Opus 11” se usan, por ejemplo, términos lunfardos<sup>463</sup> (bulín, escabio, araca, metejón, amurado y guita) y otros rioplatenses<sup>464</sup> (hembraje, gil, otario y taita) probablemente para reforzar el efecto geográfico.

Las dos obras analizadas por Guerrero hacen referencia a la temática del desengaño amoroso. En “Pieza en forma de tango, Opus 11”, el texto hace referencia a una mujer que presenta simultáneamente dos arquetipos, el de madre y el de amante, ambos típicos de los tangos de distintas épocas, resultando en una letra aparentemente incestuosa. “Me engañaste una vez más”, parece inicialmente hacer referencia a una mujer, pero al final de la única estrofa de la pieza, se descubre que se refiere a un político o partido político indeterminado.

La instrumentación, la puesta en escena y la manera de cantar, se corresponden con las interpretaciones típicas del género. En “Me engañaste una vez más” los instrumentistas están sentados y el cantante de pie junto al piano, lo que le permite moverse por el escenario mientras recita. Además, este último lleva la mano metida en uno de los bolsillos, imitando un gesto

---

<sup>461</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 215-29.

<sup>462</sup> Ibid., 215.

<sup>463</sup> Según la Real Academia Española: jerga empleada originalmente por la gente de clase baja de Buenos Aires, parte de cuyos vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en el español popular de la Argentina y Uruguay.

<sup>464</sup> Según la Real Academia Española: natural de la región del Río de la Plata

típico de los cantantes de tango y, en varias ocasiones, llega a hacer un paso de baile mientras suena la música. Esta imitación, paródica y exagerada, de las actitudes de un cantante tradicional se emplea también, aunque de diferente forma, en “Pieza en forma de tango, Opus 11”: cuya segunda parte consiste en una concatenación de citas textuales de versos sueltos de otros tangos, consiguiendo un efecto desmesurado de referencias a estereotipos, llegando al sinsentido.

Como ya vimos en el análisis de las referencias a música folclórica, Les Luthiers juega con la estructura musical típica de los géneros parodiados. En “Pieza en forma de tango, Opus 11”, no se respeta totalmente la forma tripartita típica, incluyendo un recitado epistolar ajeno al género. Además, las secciones de esta obra no siguen la estructura de dieciséis compases cada una, sino que algunas son más largas. En el caso de “Me engañaste una vez más”, la variación va mucho más allá, ya que la obra consta de un recitado y una única estrofa.

Es de especial interés la comparación de dos versiones de “Pieza en forma de tango, Opus 11”, la primera pertenece a una grabación en estudio del disco *Cantata Laxatón*, la segunda es una versión grabada del espectáculo *Les Luthiers hacen muchas gracias de nada*. Entre ellas existen notables diferencias, pues el formato audio de la primera no permite observar elementos presentes en la versión de vídeo, que incorpora todo el aspecto visual. En ambas grabaciones interviene un bandoneón. Sin embargo, en la versión de vídeo, Carlos Núñez no consigue hacer sonar este instrumento. Al principio por “olvidarse” de hacerlo y luego abre y cierra el fuelle de manera exagerada, pero sin hacerlo sonar. El bandoneón sirve en este caso como referencia y parodia al género de tango, donde este instrumento es tradicional. Sin embargo, en la versión de estudio al no poder incorporar elementos teatrales, sí suena el bandoneón, convirtiéndose en parte de la referencia al tango, además, se incorpora el sonido de una máquina de escribir como elemento extraño a este género. De acuerdo con nuestra clasificación de herramientas músico-humorísticas, podemos decir que, en la grabación en estudio, se acentúa el *Jugar con el sonido*; mientras que el espectáculo en vivo se apoya más en la *Conjunción con otros elementos*, en concreto los visuales e interpretativos.

### 6.7.3 Música culta

En esta sección hacemos referencia a géneros que podrían englobarse dentro de la categoría de música culta, clásica o académica, en contraposición a la música popular o folclórica. Los tres ejemplos analizados por Juliana Guerrero<sup>465</sup> en este grupo son: “Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)”, “Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)” y “Cantata Laxatón (cantata)”. Esta última obra la hemos analizado ya en la sección de *Referencia a piezas musicales concretas*, por estar inspirada en la *Pasión según San Mateo*, aunque como comentamos en dicho apartado, también puede incluirse aquí, como parodia de las cantatas y a todo el estilo barroco.

#### 6.7.3.1 Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)

Al contrario que otras obras analizadas en esta sección, “Loas al cuarto de baño” no alude a ningún género concreto sino a la música culta en general. La propia definición de esta obra por parte del grupo (obra sanitaria) es simplemente un juego de palabras basado en la polisemia de “obra”, sin ningún referente musical. Dado que no hay una estructura y forma tradicional que distorsionar para producir el efecto humorístico, el grupo tiene que recurrir a otras herramientas, en concreto *Jugar con el sonido* y la *Conjunción de otros elementos* como son los visuales y el texto.

La letra y temática de esta obra son en sí, una parodia de la música culta, al tratarse de una exaltación del cuarto de baño y las necesidades fisiológicas que en él se satisfacen; tema poco apropiado para una canción y mucho menos de música culta. Al referirse a un tema tabú estaría apoyándose en la teoría humorística de *Alivio de tensiones* para reforzar el efecto humorístico.

Por otra parte, aunque no parodia a un género concreto, sí que lo hace con una forma musical destacada en la música culta, los cuartetos instrumentales; utilizando para ello el uso exclusivo de instrumentos informales: *la Desafinaducha*, *el Lirodoro*, *el Calephone* y *el Nomeolbídete*. La puesta en escena imita a los intérpretes de una orquesta o grupo de cámara. Después de la presentación hay un corto periodo de tiempo a oscuras, tras el que cada uno de los músicos ingresa con su instrumento, en el caso de Carlos Núñez con la *Desafinaducha*, empujándola, lo que produce la risa por parte del público. Sin embargo, la estética de los instrumentos en sí y

---

<sup>465</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 229-44.

su forma de utilizarlos produce un efecto de incongruencia respecto a los gestos esperados en una pieza de música culta.

Por último, los timbres de los instrumentos no son convencionales y no recuerdan a los empleados en un cuarteto tradicional. Esto se refuerza con los glissandos producidos por el *Nomeolbidet*, los trémolos de la *Desafinaducha* y el vibrato de las cuerdas del *Lirodoro*. Sobre la tímbrica de estos instrumentos en esta obra, Carlos Núñez<sup>466</sup> explica que, pese a que la melodía principal la llevan los instrumentos informales, los cuatro conforman una armonía “hueca” y que para solventarlo añaden sonido MIDI para reforzar la armonía y que esta se sustente.

### **6.7.3.2 Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)**

Esta obra sería una marcha o canción patriótica. Estas son comúnmente interpretadas en eventos públicos para ensalzar las virtudes del país. En este caso, la representación parodia un acto escolar. Tras la presentación, Carlos Núñez toca el piano mientras el resto de intérpretes entonan la canción patria de pie en posición firme y con la mirada al frente. Musicalmente, la obra refleja las características amplias del género (ritmo repetitivo fuerte y estilo sencillo). Las herramientas empleadas, al igual que en “Loas al cuarto de baño”, están más relacionadas con el humor verbal, es decir *Conjunción de la música con letra*, más que en *Jugar con el proceso musical*. La música se utilizaría principalmente para reforzar el efecto humorístico más que como principal fuente de este.

Su temática es una parodia política. El texto parece estar exaltando ciertos elementos del país, uno por estrofa, pero lo que en realidad está haciendo es criticarlos. Se produce una doble contradicción entre el tono empleado y las expectativas sobre una obra de este tipo, con el contenido del texto. Además, el último verso, “Happy birthday to you”, rompe con la solemnidad de este tipo de género.

A nivel musical, hay que resaltar la combinación entre la música y el sentido del texto. Cada estrofa tiene una cierta secuencia tripartita, presentación del elemento, descripción y/o ensalzamiento y, finalmente, crítica, recordando la estructura de un chiste verbal. El giro melódico sobre el cuarto verso, parece acentuar el remate de dicho chiste por los saltos

---

<sup>466</sup> LosLuthiersDeLaWeb, *Les Luthiers - Instrumento «Desafinaducha»*, accedido 24 de marzo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Pa41HM5aWio>.



melódicos elegidos y la inclusión de las notas más agudas. Podemos ver aquí un ejemplo concreto de como la música puede usarse para reforzar el humor verbal.

Es digna de mención, la respuesta de la audiencia a la interpretación de esta obra. “Canción a la independencia de Feudalia” fue estrenada en 1983 y recuperada en el espectáculo *Las obras de ayer* puesto en escena en 2002 en Argentina, pero con la letra modificada casi en su totalidad (que es la versión que aquí se comenta). Argentina atravesaba por aquel entonces una gran inestabilidad económica y política que llevó a restricciones en la disposición de dinero de los bancos, lo que se conoció como “corralito”. En la grabación de la obra de 2002, la segunda y tercera estrofa, que critican a los banqueros y a los funcionarios, no reciben como respuesta risas, sino aplausos por parte del público. Es decir, el contexto social de los espectadores hizo que, reaccionaran a estas estrofas con una respuesta emocional no de humor, sino contestataria y de apoyo a la crítica. Nótese que, si escuchamos la grabación de 1983<sup>467</sup> que, pese a tener una letra diferente, sigue siendo de crítica política, la reacción preponderante es la risa. “Canción a la independencia de Feudalia” fue eliminada del programa de *Las obras de ayer* para la segunda temporada<sup>468</sup>; probablemente porque el “corralito” había acabado y la obra estaba muy ligada a la situación del país en 2002.

#### 6.7.4 Fusión

Guerrero<sup>469</sup> ejemplifica la combinación y mezcla de géneros que lleva a cabo Les Luthiers, a la que la autora se refiere como *fusión*, con las siguientes obras, analizando en detalle solo la primera: “Concerto Grosso alla rustica (concerto grosso)”, “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 “Epopéya de los quince jinetes (oratorio autóctono)”.

Del “Concerto Grosso alla rustica” contamos con dos grabaciones, una solo de audio del primer disco del grupo, *Sonamos pese a todo* (1971) y la segunda del espectáculo *El grosso concerto*

---

<sup>467</sup> Carolino Fuentes, *Les Luthiers - Por Humor al Arte - 5/9 - Canción a la Independencia de Feudalia - 1983*, accedido 27 de marzo de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=ygp9Mn3xhX8>.

<sup>468</sup> Les Luthiers, «Las obras de ayer, El Refrito (2002)», accedido 29 de marzo de 2017, [http://www.lesluthiers.com/espectaculos/lasobras/pagina\\_apertura.htm](http://www.lesluthiers.com/espectaculos/lasobras/pagina_apertura.htm).

<sup>469</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 244-47.

(2001). Como comentaremos posteriormente, para su versión escénica se añadieron ciertos componentes para subrayar el aspecto teatral de la interpretación.

Esta obra, que se presenta como *concerto grosso*, incluye un “concertino puneño” que remite a un carnavalito<sup>470</sup>. Como se anticipa en la presentación, se hace uso de los siguientes instrumentos: “...quena, charango, bombo, clave continuo y orquesta de cuerdas alternadas”, que es una plantilla que rompe con las expectativas de una obra supuestamente barroca. Los instrumentos forman dos grupos diferentes: el concertino, consistente en los tres primeros instrumentos (que tocará a ritmo de carnavalito), y la orquesta. Ambos grupos se intercalan y mezclan, como también lo hacen los diferentes estilos (música culta y popular). De esta manera, según Guerrero<sup>471</sup>:

“La obra evoca la forma de concerto grosso barroco donde la música evoluciona en una continua expansión del tema, con tratamiento secuencial y sutilezas de fraseología. [...] La innovación en este caso, no es solamente esta sucesión en los dos grupos instrumentales, sino la fusión de dos géneros musicales”.

La diferencia de la versión del espectáculo respecto a la de estudio es la inclusión de un dúo de recitantes. Estos se colocan, junto al trío de instrumentos del concertino, en primera fila, como figuras principales, sin embargo, su papel se reducirá a gritar un único “¡Bueno!” hacia el final de la obra, al estilo de la música folclórica. Durante el concierto hablan entre ellos y simulan contar compases y, al final, saludan al público como si hubieran tenido un papel fundamental en la representación.

También a nivel interpretativo, Daniel Rabinovich, el intérprete del bombo, abre los brazos de manera pomposa a cada golpe de este como para amplificar el sonido, parodiando al que toca los platillos. Además, cuando Carlos Núñez toca la quena, Rabinovich lo sacude supuestamente para ayudarle a generar el efecto de vibrato.

---

<sup>470</sup> Aguilar, *Folklore para armar*, 85-86.

<sup>471</sup> Guerrero, «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)», 246.

## **6.8 Relación con el marco teórico músico-humorístico**

---

En este capítulo, haremos un repaso por los principales elementos del marco teórico que proponíamos anteriormente, considerando que la mayor parte de ellos son comunes a la mayoría de los espectáculos músico-humorísticos, excepto probablemente las herramientas concretas empleadas por cada agrupación musical. Por ello, hemos dedicado a este apartado la mayor parte del capítulo. Sin embargo, pensamos que merece la pena repasar el resto bajo la especificidad de Les Luthiers, pues nos puede ayudar a clarificar algunos de los conceptos contemplados en nuestro marco teórico.

### **6.8.1 Función de la música-humor**

Como veíamos en la Sección 5.5, en sus 50 años de historia, Les Luthiers se ha convertido en un referente a nivel mundial en el área de la música humorística, al menos en los países de habla hispana, llegando a nivel de grupo culto en su Argentina natal. Su obra ha influido en varias generaciones y tanto ancianos como jóvenes disfrutan con sus espectáculos. En este sentido, macro-espectáculos como los de 1988 y 2007 en Buenos Aires con más de 60.000 y 100.000 espectadores respectivamente, muestran que este grupo se ha convertido en un fenómeno social y musical.

Por otra parte, las representaciones de Les Luthiers, aúnan las características de los espectáculos teatrales y los humorísticos, convirtiéndose en eventos culturales con un especial énfasis en la parte lúdica. En sus espectáculos, entran en juego todos los beneficios de salud, reducción de estrés y, en suma, bienestar general que comentábamos en la Sección 4.1.

### **6.8.2 La música-humor como proceso comunicativo**

Les Luthiers ejemplifica a la perfección el modelo de comunicación músico-humorística propuesto en la Sección 4.2, mostrando todos los elementos y procesos descritos por este. En el caso del grupo argentino, los compositores son también los intérpretes (o al menos parte de estos) por lo que es más fácil que la intencionalidad compositiva original llegue a representarse fielmente.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el conjunto combina elementos verbales, teatrales y visuales con los musicales, por lo que los mensajes humorísticos aúnan en la mayoría de los casos todos estos aspectos. Además, es muy común encontrar contrastes o de incongruencias humorísticas entre los elementos comunicativos de un mismo o distintos intérpretes, como en

los casos en que varios cantantes intercalan frases de estrofas independientes (como hemos visto en la Sección 6.4) o cuando se dividen en un grupo que interpreta música y otro hace una representación teatral. Es precisamente por este tipo de técnicas que, en nuestro modelo de comunicación humorística resaltábamos la existencia de múltiples ejecutantes emitiendo diferentes tipos de mensajes.

Dada la importancia de los elementos visuales en la obra de Les Luthiers, entendemos que la selección de obras para los distintos discos del grupo depende en gran medida de la adaptación de los efectos visuales, como vimos, por ejemplo, con la obra “Pieza en forma de tango” en la Sección 6.7.2.

Por otro lado, la importancia de la comunicación verbal en los espectáculos del grupo hace que su área de influencia se centre en países de habla hispana y que la traducción de sus obras a otros idiomas no haya obtenido resultados tan buenos como se esperaba, como comentaba uno de los recortes de prensa de la Sección 5.2.4.2.

El impacto de las características del auditorio, en concreto su tamaño, sobre el proceso comunicativo, se refleja en el incremento progresivo del tamaño de los nuevos instrumentos del grupo, como veíamos en la entrevista a Jerónimo Pujal al final de la Sección 6.1.4.

Comentaremos la importancia del contexto social e histórico, así como la comunicación entre espectadores en el apartado posterior sobre la *Respuesta a la música-humor*.

### **6.8.3 Estímulos músico-humorísticos**

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, Les Luthiers hace uso de todos los grupos de herramientas presentados en la Sección 4.3. En este sentido, a pesar de ser un grupo músico-humorístico y de que en sus espectáculos prima la música, no podemos obviar que los textos de sus canciones y presentaciones tienen un gran peso en toda su obra. También es importante, quizá en un segundo plano, la parte más visual, en concreto, la parte teatral o mímica. Dicho esto, hay que insistir en que existen varias piezas que apenas tienen letra, como, por ejemplo, “Pepper Clemens sent the messenger: nevertheless, the reverend left the herd”, aunque suelen ir acompañados de efectos visuales. Existen también algunas obras de Les Luthiers que, aunque no suelen despertar en el público una gran explosión de risas, siempre han despertado efusivos aplausos, por ejemplo, “El oratorio de las ratas”. Esto está relacionado, en nuestra opinión, con los dos tipos de humor que comentábamos en la introducción del Capítulo 4, el basado en las teorías de *Incongruencia-resolución*, más dado a la risa y, el basado en las teorías de la

*Creatividad y expresión del ingenio*, que tienden más a sostener un estado constante de diversión suave durante la obra.

Aunque en este trabajo no nos hemos centrado en analizar la evolución de las herramientas humorísticas empleadas por Les Luthiers, sí que hemos observado algunos aspectos en este sentido: por ejemplo, con el tiempo, se ha visto reducido el uso de los géneros folclóricos, dado que su éxito humorístico disminuye fuera de las fronteras de Argentina y los países limítrofes (como veremos en la Sección 6.8.4.2); se han potenciado las temáticas más neutras, evitando argumentos relacionados con un contexto histórico concreto como, la “Canción a la independencia de Feudalia”, visto en la Sección 6.7.3.2; también hemos observado la incorporación de efectos visuales en sus espectáculos (juego de luces y sombras), tal y como veíamos en la Sección 6.5.7; junto con elementos sonoros, como la utilización de melodías pregrabadas en formato MIDI en la obra “Loas al cuarto de baño”, comentada en la Sección 6.7.3.1; por último, se han diseñado y fabricado instrumentos cada vez más grandes y más voluminosos, apropiados para auditorios de mayor capacidad, como comentamos en la Sección 6.1.4.

Queremos resaltar aquí que hemos identificado algunas herramientas que no se mencionan, al menos de forma explícita, en la bibliografía consultada sobre música y humor y que Les Luthiers usa de manera exitosa. Nos referimos, por ejemplo, al intercalado de frases de distintas estrofas, del que hemos visto varios ejemplos en la Sección 6.4; y a las variaciones paródicas de los géneros folclóricos, especialmente en cuanto a las alteraciones musicales en la estructura, forma característica e interjecciones típicas de estas.

#### **6.8.4 Respuesta a la música-humor**

Vamos a revisar en este apartado los diferentes aspectos que señalamos en la Sección 4.4, sobre la respuesta a la música-humor, cerrando el recorrido por el proceso humorístico como lo desarrollamos en nuestro marco teórico.

##### **6.8.4.1 Parámetros interpretativos (mensaje)**

Respecto al mensaje músico-humorístico y a los parámetros interpretativos de los espectáculos de Les Luthiers, el grupo suele organizar sus representaciones en una sucesión de diferentes obras musicales, normalmente precedidas de una introducción hablada. Las obras no suelen guardar relación entre sí, aunque en los últimos espectáculos algún tema particular suele hacer de hilo conductor durante toda la obra. Por ejemplo, *Los Premios Mastropiero* articula el

espectáculo en torno a una supuesta entrega de premios al estilo de los Oscar o los Grammy. Como se ha comentado en todo este capítulo, se usan diversos tipos de mensajes (musicales, acústicos y visuales), siendo difícil entender el humor del grupo faltando alguno de ellos.

#### **6.8.4.2 Percepción de los espectadores (decodificación)**

Dados los diversos elementos existentes en el mensaje humorístico del grupo, los espectadores tienen varios aspectos que decodificar para llegar a una total comprensión del mensaje músico-humorístico. La relevancia de los textos de las obras de Les Luthiers hace necesario que el espectador comprenda no solo el idioma, sino también el lenguaje y las referencias culturales empleadas. Así mismo, dependiendo de la obra, hará falta un mayor o menor conocimiento musical para poder captar todas las sutilezas humorísticas. En este sentido, las obras folclóricas analizadas en la Sección 6.7.1 son un claro ejemplo de que una apropiada referencia contextual es determinante para la plena interpretación humorística de una composición musical.

Estas piezas hacen referencia a géneros musicales propios de un área geográfica concreta, en este caso Argentina y los países cercanos. De hecho, en “Si no fuera santiagueño”, no se hace referencia solamente a la chacarera tradicional, además, se parodia, según Guerrero<sup>472</sup>, una polémica variación concreta surgida en los 60 en la que se sustituye la guitarra y bombo característicos por sonidos vocales que los imita mediante onomatopeyas. Nótese que, en la obra de Les Luthiers, las voces cantan *a capella* las sílabas “bom”, “bo” y “boro”, lo que genera la confusión y la discusión entre los miembros del grupo.

Además, podemos apreciar, que la principal herramienta músico-humorística que se relaciona con otros géneros musicales, en concreto los folclóricos referidos en la Sección 6.7.1, es la de introducir alteraciones musicales en la estructura y forma característica de dichos géneros. Pero, para poder apreciar estas parodias, el público debe conocer la forma tradicional de estos géneros e identificar suficientes referencias o convenciones asociadas a los mismos para poder reconocer las modificaciones realizadas. De esta forma, es necesario un conocimiento musical previo por parte del público. Recordemos que este tipo de humor se basa en explotar la sorpresa producida al romper las expectativas del espectador.

Por otro lado, las temáticas abordadas en estas obras, remiten a un entorno más rural que urbano, propio de los habitantes del interior de Argentina y, reflejan cierto lenguaje y costumbres

---

<sup>472</sup> Ibid., 193.

locales, por ejemplo, en “El explicado” se usa un lenguaje relacionado con el mundo criollo (corral, chiquero, chanco, carancho, paisano, fogón, paisanada, guitarreada...) con el que puede que no todos los oyentes estén familiarizados. Debido a esto, pese al esfuerzo en algunas obras, como “Añoralgias” por adaptar el lenguaje para facilitar la interpretación del texto (como hemos visto anteriormente), puede darse el caso de que parte del efecto humorístico se pierda, por no comprenderse del todo el mensaje verbal y/o por carecer del contexto para entender las referencias locales empleadas.

Un público con los conocimientos necesarios podrá identificar los elementos parodiados y apreciar el humor de Les Luthiers a un nivel más alto. Los espectadores que carezcan de la competencia necesaria, por ejemplo, que no conozcan los géneros referenciados, podrán identificar el humor a niveles más bajos: serán capaces de captar el humor en la letra (hasta donde alcance su vocabulario) e interpretación teatral de los ejecutantes, disfrutar del humor de Les Luthiers en su totalidad. A lo sumo, quizá lo intuyan y esto puede ser suficiente para una interpretación humorística: que hay algo raro o fuera de lugar con las rimas, los yerros en las voces, las interrupciones, romper la formación escénica...

Recapitulando, el hecho de que los géneros referenciados en estas obras no sean tan conocidos fuera de Argentina y los países vecinos, hace que cuando se representan fuera del país, la audiencia carezca de las referencias necesarias para poder percibir la reinterpretación paródica de ciertos géneros musicales y situaciones y, por tanto, parte de la complicidad entre los intérpretes y el público se pierda, en detrimento del efecto humorístico. Esta es la razón por la que Les Luthiers ha dejado de componer esta clase de obras y ha tendido a reemplazarlas en sus giras internacionales. Daniel Rabinovich lo explica así<sup>473</sup>:

“...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...”.

Así, por ejemplo, en la página oficial del grupo encontramos dos modificaciones explícitas al programa. En el espectáculo *Las obras de ayer, El refrito*<sup>474</sup>: “El Explicado” se eliminaba del programa en las giras internacionales por ser una obra folclórica y, en *Humor dulce hogar*<sup>475</sup>,

---

<sup>473</sup> ¿Qué fue de tu vida? (Buenos Aires: Canal 7, 9 de septiembre de 2011), <https://www.youtube.com/watch?v=Ku2kr6VBo4A>.

<sup>474</sup> Les Luthiers, «Las obras de ayer, El Refrito (2002)».

<sup>475</sup> Les Luthiers, «Humor dulce hogar (1985)», accedido 29 de marzo de 2017, [http://www.lesluthiers.com/espectaculos/humordulcehogar/pagina\\_apertura.htm](http://www.lesluthiers.com/espectaculos/humordulcehogar/pagina_apertura.htm).

se reemplazó la “Epopéya de los Quince Jinetes” por la zarzuela “Las majas del bergantín”. Esta es una de las razones por la que el grupo también modifica, en ocasiones, el lenguaje empleado en algunas obras: para adaptarlo al país que visita.

#### **6.8.4.3 Respuesta emocional de los espectadores (inducción)**

Les Luthiers es sin duda muy efectivo en su generación o inducción del humor. Si no fuera así, no se habría mantenido con tanto éxito a lo largo de sus décadas de historia. Algunos de los aspectos que creemos que contribuyen a su éxito serían: el generar y mantener en todo momento el tono de humor, que como comentamos anteriormente, es clave para la correcta interpretación e inducción del mensaje humorístico. La riqueza y variedad en sus mensajes humorísticos hacen posible que espectadores con una formación musical limitada puedan extraer un nivel de comprensión efectiva del mensaje humorístico, aunque los espectadores con mayor formación puedan captar todas las sutilezas y apreciar toda la calidad compositiva de las obras del grupo. Los temas tratados por el grupo son en general atemporales y no culturalmente concretos<sup>476</sup>, haciendo gran uso de factores relacionados con las teorías de la *Superioridad* y también las de *Alivio de tensiones* (crítica paródica a políticos, temas amorosos en muchas ocasiones con un tinte erótico...).

#### **6.8.4.4 Respuesta visible de los espectadores (risa)**

Hay que decir que, dada la reputación del grupo, la mayor parte del público ya va predispuesto a reír en los espectáculos de Les Luthiers. Además, el ambiente de complicidad entre el grupo y los espectadores facilita que estos últimos se rían, y una vez que hay gente riéndose, se genera una situación de contagio que ayuda a eliminar las posibles inhibiciones que pueda tener parte del público. Este suele reaccionar así, tanto en la parte musical de las obras, como en sus presentaciones, que son una sección integral y principal del espectáculo que ofrecen.

---

<sup>476</sup> Por supuesto también encontramos excepciones a esto como el caso de la “Canción a la independencia de Feudalia” comentado en la Sección 6.7.3.2.



## 6.9 Conclusiones

---

En este capítulo nos hemos centrado especialmente en mostrar ejemplos concretos de muchas de las herramientas que conforman nuestra sección de *Estímulos músico-humorísticos*. Hemos visto cómo Les Luthiers establece el tono de humor, juega con el proceso musical y el sonido (tanto con instrumentos musicales como con la voz), incorpora otros elementos a la música (texto, teatro...) y hace referencia a otras obras (tanto piezas concretas como estilos y géneros musicales) para conseguir el efecto humorístico en sus obras musicales. Además, constatamos que los instrumentos informales característicos del grupo son un factor transversal que intervienen en varias de las categorías mencionadas. Dada la dilatada historia de Les Luthiers, nos ha sido imposible hacer un repaso de todas sus obras y herramientas empleadas en ellas, pero hemos seleccionado aquellas que creemos más representativas.

Hemos confirmado, por tanto, que el estudio de Les Luthiers es idóneo para ejemplificar nuestro marco teórico músico-humorístico. Además, hemos podido añadir dos técnicas a las diferentes herramientas que habíamos encontrado en la literatura, como son el *intercalado de frases* de diferentes estrofas y la *parodia estructural de los géneros folclóricos*. En definitiva, este capítulo muestra cómo conseguir hacer humorística la música a través del ejemplo de Les Luthiers.





# CONCLUSIONES Y TRABAJO FUTURO



## 7 CONCLUSIONES Y TRABAJO FUTURO

En este capítulo se recogen las conclusiones de esta tesis doctoral, realizando un repaso del cumplimiento de los objetivos planteados para la misma y presentando posibles líneas de investigación que podrían dar continuación al trabajo realizado.

### 7.1 Evaluación de objetivos

---

Haremos a continuación un recorrido por los objetivos principales que presentamos en la introducción de este trabajo y evaluaremos su cumplimiento, que se ha desarrollado de manera satisfactoria.

#### **Hacer un recorrido de las teorías generales sobre del humor.**

Este objetivo se ha abordado en el Capítulo 2. En dicha sección, hemos visto que el humor y en especial la risa, como exteriorización de sentimientos instintivos, tiene distintas manifestaciones según las diferentes culturas y épocas. Su estudio ha atraído la atención de numerosos pensadores y científicos y ha generado una gran cantidad de teorías del humor, más de cien, que los investigadores han agrupado siguiendo varias clasificaciones. La más importante sería la que define tres grandes grupos o categorías: las teorías de *Incongruencia-resolución*, las de *Superioridad* y las de *Alivio de tensiones*. Aunque no hemos encontrado ninguna teoría “definitiva”, el conjunto de ellas permite una comprensión mayor de la manifestación humorística, su proceso de generación y su expresión como fenómeno comunicativo.

#### **Hacer un recorrido de lo publicado sobre el humor en la música.**

Este objetivo ha sido desarrollado en el Capítulo 3. En el que hemos visto que el humor en la música es un fenómeno muy antiguo que, en las últimas décadas, ha recibido atención por parte de investigadores del campo de la musicología, por ello, nuestra intención ha sido recopilar las principales aportaciones en esta área. Cada aportación de los autores que hemos estudiado nos ha ayudado a comprender mejor la naturaleza y proceso del humor en la música.

#### **Proponer un marco teórico músico-humorístico.**

La búsqueda de este objetivo se ha desarrollado en el Capítulo 4. En esta sección, hemos recogido y ampliado los conceptos introducidos en nuestro recorrido por las teorías del humor y los estudios musicológicos existentes. Así, podemos ofrecer un marco estructurado desde el

que abordar el estudio del humor en la música. Los principales aspectos que contempla nuestro modelo teórico son: la función de la música-humor, la música-humor como proceso comunicativo, los estímulos músico-humorísticos y la respuesta a la música-humor.

Este marco músico-humorístico intenta cubrir los actores que intervienen, las herramientas que se emplean para convertir una composición musical en una humorística, el proceso por el cual se acaba induciendo humor en los espectadores, así como su papel y sus beneficios. En principio, nuestro esquema está enfocado hacia los espectáculos en directo, pero también puede aplicarse a otros escenarios más sencillos e incluso a la inducción de sentimientos diferentes al humor.

En este sentido, hemos observado que la música absoluta o asemántica, a la que no acompaña un texto u otros elementos, tiene menos opciones de provocar humor que la música sincrética o semántica, ya que esta última puede apoyarse en otros aspectos auditivos y visuales para inducir el humor.

En cualquier caso, consideramos humor musical, tanto al producido por técnicas de *Incongruencia-resolución*, como a las basadas en las teorías de *Creatividad y expresión del ingenio*. Recordemos que las primeras producen mayor grado de sorpresa y provocan la risa con más facilidad, mientras que las segundas suelen generar un estado constante de diversión suave, con menos probabilidades de que el público se ría.

### **Realizar un estudio sobre la historia e impacto social y mediático de Les Luthiers.**

De ello nos hemos ocupado en el Capítulo 5. En él, presentamos un breve recorrido por la dilatada historia del grupo desde dos puntos de vista: la bibliografía y la prensa escrita. En este último caso, hemos utilizado recortes de periódicos y revistas de un periodo comprendido entre 1965 y 2017. Y es que la prensa ha seguido la trayectoria del grupo desde sus inicios como I Musicisti hasta llegar a Les Luthiers, mostrando unas críticas excelentes en la mayoría de las ocasiones.

Además, hemos estudiado el impacto social y mediático de Les Luthiers, a partir de dos factores: los datos estadísticos de asistencia a sus espectáculos por año y país, y el número de visualizaciones en la plataforma YouTube. Estos datos atestiguan el éxito del grupo en los países de habla hispana, donde se les ha otorgado gran cantidad de premios y condecoraciones por haber llenado sus vidas de humor y música durante más de 50 años.

**Analizar el humor en la música de Les Luthiers como ejemplo del marco teórico propuesto.**

A conseguir este objetivo hemos dedicado el Capítulo 6. La parte principal del mismo muestra ejemplos de los distintos tipos de herramientas presentadas en el apartado de estímulos músico-humorísticos.

Estas son: *Establecer el tono de humor*, *Jugar con el proceso musical*, *Jugar con el sonido*, *Conjunción de la música con letra*, *Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales*, *Referencia a piezas musicales concretas* y *Referencia a géneros o estilos musicales*. Así, hemos confirmado que, en la música semántica o sincrética, no solo producen humor los chistes lingüísticos o verbales, sino que una parte importante proviene de la conjunción de texto y música, que no serían igualmente efectivos por separado.

Además, hemos identificado herramientas que no habíamos encontrado, al menos de forma explícita, en la bibliografía sobre música y humor y que vemos que Les Luthiers utiliza de manera exitosa. Estas son el *intercalado de frases* de distintas estrofas y los *cambios estructurales o lingüísticos* que utilizan en las parodias de los géneros folclóricos argentinos.

Por último, comprobamos la importancia de los instrumentos informales como parte fundamental de las principales herramientas humorísticas: *Establecer el tono de humor*, *Jugar con el sonido* y *Conjunción de la música con el teatro y otros elementos visuales*.

Finalmente, hemos analizado cómo Les Luthiers y su obra encajan perfectamente en el marco teórico músico-humorístico que proponemos, confirmando la idoneidad del grupo para su ejemplificación.

## 7.2 Trabajo futuro

---

Creemos que la investigación realizada en esta tesis puede ampliarse de diversas formas, pues queda mucho trabajo por hacer, tanto en el área de la música humorística en general, como en la centrada en el grupo Les Luthiers. En esta sección queremos apuntar algunas de las muchas líneas de investigación que podrían tomar como base el trabajo que hemos realizado, estructurándolas de acuerdo con nuestro modelo teórico músico-humorístico.

### 7.2.1 Referentes a la función de la música-humor

Como ya comentábamos en la Sección 4.1, creemos que hay muy pocos estudios sobre la función y beneficios de la conjunción de música y humor, a pesar de que numerosos trabajos abordan estos temas por separado. Por ello, podrían abrirse nuevas líneas de investigación multidisciplinarias, que combinen la Musicología con otras ciencias como Psicología, Sociología, Medicina, Pedagogía...

Una posibilidad sería abordar el papel de la música humorística en la sociedad, tratando de dar respuesta a cuestiones tales como: ¿cuáles son los límites del humor si los hay?, o si ha de jugar un papel de protesta o crítica social. Estas cuestiones serían de especial relevancia cuando tratan temáticas especialmente sensibles como las relacionadas con la mujer, los homosexuales o las personas de diferentes culturas.

Otra posibilidad sería enfocar estos estudios hacia la enseñanza de la música. De esta manera, trataríamos de hacer llegar la música a los alumnos, al igual que Les Luthiers lo consiguen con los espectadores. Este estudio podría contribuir a mejorar la situación en la que se encuentra la enseñanza de la música en los colegios e institutos actualmente; cada vez más relegada a un segundo plano obligando a los docentes a buscar nuevas técnicas para atraer a “su público”, en general, poco empatizado con la enseñanza musical. ¿Por qué no llegar a los alumnos de música a través humor? Una técnica que proporcionaría buenos resultados sería el uso del “Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja” de Les Luthiers en una clase de primaria, como si se tratase de un cuento infantil. La actividad podría acompañarse con imágenes de los animales que se mencionan en el romance y los niños podrían asociar con ellas los sonidos correspondientes.

## 7.2.2 Referentes a la música-humor como proceso comunicativo

Como hemos indicado en la Sección 4.2, el modelo de comunicación músico-humorístico propuesto se puede extender a escenarios diferentes de los espectáculos en directo, así como a la inducción de sentimientos diferentes al humor. Una posible ampliación de nuestro trabajo podría ser el analizar en detalle estas otras posibilidades y proponer una aplicación concreta de nuestro modelo de comunicación.

## 7.2.3 Referentes a los estímulos músico-humorísticos

Como hemos comentado a lo largo del Capítulo 5, los instrumentos informales de Les Luthiers son un elemento característico de su obra, que tiene relación con varios de los grupos de herramientas músico-humorísticas, en concreto con *Establecer el tono de humor*, *Jugar con el sonido* y *Conjunción de la música con teatro y otros elementos visuales*. Por otro lado, los instrumentos informales o inusuales no son algo exclusivo de Les Luthiers, pues existen otros grupos o intérpretes humorísticos que también los emplean, tales como, Peter Schikele<sup>477</sup>, o los Blue Man Group<sup>478</sup>. Esta última agrupación utiliza, por ejemplo, una serie de tuberías de PVC (Figura 7.1) para formar un sencillo instrumento, conectando los tubos entre sí y dejando movilidad entre ellos para generar diferentes afinaciones. Los tubos se golpean con dos baquetas mientras otros dos componentes del grupo regulan su afinación.



**Figura 7.1:** El grupo Blue Man Group con uno de sus instrumentos<sup>479</sup>.

---

<sup>477</sup> Guerrero, «Humor», 569.

<sup>478</sup> «Keep in touch», accedido 20 de abril de 2017, <https://www.blue-man.com/>.

<sup>479</sup> Fuente de la imagen: «Blue Man Group», accedido 20 de abril de 2017, <https://www.pinterest.com/lisaredfern17/blue-man-group/>.

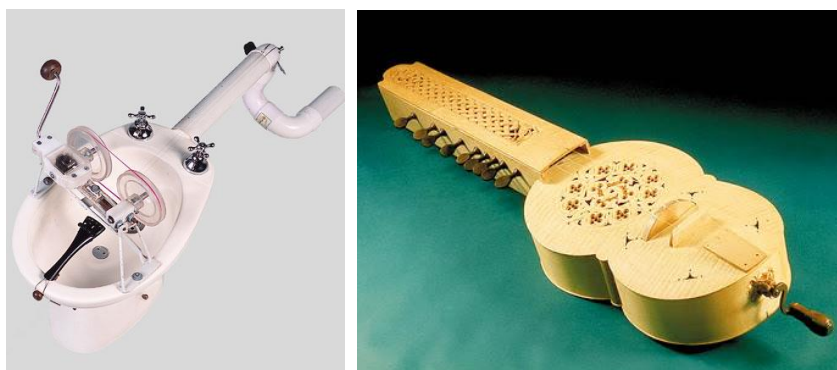


Dado el importante papel que pueden desempeñar estos instrumentos en la inducción humorística, estos podrían convertirse en objeto de futuros trabajos de investigación.

### 7.2.3.1 Análisis de la construcción de instrumentos informales

Como se ha comentado anteriormente, entre los instrumentos informales empleados por Les Luthiers, unos parodian a otros ya conocidos, en otros se utilizan objetos cotidianos para construirlos y en un tercer grupo se investigan nuevas formas de tocarlos buscando nuevos timbres (conseguidos generalmente con materiales inusuales). Una posible línea de investigación podría centrarse en analizar los instrumentos informales de Les Luthiers u otras agrupaciones para ampliar distintos campos, como los que citamos a continuación:

- El concepto de instrumento informal: conocer las bases e intenciones de su diseño, qué objetivo perseguían con esa nueva creación, etc.
- La parodia organológica: en la línea del punto anterior, el estudio comparativo de los instrumentos de Les Luthiers proporcionaría una visión muy interesante. La mayoría de los creados por el grupo han sido ideados para parodiar a otros, a cuya intención se une todo el ritual que lleva consigo su utilización. Un ejemplo sería el “Nomeolbidet”, que encontramos en la Figura 7.2, que como su nombre indica, está construido con la réplica de un bidet, y que es una imitación paródica de un “organistrum” medieval, también en la Figura 7.2. De esta manera, podemos ver que se pueden romper los cánones musicales clásicos organológicos, manteniendo una serie de similitudes con instrumentos históricos “serios”.



**Figura 7.2:** Foto del Nomeolbidet<sup>480</sup> (izquierda) y el Organistrum<sup>481</sup> (derecha).

---

<sup>480</sup> Fuente de la imagen: «Les Luthiers-Sitio Oficial».

<sup>481</sup> Fuente de la imagen: «El organistrum: Martín Códax», accedido 20 de abril de 2017, <http://recursosparaelcamino.blogspot.com/2011/04/el-organistrum-martin-codax.html>.

- El sistema de construcción y ensamblaje: averiguar cómo se han construido y las decisiones tomadas a la hora de unir todas las piezas. Evaluación de la facilidad o dificultad para reproducir estos instrumentos.
- El tipo de materiales empleado: de esta manera podríamos relacionar los tipos de materiales empleados en la construcción en relación con los objetivos propuestos. Además, sería interesante conocer si son materiales desechados, nuevos, etc.
- El sonido: se podrían estudiar los aspectos relacionados con esta variante, como la forma de conseguir ciertas sonoridades y su aplicación.
- La forma de ejecución: con este estudio llegaríamos a comprender la forma de tocar estos nuevos instrumentos y poder plantear nuevas técnicas de interpretación.

### **7.2.3.2 Aplicación didáctica de instrumentos informales**

Otro de los posibles estudios sobre los instrumentos informales, sería su aplicación a la docencia, es decir, su utilización en el aula. La originalidad en el concepto y materiales empleados los hacen idóneos de cara a posibles usos didácticos, tanto por su poder de atracción para los jóvenes, como por sus posibilidades para un enfoque práctico. Además, su uso podría ser beneficioso para los alumnos a la hora de ampliar una visión, a veces muy reducida, sobre la organología, estimulando su creatividad con el diseño de artilugios sonoros originales, que podrían realizarse con materiales cotidianos asequibles. Así, el alumno comprenderá la capacidad de cualquier material para reproducir sonidos y se estimulará la imaginación y el gusto por la música en la juventud. Hay que señalar que esta línea de investigación estaría relacionada con los estímulos humorísticos, pero también con la *Función de la música-humor*.

Para fomentar esa imaginación musical entre los alumnos, se pueden reproducir los instrumentos creados por Les Luthiers o idear nuevos a partir de iniciativas de los alumnos. Una de las posibilidades que esto ofrece, la utilización de materiales de desecho en la construcción, con la triple intención económica, ecológica y organológica. El bajo coste, permitiría su acceso a una mayor cantidad de gente y grupos sociales. Además, se podría fomentar el uso de estos instrumentos en orquestas juveniles, rompiendo de esta manera con la tradicional visión de este tipo de agrupaciones. Con estos nuevos instrumentos y sonoridades, se podría realizar una campaña de concienciación musical, para hacer ver que la música es de todos y para todos. Un claro ejemplo de esta línea de estudio, la encontramos en *La orquesta*

*de instrumentos reciclados de Cateura*<sup>482</sup> (Paraguay), cuyo resultado final es mucho más que aceptable.

En este sentido, se estudiaría qué instrumentos musicales serían apropiados y para qué edades, qué materiales se podrían emplear en las aulas de manera fácil y barata, qué fenómenos físicos relacionados con la forma, etc. Por ejemplo, tomando el “Alambique encantador” (ver Figura 6.52), estudiar la relación entre el tamaño de las bombonas de agua, junto con las lengüetas, la cantidad de agua impulsada y el sonido emitido. De esta manera, los alumnos pueden llegar a comprender el funcionamiento de los instrumentos musicales y las leyes básicas del sonido, además de realizar un acercamiento a la música en su faceta más práctica.

### **7.2.3.3 Utilización de temas atemporales en las obras de les Luthiers**

La gran variedad de temáticas que Les Luthiers emplea en sus espectáculos y composiciones despliega una gran posibilidad de estudios específicos centrados tanto, en las letras humorísticas como en su relación con la música y los aspectos teatrales y visuales empleados. Una de las posibles investigaciones sobre el repertorio del grupo iría encaminada a analizar la atemporalidad de su humor. A primera vista, salvo algunas excepciones, como la “Canción a la independencia de Feudalia” que vimos en la Sección 6.7.3.2, la mayoría de sus espectáculos contiene un humor que “no pasa de moda”, es decir, sus espectáculos se mantendrían actuales con el paso del tiempo. Este asunto ya está muy estudiado por el propio grupo, que realiza grandes revisiones de todas sus creaciones para evitar hacer referencia a temas que pierdan actualidad muy rápidamente. Esto les permite hacer espectáculos recopilatorios de obras anteriores y seguir recibiendo una buena acogida.

En este sentido, una de las temáticas más recurrentes en el repertorio de Les Luthiers es, probablemente, la de contenido amoroso, con todos sus aspectos relacionados, como celos, engaño, traición, seducción, sexualidad... Este es un asunto muy ligado al comportamiento básico del ser humano y que por ello no pierde vigencia. Por otro lado, el grupo también suele tratar con frecuencia temas políticos, pero no de una ideología específica, sino sobre todo transversales, como la corrupción o la opresión.

Una línea de investigación centrada en esta atemporalidad de las temáticas consistiría en identificar estas cuestiones, ver cómo se manejan, analizar si el grupo ha evolucionado al

---

<sup>482</sup> «Orquesta Reciclados Cateura», *Orquesta Reciclados Cateura*, accedido 20 de abril de 2017, <http://www.recycledorchestracateura.com>.

tratarlas o las ha descartado por esta cuestión, cómo es recibida esta temática por el espectador, etc.

#### **7.2.3.4 Temática de género en las obras de Les Luthiers**

Otra interesante línea de investigación a tratar, sobre todo a la vista de las corrientes actuales de la investigación musicológica postmodernista, sería la temática de género, su enfoque y su desarrollo, centrándonos en este caso en las obras de Les Luthiers.

Como decíamos en el apartado anterior, este grupo desarrolla el tema amoroso y con ello, realiza referencia a cuestiones relacionadas con la mujer en muchos de sus espectáculos. Se trataría de estudiar cómo ha ido evolucionando la visión de la mujer por parte del grupo... También como parte de este estudio, se podría analizar cuál es la correspondencia entre el uso del género y, relacionado con el siguiente apartado, de la diversidad sexual en las obras de Les Luthiers, con las teorías sobre el humor de la *Superioridad* y del *Alivio de tensiones*.

Hay que tener en cuenta que, en muy raras ocasiones, como en *Blancanieves y los siete pecados capitales*, en los inicios del grupo, o la grabación de *Cardoso en Gulevandia*, han incorporado mujeres en sus espectáculos, a pesar de que el elemento femenino aparece en la mayor parte de sus obras y sus temáticas, tratando: los celos, el engaño, la seducción... Un ejemplo muy claro de esto sería su espectáculo, *Los premios Mastropiero*, donde gran parte de sus obras giran alrededor de la temática del adulterio. La forma habitual del grupo de solucionar esto, sin incorporar actrices y cantantes femeninas, es que uno o más de sus integrantes hagan el papel de mujer, exagerando los ademanes femeninos e induciendo la risa de los espectadores.

Un aspecto a estudiar podría ser la tipología femenina que aparece en algunos de sus espectáculos. Por ejemplo, en la obra “Quien mató a Tom McCoffe”, Carlos Núñez hace el papel de una pianista de *jazz*, la cual, junto con sus compañeros organiza el asesinato de Tom McCoffe. En la obra “Las majas del bergantín”, aparece un tipo de mujer que es una representación de la alegría, el descaro y la búsqueda de sexo desinhibido con los marineros del barco. También encontramos la enamorada a quien su marido ha engañado, en la obra “Ya no te amo Raúl”; la mujer que decide quién será su mejor amante, en “La princesa caprichosa”... Estos pocos ejemplos exponen que Les Luthiers muestran diversos aspectos femeninos, realizando bromas a partir de los sentimientos hacia las mujeres, pero también lo hace en el mismo sentido hacia los hombres, por lo que, a priori, no creemos que se esté mostrando una visión machista. Sin embargo, todo este tipo de cuestiones podrían ser objeto de una investigación en esta área.

### **7.2.3.5 La temática gay en las obras de Les Luthiers**

Por último, otra línea de investigación, relacionada con las corrientes actuales, sería el estudio de la homosexualidad en los espectáculos de Les Luthiers. Este es un grupo compuesto por seis miembros masculinos, en cuyos espectáculos, en diversas ocasiones se ha tratado la temática homosexual. Por ejemplo, tenemos: “La princesa Caprichosa”, donde, como veíamos en la Sección 6.5.9, el enamorado, Carlos Núñez, va a cantar una serenata a la Princesa, que le rechaza porque está más interesada en Cardoso, pero Cardoso es homosexual. Finalmente, el enamorado decide irse a conquistar a Cardoso en vez de a la Princesa. En otra obra, “El negro quiere bailar”, Daniel Rabinovich y Marcos Mundstock charlan al principio a modo de introducción, durante esta disertación y, Daniel Rabinovich dice:

“Una vez venía caminando una, le dije “Esther”, se dio la vuelta y me dijo “Yo me llamo José Luis”. Y no se entabló nada, porque a mí no me va ese tipo de... ese tipo de... ni ese tipo ni ningún tipo, quiero decir, no es lo mío, [...] pero también había que poder respetar a los demás porque cada cual podía hacer de su vida lo que se le diera la gana, ¿no? [...] Y si usted quiere ir con José Luis vaya, ¿eh? también...”

Con esto podemos ver como el grupo ha ido introduciendo, en gran parte de sus espectáculos, referencias a la homosexualidad, en algunas ocasiones de una forma más acertada que otras, aunque en general tratando el tema con respeto y normalidad, dentro de sus espectáculos de humor. Creemos que sería interesante llevar a cabo un estudio más en profundidad de cómo se ha abordado este tema y de si, por ejemplo, ha habido alguna evolución o adaptación dependiendo del país.

### **7.2.4 Referentes a la respuesta a la música-humor**

Una posible línea de investigación en este sentido iría orientada en estudiar qué tipo de recursos músico-humorísticos o temáticas son más efectivos. Al igual que comentábamos anteriormente, este tipo de análisis serían especialmente interesantes cuando consideramos temáticas especialmente sensibles como las relacionadas con la mujer, los homosexuales o las personas de diferentes culturas.

La efectividad de las diversas herramientas o temáticas podría relacionarse con el tipo de espectador o público. Es decir, cuál es su efectividad en función de las características del espectador en cuanto a género, clase social, nacionalidad, edad, formación musical, nivel de estudios... Una posible aproximación inicial a este estudio (sin tener en cuenta las especificidades del espectador) sería analizar las risas escuchadas durante los espectáculos en directo. Esto nos permitiría saber qué tipo de herramientas son más exitosas a la hora de

provocarlas. Recordemos, sin embargo, que esto no sería representativo de todo el humor generado, ya que como hemos visto en la introducción del Capítulo 4, también puede haber humor sin risas.

### **7.3 Últimas consideraciones**

---

Esperamos que esta tesis haya servido, como nos proponíamos y declarábamos en la introducción, para aportar nuestro granito de arena al entendimiento de la música humorística y haber demostrado, al menos, que su estudio es algo muy serio. Deseamos, por último, que el lector haya disfrutado con esta investigación, tanto como nosotros en llevarla a cabo.

The background features a large, faded, circular seal of the University of Salamanca. The seal is embossed and contains various heraldic symbols, including a lion, a bear, and a castle. The Latin text "SIGILLUM UNIVERSITATIS SALAMANICENSIS" is visible around the perimeter of the seal.

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, M.C. *Folklore para armar*. Ediciones Culturales Argentinas, 1991.
- Apte, M.L. *Humor and laughter: an anthropological approach*. New York: Cornell University Press, 1985.
- «Archivo musical de Les Luthiers». Teatro Maipo - Buenos Aires, 2014.
- Arias, E.A. *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*. California: Greenwood Publishing Group, 2001.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- . *Poética*. Buenos Aires: Gradifco SRL, 2007.
- Arribas, I. *La literatura de humor en la España democrática*. Pliegos, 1997.
- Attardo, S. «Music». *Encyclopedia of humor studies*. Sage publications, 2014.
- Attardo, S., C.F. Hempelmann, y S.D. Maio. «Script oppositions and logical mechanisms: Modeling incongruities and their resolutions». *Humor - International journal of humor research* 15 (2006): 3–46.
- Bach, J.S. *St. Matthew Passion, BWV 244, in full score*. Editado por J. Rietz. Maryland: Dover Miniature Scores, 1999.
- Barolsky, P. *Infinite jest: wit and humor in Italian renaissance art*. University of Missouri Press Columbia, 1978.
- Bergson, H. *La risa*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- Bigliassi, M., U. León-Domínguez, C. Buzzachera, V. Barreto-Silva, y L. Altimari. «How Does Music Aid 5 Km of Running?» *Journal of Strength and Conditioning Research* 29, n.º 2 (2015): 305-14.
- Billig, M. «Freud and the language of humor». *The Psychologist* 15 (2002): 452-55.
- Boonin, J.M. «Comedy in music: a historical bibliographical resource guide (review)». *Notes* 58, n.º 3 (2002): 547–548.
- Brent-Smith, A. «Humour and music». *The musical times* 68, n.º 1007 (1927): 20–23.
- Bretones, E., M.I. Monteys, y E. Morales. *Familias y educación social: un encuentro necesario*. Barcelona: Editorial UOC, 2012.
- Buckman, E. «The use of humor in psychotherapy». *Dissertation abstracts international* 41 (1980).
- Burma, J.H. «Humor as a technique in race conflict». *American sociological review* 11 (1946): 710–715.
- Camacho, J.M. «El humor y la dimensión creativa en la psicoterapia». *Psicodebate: psicología, cultura y sociedad* 6 (2012): 45-58.
- Casablancas, B. *El humor en la música: broma, parodia e ironía*. Kassel: Reichenberger, 2000.
- Cooke, D. *The Language of Music*. Oxford University Press, 1989.
- Cuerda, J. L. *Amanece, que no es poco*. Logroño: Pepitas de Calabaza Editorial, 2014.



- Dalmonte, R. «Towards a semiology of humour in music». *International review of the aesthetics and sociology of music* 26 (1995): 167–187.
- Darwin, C. *The expression of the emotions in man and animals*. Chicago: University of Chicago press, 1965.
- Dube, L., y J. Lebel. «The categorical structure of pleasure». *Cognition and emotion* 17, n.º 1 (2003): 263–297.
- Dupont, R.T., y N.M. Prentice. «The relation of defensive style and thematic content to children's enjoyment and comprehension of joking riddles.» *American journal of orthopsychiatry* 58 (1988): 249-59.
- Earleywine, M. *Humor 101*. Springer Publishing Company, 2010.
- Eco, U. *Signo*. Barcelona: Editorial Labor, 1988.
- Forgeard, M., E. Winner, A. Norton, y G. Schlaug. «Practicing a musical instrument in childhood is associated with enhanced verbal ability and nonverbal reasoning». *PLOS ONE* 3, n.º 10 (2008).
- Freud, S. *El humor*. 1928.<sup>a</sup> ed. Vol. 17. Buenos Aires: Hyspamerica, 1987.
- Fry, W.F. «Humor and the brain: A selective review». *Humor: international journal of humor research* 15 (2002): 305–334.
- . «Mirth and the human cardiovascular system». Editado por H. Mindess y J. Turek. *The study of humor*, 1979, 56-61.
- . *Sweet madness: A study of humor*. Vol. 1. Transaction Publishers, 2011.
- Gold, B.P., M.J. Frank, B. Bogert, y E. Brattico. «Pleasurable music affects reinforcement learning according to the listener». *Frontiers in Psychology* 4 (2013).
- Greenwald, H. «Play therapy for children over twenty-one». *Psychotherapy: theory, research & practice* 4 (1967): 44-46.
- Grew, E.M. «Humour in Music: I». *The musical times* 75, n.º 1091 (1934): 24-26.
- . «Humour in Music: VII». *The musical times* 75, n.º 1097 (1934): 608-10.
- Guerrero, J. «Humor». Editado por B. Thompson y J. G. Golson. *Music in the social and behavioral sciences: an encyclopedia*. SAGE Publications, s. f.
- . «Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)». Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Hanabusa, I. *Blind Monks Examining an Elephant*, 1888.  
[//www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g08725](http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3g08725).
- Harmat, L., J. Takács, y R. Bódizs. «Music Improves Sleep Quality in Students». *Journal of Advanced Nursing* 62, n.º 3 (2008): 327-35.
- Higham, T., L. Basell, R. Jacobi, R. Wood, C. Ramsey, y N. Conard. «Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle». *Journal of human evolution* 62, n.º 6 (2012): 664-76.
- Hinson, M. *Baroque to modern: humor in piano music: character and content*. Alfred Publishing, 1991.
- Hobbes, T. *Del ciudadano y Leviatán*. Madrid: Tecnos, 2005.

- Holtmann, R. *Mel Bay the Irish Flute*. Missouri: Mel Bay Publications, 1983.
- Horn, D., J. Shepherd, y P. Oliver. «Humor». *Continuum encyclopedia of popular music of the world*. New York: Continuum, 2003.
- Hostetler, J. «Humor, spirituality and well-being». *Perspective on science and christian faith* 54, n.º 2 (2002): 108-13.
- Huizinga, J. *Homo ludens: a study of the play-element in cult*. Boston: Beacon Press, 1955.
- Hurley, M.M., D.C. Dennett, y R.B. Adams. *Inside jokes: using humor to reverse-engineer the mind*. Cambridge: MIT press, 2011.
- Huron, D. «Music-engendered laughter: An analysis of humor devices in PDQ Bach». En *Proceedings of the 8th international conference on music perception and cognition.*, editado por S. Lipscomb, R. Ashle, R.O. Gjerdingen, y P. Webster, 700–704. Evanton, 2004.
- Johnson-Laird, P.N. «Introduction: What Is Communication?» En *Ways of Communicating*, editado por D.H. Mellor, 1-13. Cambridge University Press, 1990.
- Juslin, P.N. «From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Induction of Emotion in Music». En *Musical Communication*, 85-115. Oxford University Press, 2005.
- Kant, I. *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Minimal, 2014.
- Kawase, S., T. Nakamura, M. R. Draguna, K. Katahira, S. Yasuda, y H. Shoda. «Communication channels performers and listeners use: a survey study». *Proceedings of ICoMCS, 2007*, 76–79.
- Keith-Spiegel, P. «Early conceptions of humor: Varieties and issues». Editado por J.H. Goldstein y P.E. McGhee. *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, 1972, 4–39.
- Kemper, K.J., y S.C. Danhauer. «Music as Therapy». *Southern medical journal* 98, n.º 3 (2005): 282-88.
- Khalifa, S, S. Dalla Bella, M. Roy, I. Peretz, y S.J. Lupien. «Effects of Relaxing Music on Salivary Cortisol Level after Psychological Stress». *Annals of the New York Academy of Sciences* 999, n.º 1 (2003): 374-76.
- Koestler, A. *The act of creation: a study of conscious and unconscious processes of humor, scientific discovery and art*. New York: Macmillan Company, 1964.
- Kramer, L. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. University of California Press, 2002.
- Kuhn, D. «The effects of active and passive participation in musical activity on the immune system as measured by salivary immunoglobulin A (SIgA)». *Journal of music therapy* 39, n.º 1 (2002): 30-39.
- LaFave, L., J. Haddad, y N. Marshall. «Humor judgments as a function of identification classes». *Sociology and social research* 58, n.º 2 (1974): 184–194.
- Les Luthiers. *A coro con Les luthiers*. Vol. 1. Buenos Aires: Ediciones GCC, 2007.
- . *A coro con Les luthiers*. Vol. 2. Buenos Aires: Ediciones GCC, 2011.
- . *A coro con Les luthiers*. Vol. 3. Buenos Aires: Ediciones GCC, 2012.

- Lipovetsky, G. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Lissa, Z. «Über das komische in der musik». *Aufsätze zur musikästhetik*, 1969, 97-137.
- Maranca, L. *Carlos Iraldi, luthier de sonidos*. Buenos Aires: Asociación Cultural Pestalozzi, 1997.
- Marco, T. *La creación musical en el siglo XXI*, 2007.
- Martin, G.V. «Et l'humour?» *Europe* 68 (1990): 202-4.
- Martin, R.A. *The psychology of humor. An integrative approach*. Ontario: Burlington: Elsevier Academic Publication, 2007.
- Martineau, W.H. «A model of the social functions of humor». Editado por J.H. Goldstein y P.E. McGhee. *The psychology of humor: Theoretical perspectives and empirical issues*, 1972, 101-125.
- Masana, S. *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Book, Whole. Barcelona: Belacqva de ediciones y publicaciones, 2004.
- Matos, G. *Tango*. Editado por R. Siri y L. Sirimarco. Buenos Aires: Ricordi, 2001.
- Mendelevich, P. *Neneco. Más allá de Les Luthiers*. Buenos Aires, 2017.
- Mendelssohn, F. *Marcha Nupcial*. Editado por P. Ortíz. Edición: Real Musical. Madrid: Real Musical, 2006.
- Menon, V., y D.J. Levitin. «The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system». *NeuroImage* 28, n.º 1 (2005): 175-84.
- Mihura, M. *Tres sombreros de copa*. Madrid: S.L.U. Espasa libros, 2010.
- Miller, M., y W.F. Fry. «The effect of mirthful laughter on the human cardiovascular system». *Medical hypotheses* 73, n.º 5 (2009): 636.
- Moreno, S., E. Bialystok, R. Barac, E. Schellenberg, N. Cepeda, y T. Chau. «Short-term music training enhances verbal intelligence and executive function». *Psychological science* 22, n.º 11 (2011): 1425-33.
- Morris, C.W. «Foundations of the Theory of Signs». *International Encyclopedia of Unified Science* 1, n.º 2 (1938).
- Mull, H.K. «A study of humor in music». *The American journal of psychology* 62, n.º 4 (1949): 560-566.
- Nilsson, U. «Soothing music can increase oxytocin levels during bed rest after open-heart surgery: a randomised control trial». *Journal of clinical nursing* 18, n.º 15 (2009): 2153-61.
- Nissan, E. «A tentative evaluation of the spread of humour studies among journals in other domains». *Israeli journal of humor research* 1 (2012): 107-210.
- Núñez, C. *Los juegos de Mastropiero*. Barcelona: Ediciones Península, 2007.
- Ogden, C.K., I.A. Richards, B. Malinowski, y F.G. Crookshank. «El significado del significado: una investigación sobre la influencia del lenguaje en el pensamiento y sobre ciencia simbólica; Con dos ensayos suplementarios: El problema del significado en las lenguas primitivas; B. Malinowski». Paidós, 1964.
- Peirce, C.S. *Collected papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

- Perlmutter, D.D. «Tracing the origin of humor». *Humor* 13 (2000): 457–468.
- Platón. *Diálogos Vol. 6*. Barcelona: Editorial Gredos, 1992.
- Plavša, D. «Intentionality in music». *International review of the aesthetics and sociology of music* 12, n.º 1 (1981): 65-74.
- Rafiee, M., Z. Kassaian, y H. Dastjerdi. «The application of humorous song in EFL classrooms and Its effects on listening comprehension». *English language teaching* 3, n.º 4 (2010): 100.
- Richter, J.P. «Del humorismo». *CIC. Cuadernos de información y comunicación* 7 (2002): 53–68.
- Ruch, W. «The perception of humor». En *Emotions, qualia, and consciousness: proceedings of the international school of biocybernetics*, editado por A.W. Kaszniak, 10:410-25. Napoli: World Scientific, 2001.
- Sadie, S., y J. Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Oxford University Press, 1980.
- Salimpoor, V., M. Benovoy, K. Larcher, A. Dagher, y R.J. Zatorre. «Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music». *Nature neuroscience* 14, n.º 2 (2011): 257-62.
- Salimpoor, V., M. Benovoy, G. Longo, J. Cooperstock, y R.J. Zatorre. «The rewarding aspects of music listening are related to degree of emotional arousal». *PLoS ONE* 4, n.º 10 (2009).
- Samper, D. *Les Luthiers de la L a la S*. Barcelona: Ediciones B, 1991.
- . *Les Luthiers de la L a la S*. Barcelona: Ediciones B, 2007.
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Scher, S.P. «“Tutto nel mondo è burla”: humor in music? (1991)». En *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967-2004)*, 301-36. New York: Rodopi, 2004.
- Schmidt, N.E., y D.I. Williams. «The evolution of theories of humor». *Journal of behavioral science* 1 (1971): 95-106.
- Schopenhauer, A. *The world as will and representation*. Vol. 1. New York: Courier Corporation, 2012.
- Schwartzman, H.B. *Play and culture: 1978 proceedings of the association for the anthropological study of play*. New York: Leisure Press, 1980.
- Scogin, F.R., y H.R. Pollio. «Targeting and the humorous episode in group process». *Human relations* 33, n.º 11 (1980): 831–852.
- Sherman, L.W. «Humor and social distance in elementary school children». *Humor: international journal of humor research* 1 (1988): 389–404.
- Shultz, T.R. «The role of incongruity and resolution in children’s appreciation of cartoon humor». *Journal of experimental child psychology* 13, n.º 3 (1972): 456–477.
- Soutullo, R., y J. Vert. *La leyenda del beso: selección*. Editado por M. San Miguel. Madrid: Harmonía, 1957.
- Spencer, H. *The physiology of laughter*. Macmillan, 1860.

- Suls, J.M. «A two-stage model for the appreciation of jokes and cartoons: an information-processing analysis». En *The psychology of humor: theoretical perspectives and empirical issues*, editado por J.H. Goldstein y P.E. McGhee, 81-100. San Diego: Academic Press, 1972.
- Tecumseh, W. «The evolution of music in comparative perspective». *Annals of the New York academy of sciences* 1060 (2005): 29-49.
- Thompson, J. «Development of facial expression of emotion in blind and seeing children.» *Archives of psychology Columbia university* 37 (1941): 1-47.
- Trappe, H.J. «Music and health-what kind of music is helpful for whom? What music not?» *Deutsche medizinische wochenschrift* (1946) 134, n.º 51-52 (2009): 2601-6.
- Ünal, A.B., L. Steg, y K. Epstude. «The influence of music on mental effort and driving performance». *Accident; analysis and prevention* 48 (2012): 271-78.
- Wansink, B., y K. Ittersum. «Fast food restaurant lighting and music can reduce calorie intake and increase satisfaction». *Psychological reports* 111, n.º 1 (2012): 228-32.
- White, H. *Music and the Irish literary imagination*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Wilford, J.N. «Oldest musical instruments are even older than first thought». *The New York Times*, 2012.
- Wilkins, J., y A. Eisenbraun. «Humor theories and the physiological benefits of laughter». *Holistic nursing practice* 23, n.º 6 (2009): 349-54.
- Ziv, A. *Personality and sense of humor*. New York: Springer Pub. Co., 1984.
- ¿Qué fue de tu vida? Buenos Aires: Canal 7, 9 de septiembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Ku2kr6VBo4A>.

## Páginas web

- «Allegory of Music” - Dosso Dossi». Accedido 17 de mayo de 2017. <http://www.colourmusic.info/dossi.htm>.
- «Ayuntamiento de Cádiz | Delegaciones - Fiestas». Accedido 7 de mayo de 2017. <http://institucional.cadiz.es/area/Patronato%20del%20COAC%20y%20fiestas%20del%20carnaval%20de%20C%3%A1diz/103>.
- «Blog de Ernesto Acher». Accedido 9 de mayo de 2017. <http://ernestoacher.blogspot.com/>.
- «Blue Man Group». Accedido 20 de abril de 2017. <https://www.pinterest.com/lisaredfern17/blue-man-group/>.
- «Carolino Fuentes. *Les Luthiers - Por Humor al Arte - 5/9 - Canción a la Independencia de Feudalia - 1983*». Accedido 27 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=ygp9Mn3xhX8>.
- «Comedia Griega». Accedido 5 de junio de 2017. <http://comediagriega.blogspot.com/>.
- «Don Cossack Chorus Serge Jaroff (Хор Донских Казаков Сергея Жарова)». *Мир русской грамзаписи. The World of Russian Records*. Accedido 8 de mayo de 2017. [http://www.russian-records.com/details.php?image\\_id=5591&sessionid=ndnk5ik7dsrqpns6nr8bvulh14](http://www.russian-records.com/details.php?image_id=5591&sessionid=ndnk5ik7dsrqpns6nr8bvulh14).
- «Dos tipos de cuidado». *Wikipedia, la enciclopedia libre*, 24 de julio de 2016. [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dos\\_tipos\\_de\\_cuidado&oldid=92476476](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Dos_tipos_de_cuidado&oldid=92476476).
- «El organistrum: Martín Códax». Accedido 20 de abril de 2017. <http://recursosparaelcamino.blogspot.com/2011/04/el-organistrum-martin-codax.html>.
- «Ensaladas de Flecha». Accedido 28 de marzo de 2017. <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/2900>.
- «Jim Lyttle: New York City humor researcher.» Accedido 14 de marzo de 2017. <http://myweb.brooklyn.liu.edu/jlyttle/humor/>.
- «Keep in touch». Accedido 20 de abril de 2017. <https://www.blue-man.com/>.
- «Les luthiers - Home». Accedido 23 de mayo de 2017. <https://lesluthiersdelaweb.es.tl/>.
- «Les luthiers - Humor dulce hogar (1985)». Accedido 29 de marzo de 2017. [http://www.lesluthiers.com/espectaculos/humordulcehogar/pagina\\_apertura.htm](http://www.lesluthiers.com/espectaculos/humordulcehogar/pagina_apertura.htm).
- «Les luthiers - Instrumentología». Accedido 29 de marzo de 2017. [http://www.lesluthiers.com/frame\\_instrumentos.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm).
- «Les luthiers - Instrumentología». Accedido 29 de marzo de 2017. [http://www.lesluthiers.com/frame\\_instrumentos.htm](http://www.lesluthiers.com/frame_instrumentos.htm).
- «Les luthiers - Las obras de ayer, El Refrito (2002)». Accedido 29 de marzo de 2017. [http://www.lesluthiers.com/espectaculos/lasobras/pagina\\_apertura.htm](http://www.lesluthiers.com/espectaculos/lasobras/pagina_apertura.htm).
- «Les Luthiers - Orratorio de las Ratas». Accedido 25 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=QTT-VxKzKTc>.
- «Les Luthiers @ Teatro Gran Rex». *Mis Dos Cafés*. Accedido 29 de marzo de 2017. <http://misdoscafes.com/event/les-luthiers-teatro-gran-rex-3/>.
- «Les Luthiers Cover». Accedido 5 de mayo de 2017. <http://www.nadacomun.com.ar/lesluthiers/instrumentos41.html>.

- «Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)». Accedido 8 de mayo de 2017. <https://www.lesluthiers.org/>.
- «Les Luthiers-Sitio Oficial». Accedido 22 de marzo de 2017. <http://www.lesluthiers.com/>.
- «Les Luthiers-Sitio Oficial». Accedido 22 de mayo de 2017. <http://www.lesluthiers.com/>.
- «LosLuthiersDeLaWeb». *Les Luthiers - Instrumento Desafinaducha*. Accedido 24 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Pa41HM5aWio>.
- «Libro de tonos humanos». Accedido 7 de junio de 2017. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Libro%20de%20tonos%20humanos%20%20%20/qls/bdh0000038176;jsessionid=D2AB5EE5D1F9AC95A063CAFF1607F68B>.
- «Orquesta Reciclados Cateura». *Orquesta Reciclados Cateura*. Accedido 20 de abril de 2017. <http://www.recycledorchestracateura.com>.
- «Página Principal | CantaJuegos». Accedido 8 de mayo de 2017. <https://www.cantajuego.com/>.
- «SON-ARTE MUSICAL - Tienda on-line». Accedido 5 de mayo de 2017. [http://www.sonartemusical.com/index.php?cPath=3\\_313\\_1086](http://www.sonartemusical.com/index.php?cPath=3_313_1086).
- «The Association for Applied and Therapeutic Humor». Accedido 15 de marzo de 2017. <http://www.aath.org/>.
- «The International Society for Humor Studies». Accedido 15 de marzo de 2017. <http://www.humorstudies.org/>.
- «Titulares - Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)». Accedido 6 de mayo de 2017. <https://lesluthiers.org/>.
- «YouTube». Accedido 31 de marzo de 2017. <https://www.youtube.com/>.
- «¿Qué fue de tu vida?». Accedido 9 de septiembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Ku2kr6VBo4A>.





The background features a large, faded, circular seal of the University of Valladolid. The seal is embossed and contains various heraldic symbols, including a lion, a bear, and a castle. The Latin text "SIGILLUM UNIVERSITATIS VALLADOLIS" is visible around the perimeter of the seal.

# Anexos



## ANEXO I: INFORMACIÓN FACILITADA POR LES LUTHIERS

1. El libro: *Les Luthiers de la L a la S*.
2. El libro: *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*.
3. El libro: *A coro con Les Luthiers, volumen 1*.
4. El libro: *Los juegos de Mastropiero*.
5. La Biografía de Mastropiero, realizada por Carlos Núñez Cortés y que se encuentra dentro de la reedición de 2007 del libro “Les Luthiers de la L a la S”.
6. Los datos de las ciudades del mundo donde han actuado.
7. Los datos de los países donde han actuado.
8. Un archivo titulado “Cómo se prepara un nuevo espectáculo” incluido en el libro antes citado.
9. Una lista general discográfica.
10. Un listado general de espectáculos.
11. Un listado general de instrumentos.
12. Un listado de los libros de Les Luthiers.
13. Un listado general de las páginas *web* existentes sobre les Luthiers con la colaboración de Les Luthiers.
14. Un archivo donde aparecen todos los personajes citados en todas las obras de Les Luthiers, por orden alfabético.
15. Un archivo donde aparecen de nuevo todos los personajes citados en todas las obras de Les Luthiers, aunque esta vez por cantidad de apariciones.
16. Un archivo en el que aparece todo el repertorio general de obras del grupo, aunque sin actualizar.
17. Un archivo con el número total de espectadores por año que asistió a sus espectáculos.
18. Un Listado total de todas las funciones realizadas por año.
19. Un listado con todas las videografías de Les Luthiers
20. Un archivo con cuarenta y tres documentos dividido por años, desde 1967 hasta 2011, con los datos de los espectadores asistentes a sus espectáculos, por año, con países, por ciudad, además de la cantidad de representaciones realizadas en cada país.



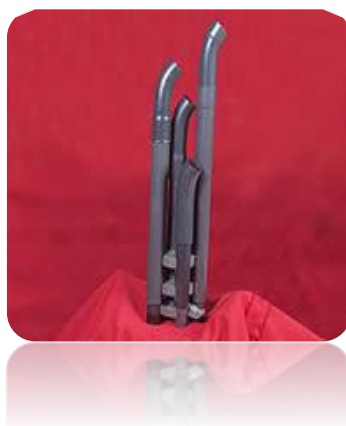
## ANEXO II: INSTRUMENTOS INFORMALES<sup>483</sup>

### Instrumentos de viento

- Alambique encantador: instrumento dividido en tres secciones, Aguda, media y grave. La parte aguda está compuesta por 11 copas de plástico con borde metálico, que imita el sonido de las copas de cristal al ser frotadas; la parte media consta de 8 botellas de plástico, medio sumergidas en agua, la cual empuja el aire que pasa a través de unas lengüetas de acordeón; la parte grave es similar a la media, pero con botellas de agua de 25 litros.



- Alt-pipe a vara: formado por tubos de plástico y cuya ejecución es similar a la de un Trombón.



---

<sup>483</sup> Fotografías tomadas de: LES LUTHIERS. <<http://www.lesluthiers.com/>> (junio de 2011).

- Bass-Pipe a vara: creado con tubos de cartón, colocados encima de unas ruedas de bicicleta para su manejo, y cuya ejecución es similar a la de un trombón de varas.



- Bocineta: es la unión de un kazzo y una campana de gramófono.



- Balormonio: este es un instrumento creado por Fernando Tortosa para Les Luthiers, compuesto de balones llenados de aire con un compresor, los cuales se presionan y lanzan el aire a través de unas lengüetas de acordeón.



- Calephone: se trata de un trombón a pistones cortado y soldado de nuevo dentro de un calentador de agua.



- Clamaneus: instrumento de lengüeta conectado a una cámara de goma, perteneciente a una cámara de rueda tractor.



- Corneta de asiento: bancos de madera conectados a un fuelle y a una corneta. Suena al sentarse sobre él.



- Ferrocaliope: instrumento formado por silbatos de ferrocarril accionados por vapor de agua, la columna de vapor es abierta por un teclado. El vapor de agua lo generan tres calderas con resistencias eléctricas que calientan el agua.



- Gaita de cámara: cámara de rueda de tractor que suministra aire a tres aerófonos.



- Glamocot: instrumento basado en un cromorno medieval, que es un instrumento de lengüeta encapsulada, con doble lengüeta.





- Glisófono pneumático: formado por una bomba de aire, con un principio parecido al de la flauta de pan.



- Gom-Horn natural: formado por una manguera de jardín y un embudo.



- Gom-Horn a pistones: formado por una manguera, un embudo y un juego de pistones de trompeta.



- Gom-Horn da testa: instrumento constituido por un mecanismo de trompeta, una manguera y una bocina encima de un casco.



- Mangelódica pneumática: una melódica conectada a dos globos que le suministran aire.



- Narguilófono: injerto de flauta dulce y narguile (objeto que se emplea para fumar).



- Órgano de campaña: órgano de tubos montado sobre una mochila, con un teclado eléctrico que abre los conductos de los tubos, con dos fuelles que se colocan en los pies.



- Tubófono silicónico cromático: tubos de ensayo colocados a la manera de una flauta de pan, rellenos con silicona hasta conseguir una afinación cromática.



- Yerbomatófono d' amore: constituido por una calabaza de mate, utilizado igual que un kazoo.



## Instrumentos de percusión

- Campanófono a martillo: construido por Hector Isamu, posee un teclado que acciona unos martillos que golpean unos tubos metálicos que suenan como campanas.



- Cascarudo: instrumento formado por una botella de plástico y un circuito eléctrico, emitiendo unos sonidos básicos.



- Dactilófono o máquina de tocar: formado por una máquina de escribir cuyo mecanismo golpea unos tubos metálicos, con sonido similar al carrillón metalófono.



- Desafinaducha: constituido por una ducha, que echa un chorro de agua sobre un molino, que hace girar una rueda con martillos que golpean un metalófono.



- Marimba de cocos: es una marimba, donde las placas sonoras son 19 cocos.



- Omni (Objeto musical no identificado): émbolo neumático que expulsa con violencia un tapón de corcho, con sonido similar al descorchamiento de una botella.



- Percuchero: construido por Pablo Reinoso, formado por cinco Temple Blocks colocados en la parte superior de un perchero.



- Percusilla: construido por Pablo Reinoso, tres sillas unidas, las dos de los extremos tienen integrados un parche cada una.



- Shoephone: mecanismo de cadenas y engranajes que hacen elevarse y bajar un par de zapatos, que golpean una base de madera.



- Tablas de lavar: constituido por una tabla de lavar de madera forrada de hojalata. Además, lleva incorporado un pequeño platillo, una caja china, un cencerro y una bocina.



- Tamburete: construido por Pablo Reinoso, dos parches de bongos montados en un taburete.



## Instrumentos de cuerda

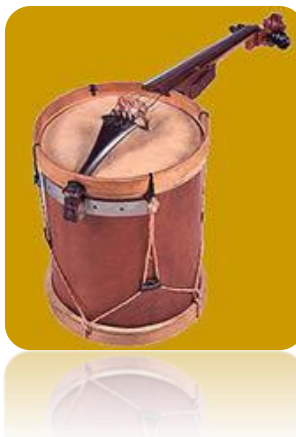
- Bajo Barriltono: formado por un barril al que se le ha adosado el mecanismo de un contrabajo. El ejecutante se introduce dentro del barril para tocar.



- Cellato: una lata de detergente al cual se le ha adosado el mecanismo de un violoncelo.



- Cello Legüero: instrumento formado por un bombo legüero y el mecanismo de las cuerdas de un violoncelo.





- Cotrachitarrone da gamba: una guitarra con el puente subido y una pata de madera. Se toca a modo de cello.



- Guitarra dulce: guitarra construida a partir de dos latas cilíndricas de dulce de batata.



- Latín o Violín de lata: lata de jamón envasado a la que se le ha adosado el mecanismo de las cuerdas de un violín.



- Lira de asiento o Lirodoro: construido con una tapa de retrete a la que se le ha adosado un clavijero de mandolina.



- Mandocleta: se trata de un Bouzouki (especie de mandolina de origen griego) instalado en la rueda trasera de una bicicleta, con 6 plectros que al girar hacen sonar el instrumento.



- Nomeolvidet: instrumento formado por una reproducción de un bidet a imitación de un organistrum.



- Silla eléctrica: construida por Pablo Reinoso, es una guitarra adosada a una silla.



- Violata o Viola de lata: formado por una lata de pintura a la que se le ha adosado un clavijero de viola.



## Instrumentos electrónicos

- Antenor (Robot musical): robot con ruedas, motor, batería, cornetas y tambores, manejados con control remoto.



- Exorcítara: formado por un bastidor de arpa, con tubos de luz de neón, que al tocarlos cierran un circuito eléctrico.



## ANEXO III: TABLAS EXCEL EMPLEADAS

Año	Nº de Espectadores	Nº de Funciones	Nº de espectadores (acumulado)	Nº de funciones (acumulado)	Media espectadores	Media funciones	Media de espectadores por función	Media de la media de espectadores por función
1969	14000	97	14000	97	14000	97	144	144
1970	19000	152	33000	249	16500	125	125	135
1971	18000	253	51000	502	17000	167	71	113
1972	25000	244	76000	746	19000	187	102	111
1973	33000	325	109000	1071	21800	214	102	109
1974	119717	303	228717	1374	38120	229	395	157
1975	192671	247	421388	1621	60198	232	780	246
1976	227534	245	648922	1866	81115	233	929	331
1977	162517	171	811439	2037	90160	226	950	400
1978	297472	265	1108911	2302	110891	230	1123	472
1979	177846	132	1286757	2434	116978	221	1347	552
1980	258484	221	1545241	2655	128770	221	1170	603
1981	247280	197	1792521	2852	137886	219	1255	653
1982	271055	239	2063576	3091	147398	221	1134	688
1983	255710	201	2319286	3292	154619	219	1272	727
1984	256343	197	2575629	3489	160977	218	1301	763
1985	295893	215	2871522	3704	168913	218	1376	799
1986	212167	181	3083689	3885	171316	216	1172	819
1987	227814	189	3311503	4074	174290	214	1205	840
1988	187277	158	3498780	4232	174939	212	1185	857
1989	251539	180	3750319	4412	178587	210	1397	883
1990	218334	155	3968653	4567	180393	208	1409	907
1991	165314	184	4133967	4751	179738	207	898	906
1992	205334	151	4339301	4902	180804	204	1360	925
1993	212655	157	4551956	5059	182078	202	1354	942
1994	229448	172	4781404	5231	183900	201	1334	957
1995	202891	140	4984295	5371	184604	199	1449	976
1996	275641	169	5259936	5540	187855	198	1631	999
1997	212852	146	5472788	5686	188717	196	1458	1015
1998	201889	121	5674677	5807	189156	194	1669	1037
1999	224735	147	5899412	5954	190304	192	1529	1053
2000	205908	137	6105320	6091	190791	190	1503	1067
2001	179207	117	6284527	6208	190440	188	1532	1081
2002	223337	130	6507864	6338	191408	186	1718	1099
2003	198178	101	6706042	6439	191601	184	1962	1124
2004	268410	111	6974452	6550	193735	182	2418	1160
2005	236431	111	7210883	6661	194889	180	2130	1186
2006	233000	96	7443883	6757	195892	178	2427	1219
2007	303691	102	7747574	6859	198656	176	2977	1264
2008	196567	92	7944141	6951	198604	174	2137	1286
2009	238634	110	8182775	7061	199580	172	2169	1307
2010	160142	101	8342917	7162	198641	171	1586	1314

**Tabla III.1:** Tabla Excel con total y medias de espectáculos, espectadores y media de espectadores por espectáculo.

Año	Argentina	España	Colombia	Uruguay	México	Venezuela	Chile	Brasil	Ecuador	Cuba	Peru	Paraguay	Israel	Costa Rica	USA	TOTAL	
1969	97															97	
1970	152															152	
1971	253															253	
1972	244															244	
1973	318						7									325	
1974	226		57			7	13									303	
1975	247															247	
1976	216				10	8	7	4								245	
1977	133				10	9	4	15								171	
1978	227				7	13	8	10								265	
1979	132															132	
1980	175				8	18	13	6							1	221	
1981	167		15		15											197	
1982	149				31	15	15	5			4	2				239	
1983	121		30		31	6	8	5								201	
1984	131		28		16	6				3	13					197	
1985	178		31											6		215	
1986	142				31		8									181	
1987	140				43	6				4						189	
1988	95		38		4	5	7	5								158	
1989	125		52					1				2				180	
1990	66		71		7		6			5						155	
1991	54		86		38			6								184	
1992	131					20										151	
1993	69		77		5		6									157	
1994	107		37			28										172	
1995	70		51		19											140	
1996	99		70													169	
1997	77		42			2	11	5				2				146	
1998	77		34		5	2								3		121	
1999	89		43			8		7								147	
2000	106		19		12											137	
2001	60		49			8										117	
2002	76		33		3	2	3	6		2		2		2		130	
2003	42		44		3	3	4			1		2				101	
2004	46		65													111	
2005	53		46		5			5				2				111	
2006	57		32		4	3										96	
2007	38		62		2											102	
2008	47		32		8			2				3				92	
2009	62		38		7	3										110	
2010	42		44		13			2								101	
Año	Argentina	España	Colombia	Uruguay	México	Venezuela	Chile	Brasil	Ecuador	Cuba	Peru	Paraguay	Israel	Costa Rica	USA	Otros	
1969-1980	2420	57	0	35	55	48	20	19	0	0	0	0	0	0	0	1	20
1981-1990	1314	265	171	45	18	44	16	0	12	13	4	4	4	6	0	0	39
1991-2000	879	459	62	29	59	5	26	0	0	0	0	0	2	0	3	0	5
2001-2010	523	445	6	44	18	3	15	0	3	0	6	3	0	2	2	3	17
<b>TOTAL</b>	<b>5136</b>	<b>1226</b>	<b>239</b>	<b>153</b>	<b>150</b>	<b>100</b>	<b>77</b>	<b>19</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>10</b>	<b>9</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>81</b>

Tabla III.2: Tabla Excel de espectáculos por país y año.

Año	Álava	Albacete	Alicante	Almería	Asturias	Barcelona	Burgos	Cádiz	Cantabria	Castellón	Ciudad Real	Córdoba	Cuenca	Granada	Guadalajara	Guipuzcoa	Huelva	Huesca	Jaeen	La coruña	La Rioja	
1969																						
1970																						
1971																						
1972																						
1973																						
1974					6028																	
1975																						
1976																						
1977																						
1978																						
1979																						
1980																						
1981																						
1982																						
1983																						
1984																						
1985																						
1986																						
1987																						
1988																						
1989	1.601		2.248	1.400	9992		3.400		4.320	1.007		3.480				4832						
1990	4.400		3.350	2.840			980	2.428				5.292		4.160		5.600	1.372				5600	3.900
1991																						
1992																						
1993	3.713				11950		3.400		4.500							7.410					9838	3.952
1994		2.000	3.752	2.880	5.787	29600		2.116			2.025	3.664	750	5.041	1.191		2.264		2.000		9750	
1995																						
1996																						
1997								4.800	7.244			1.764				7.162			2.000			
1998																						
1999					4.640				7.203													
2000																						
2001						16.598																
2002				1.932				7320				1.892				3.360				2.150	14000	2.357
2003					2.278				4.623												7.500	
2004	3.061		6.000	4.500		20.170								11.377							13814	
2005					4.140				3.276													
2006	2.862					16.200																
2007			4.708	3.369						1.000												
2008				2.400				4.763					2.478									
2009																						
2010						10958																
1969-1990						6028																
1991-1990	1601		2248	1400	9992	30599	3400		4320	1007		3480				4832					5600	0
1991-2000	8113	2000	7102	5720	22377	31809	4380	9344	18947	0	2025	10720	750	9201	1191	20172	3636	0	4000	29287	7852	
2001-2010	5923	0	10708	12201	6418	63926	0	12083	7899	1000	0	7370	0	25461	0	16349	0	2802	2802	4536	46516	2357
TOTAL	15637	2000	20058	19321	38787	132362	7780	21427	31166	2007	2025	21570	750	34662	1191	41353	3636	2802	8536	81403	81403	10209

Tabla III.3: Tabla Excel de espectadores por provincias españolas y año (Parte 1).

Año	Las Palmas	León	Lugo	Madrid	Málaga	Murcia	Navarra	Orense	P. de Mallón	Pontevedra	Salamanca	Santa Cruz de Sevilla	Sofía	Tarragona	Toledo	Valencia	Valladolid	Vizcaya	Zaragoza	TOTAL		
1969																					1969	
1970																						1970
1971																						1971
1972																						1972
1973																						1973
1974		500		8914																		17416
1975																						1975
1976																						1976
1977																						1977
1978																						1978
1979																						1979
1980																						20834
1981				18853																		1981
1982				40649																		42632
1983				44736																		46721
1984																						1984
1985																						1985
1986																						1986
1987																						1987
1988		4880		33500	5635							8000										54003
1989				37.244		3.170	3622					8.400	6.455			7.428		12.971		7477	62186	
1990		4.880	1.860		5.635	4.150	3.000					8.400	6.456	2.520		9.800	5.700	9.480		8.000	93686	
1991																						91754
1992																						1992
1993		7.600	2.355	41.150			4.120	2.875				8.400					4.500				112661	
1994																					46193	
1995				3.956	4.480	7.821						9640	12.594		2.250	8.210					66109	
1996		5.200		49103													3.670				126752	
1997		4.951														12.894					52837	
1998																					39771	
1999				46.748	4.600	8.000		3.210					14.400								72776	
2000																					28097	
2001				31.127		9.050															83939	
2002		7.850	3.500		3.312		4.064	2.500			3.000	12.500				14.363	2.230				52530	
2003				21.600																	83662	
2004				65810		5.343					3.000		11.000								143704	
2005		9.420			5.000	1.7787		5.800			4.870	14.670									86346	
2006																					61050	
2007				74642		4.956		5650			2.100			1.882		9.478					102260	
2008		12.480			2.276							13.040	10.625								59548	
2009				45.693							3.864										66368	
2010				34.200																	76014	
<b>Año</b>	<b>Las Palmas</b>	<b>León</b>	<b>Lugo</b>	<b>Madrid</b>	<b>Málaga</b>	<b>Murcia</b>	<b>Navarra</b>	<b>Orense</b>	<b>P. de Mallón</b>	<b>Pontevedra</b>	<b>Salamanca</b>	<b>Santa Cruz de Sevilla</b>	<b>Sofía</b>	<b>Tarragona</b>	<b>Toledo</b>	<b>Valencia</b>	<b>Valladolid</b>	<b>Vizcaya</b>	<b>Zaragoza</b>	<b>TOTAL</b>		
1969-1980	500	0	0	8914	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15442	
1981-1990	9760	4800	1860	174982	5635	3170	3622	0	4506	5500	0	16400	6455	0	0	7428	5700	12971	0	7477	338745	
1991-2000	17751	6000	2355	140957	14715	19971	7120	6085	12075	20556	3150	18040	33450	0	2520	30904	8170	34120	40172	40172	618987	
2001-2010	29750	3500	5624	273072	10588	37136	15575	8300	11716	8100	40210	32425	1882	0	23841	9130	19653	39315	39315	795366		
<b>TOTAL</b>	<b>57761</b>	<b>14300</b>	<b>9839</b>	<b>597925</b>	<b>30938</b>	<b>60277</b>	<b>26317</b>	<b>14385</b>	<b>37772</b>	<b>11250</b>	<b>74650</b>	<b>72330</b>	<b>1882</b>	<b>2520</b>	<b>62173</b>	<b>23000</b>	<b>66744</b>	<b>23000</b>	<b>66744</b>	<b>86964</b>	<b>1768540</b>	

Tabla III.4: Tabla Excel de espectadores por provincias españolas y año (Parte 2).



Año	Álava	Albacete	Alicante	Almería	Asturias	Barcelona	Burgos	Cádiz	Cantabria	Castellón	Ciudad Real	Córdoba	Cuenca	Granada	Guadalajara	Gipuzkoa	Huelva	Huesca	Jaeen	La conuña	La Rioja	
1969																						
1970																						
1971																						
1972																						
1973																						
1974					23																	
1975																						
1976																						
1977																						
1978																						
1979																						
1980																						
1981																						
1982																						
1983																						
1984																						
1985																						
1986																						
1987																						
1988																						
1989		1		2	2	9	1	3	4	1	4	4	4			4					6	4
1990		2		3	4		1	1	2	6	4	5	2			5	2					4
1991																						
1992																						
1993		4			8		3	3	3	3						6					5	4
1994																						
1995		1		4	3		2	2	2	1	4	1	4	1	3	1	3			1	1	6
1996							10			5												
1997																						
1998						4	10	4	4		2									1		5
1999										5												
2000																						
2001							11															
2002								6														
2003	1			2	2	2		3	3		2				4	2				1	5	1
2004				1	1	12					6										1	1
2005				3	3		6		1		1									1	5	5
2006	1			2	3				1							4						
2007				2	2			2			1		1		6					1		4
2008																						
2009							6										4					
2010																						
<b>Año</b>	<b>Álava</b>	<b>Albacete</b>	<b>Alicante</b>	<b>Almería</b>	<b>Asturias</b>	<b>Barcelona</b>	<b>Burgos</b>	<b>Cádiz</b>	<b>Cantabria</b>	<b>Castellón</b>	<b>Ciudad Real</b>	<b>Córdoba</b>	<b>Cuenca</b>	<b>Granada</b>	<b>Guadalajara</b>	<b>Gipuzkoa</b>	<b>Huelva</b>	<b>Huesca</b>	<b>Jaeen</b>	<b>La conuña</b>	<b>La Rioja</b>	
1969-1990	0	0	0	0	0	23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
1991-1990	1	0	2	2	0	29	0	0	0	0	4	4	4	0	0	4	0	0	0	0	0	
1991-2000	6	1	7	7	12	20	4	8	13	6	1	6	6	1	7	11	5	0	0	2	16	
2001-2010	2	0	4	8	5	35	0	8	4	1	0	4	4	0	16	0	10	0	1	2	15	
<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>17</b>	<b>17</b>	<b>107</b>	<b>4</b>	<b>16</b>	<b>17</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>1</b>	<b>23</b>	<b>1</b>	<b>25</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>31</b>	

Tabla III.5: Tabla Excel de espectáculos por provincias españolas y año (Parte 1).

Año	Las Palmas	León	Lugo	Madrid	Málaga	Murcia	Navarra	Orense	P. de Mallorca	Pontevedra	Salamanca	Santa Cruz de Sevilla	Soria	Tarragona	Toledo	Valencia	Valladolid	Vizcaya	Zaragoza	TOTAL	
1969																					1969
1970																					1970
1971																					1971
1972																					1972
1973																					1973
1974		1		33																	2031
1975																					1975
1976																					1976
1977																					1977
1978																					1978
1979																					1979
1980																					1980
1981																					1981
1982																					1982
1983																					2013
1984																					2016
1985																					1986
1986																					1987
1987																					2026
1988		4				5						4									2041
1989							3	3		4			8			5			8		2062
1990		4	2	2	30		6	3		4		4	8		3	8		2	8		2077
1991																					1992
1992		4	2	3	31				1	4		4						2			2067
1993																					2031
1994							4	6		4			7			1		8			2042
1995																					2060
1996		4				27				5	3	4						2			2039
1997		4						6													2032
1998							4	5					8								2042
1999									1	7											2050
2000																					2047
2001		5	1				5				3	5	6					2			2035
2002																					2069
2003											3										2047
2004							3				1		1								2069
2005		6		1			2		2			9				13		1			2050
2006								4						1					4		2036
2007		8					3				2	8	3			7					2069
2008																					2040
2009											5							3			2047
2010								4											3		2054
<b>Año</b>	<b>Las Palmas</b>	<b>León</b>	<b>Lugo</b>	<b>Madrid</b>	<b>Málaga</b>	<b>Murcia</b>	<b>Navarra</b>	<b>Orense</b>	<b>P. de Mallorca</b>	<b>Pontevedra</b>	<b>Salamanca</b>	<b>Santa Cruz de Sevilla</b>	<b>Soria</b>	<b>Tarragona</b>	<b>Toledo</b>	<b>Valencia</b>	<b>Valladolid</b>	<b>Vizcaya</b>	<b>Zaragoza</b>	<b>TOTAL</b>	
1969-1980	1	0	0	0	33	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	57
1981-1990	8	0	0	0	131	5	3	3	0	4	0	0	8	0	0	0	5	0	8	7	233
1991-2000	12	2	3	84	13	17	13	13	2	8	20	3	23	0	3	1	29	4	30	29	446
2001-2010	19	1	3	154	6	11	10	3	0	10	6	22	10	1	0	0	30	6	10	24	442
<b>TOTAL</b>	<b>40</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>402</b>	<b>24</b>	<b>31</b>	<b>26</b>	<b>5</b>	<b>12</b>	<b>30</b>	<b>9</b>	<b>38</b>	<b>41</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>64</b>	<b>10</b>	<b>48</b>	<b>60</b>	<b>1178</b>

Tabla III.6: Tabla Excel de espectáculos por provincias españolas y año (Parte 2).

## ANEXO IV: VISUALIZACIONES EN YOUTUBE

Título obra	Nº Visitas	Enlace	Comentario
<b>MÚSICA, SÍ CLARO</b>			
Cantata Laxatón	5856	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FhN7qq-s64Q">.../watch?v=FhN7qq-s64Q</a>	Solo audio
Atlantic 3			no aparece
Setenta y quatro metrum sunt			no aparece
El alegre cazador			
<b>I MUSICISTI Y LAS ÓPERAS HISTÓRICAS</b>			
Amati y Stradivarius	771	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AbFt6EpE0n4">.../watch?v=AbFt6EpE0n4</a>	solo audio
El rey está enojado	542	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xVY8XKyN2H4">.../watch?v=xVY8XKyN2H4</a>	Solo audio
Il Figlio del Pirata	1441	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zlnxE0sZjvs&amp;playnext=1&amp;list=PL00547E7ED82EDB11">.../watch?v=zlnxE0sZjvs&amp;playnext=1&amp;list=PL00547E7ED82EDB11</a>	Solo audio, 1º, 2º y 3º parte.
Conferencia de Sigmund Freud	617	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=mqFIIPPIjVY">.../watch?v=mqFIIPPIjVY</a>	solo audio
Piazzolísimo			no aparece
Canción a la cama del olvido			no aparece
Si te veo en el mar	1489	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9kbn2DAD8bc">.../watch?v=9kbn2DAD8bc</a>	solo audio
Teorema de Thales	1404825	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=czzj2C4wdxY">.../watch?v=czzj2C4wdxY</a>	audio de les luthiers
<b>LES LUTHIERS CUENTAN LA ÓPERA</b>			
Chanson de Les luthiers	2295	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gUJuv8rmhVo">.../watch?v=gUJuv8rmhVo</a>	solo audio
Francisco I de Francia			no aparece
Calypso de Arquímedes	3403	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=iLRzYYpqy8I">.../watch?v=iLRzYYpqy8I</a>	solo audio
Il Figlio del Pirata	1441	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zlnxE0sZjvs&amp;playnext=1&amp;list=PL00547E7ED82EDB11">.../watch?v=zlnxE0sZjvs&amp;playnext=1&amp;list=PL00547E7ED82EDB11</a>	Solo audio, 1º, 2º y 3º parte.
Chacarera del ácido lisérgico	7353	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=KeuIIG0xAEY">.../watch?v=KeuIIG0xAEY</a>	solo audio
Zamba de la ausencia	4021	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sz_HSrHf0h4">.../watch?v=Sz_HSrHf0h4</a>	solo audio
Canción a la cama del olvido			no aparece
<b>TODOS SOMOS MALA GENTE</b>			
El látigo y la diligencia	1662	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=A3jVrD59eXk">.../watch?v=A3jVrD59eXk</a>	solo audio
El alegre cazador	677	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FKxzUg-oktM">.../watch?v=FKxzUg-oktM</a>	solo audio
canción de la mala gente			no aparece
Chicos no se alejen del televisor			no aparece
Me voy por fin a analizar	4554	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=C1xEfQnJklo">.../watch?v=C1xEfQnJklo</a>	solo audio
El patito			no aparece
La sonrisa del fantasma			
Cantata de Tarzán	1875	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LC98XmRZS5U">.../watch?v=LC98XmRZS5U</a>	solo audio
Calypso de Arquímedes	3403	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=iLRzYYpqy8I">.../watch?v=iLRzYYpqy8I</a>	solo audio
<b>BLANCANIEVES Y LOS 7 PECADOS CAPITALES</b>			
La pereza	4999	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UCDR4C8kGYs">.../watch?v=UCDR4C8kGYs</a>	solo audio
La envidia	1862	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vANyybkPocU">.../watch?v=vANyybkPocU</a>	solo audio
La soberbia	1875	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LC98XmRZS5U">.../watch?v=LC98XmRZS5U</a>	solo audio
La ira	5904	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=2tv4cblfsHU">.../watch?v=2tv4cblfsHU</a>	solo audio
La Avaricia	914	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jwaco7zRDYw">.../watch?v=jwaco7zRDYw</a>	solo audio
La lujuria	1715	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=sdMxG2OinJc">.../watch?v=sdMxG2OinJc</a>	solo audio

La gula	7183	.../watch?v=Ij6FKcblvzc	solo audio
<b>QUERIDA CONDESA</b>			
Té para Ramona	2577	.../watch?v=Pufxrzqxo-Q	solo audio
El látigo y la diligencia	1662	.../watch?v=A3jVrD59eXk	solo audio
El polen ya se esparce por el aire	2565	.../watch?v=XXKaM555Iic	solo audio
Cantata de la planificación familiar	4974	.../watch?v=1VyuW5PqBJY	solo audio
Epopeya de Edipo de Tebas	96691	.../watch?v=GfHrrQyaKpM	
Chacarera del ácido lisérgico	7353	.../watch?v=KeuIIIG0xAEY	solo audio
Zamba de la ausencia	4021	.../watch?v=Sz_HSrHf0h4	solo audio
Candonga de los colectiveros	35997	.../watch?v=Q7L2PoF2Ks8	solo audio
Berceuse			no aparece
Calypso de Arquímedes	3403	.../watch?v=iLRzYYpqy8I	solo audio
Teorema de Thales	1404825	.../watch?v=czzj2C4wdxY	audio de les luthiers
El alegre cazador	677	.../watch?v=FKxzUg-oktM	solo audio
<b>LES LUTHIERS OPUS PI</b>			
Chanson de Les luthiers	2295	.../watch?v=gUJuv8rmhVo	solo audio
Voglio entrare per la finestra	23311	.../watch?v=B6wdZEV5Fx4	solo audio
Chacarera del ácido lisérgico	7353	.../watch?v=KeuIIIG0xAEY	solo audio
Romanza escocesas sin palabras	503	.../watch?v=zt6_PRz20es	solo audio
Tristezas del Manuela	3760	.../watch?v=uW7MIHejsB0	solo audio
Pieza en forma de tango	68344	.../watch?v=X_6yom8xyKk	
Quinteto de vientos	2306	.../watch?v=aAI4FzNmHog	solo audio
Bolero de Mastropiero	70936	.../watch?v=LAcEXpF-qvw	audio de les luthiers
Oda a la alegría gitana			no aparece
Los noticieros cinematográficos	2732	.../watch?v=8pb8l3WqChM	solo audio
<b>RECITAL ' 72</b>			
Chanson de Les luthiers	2295	.../watch?v=gUJuv8rmhVo	solo audio
Voglio entrare per la finestra	23311	.../watch?v=B6wdZEV5Fx4	solo audio
Si no fuera santiagueño	63088	.../watch?v=JjpxGsTX3Ww	
Ya el sol asomaba en el poniente	29727	.../watch?v=inoeB7GVZJo	solo audio
Tristezas del Manuela	3760	.../watch?v=uW7MIHejsB0	solo audio
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarktI	
La bossa nostra	162970	.../watch?v=_ly8Y7-QsCk	solo audio
Bolero de Mastropiero	70936	.../watch?v=LAcEXpF-qvw	audio de Les Luthiers
<b>RECITAL SINFÓNICO ' 72</b>			
Voglio entrare per la finestra	23311	.../watch?v=B6wdZEV5Fx4	solo audio
Ya el sol asomaba en al poniente	29727	.../watch?v=inoeB7GVZJo	solo audio
Tristezas del Manuela	3760	.../watch?v=uW7MIHejsB0	solo audio
Concierto grosso alla rústica	333686	.../watch?v=CoFWL5yEMMw	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarktI	
<b>RECITAL ' 73</b>			
New chanson de Les Luthiers	49955	.../watch?v=bn8Ea2PVRfc	
Brotan und Gretchen			no aparece
Serenata mariachi	145457	.../watch?v=DNDYbnebCGQ	

Les nuits de Paris	8388	.../watch?v=Q_Rd5hm5eXQ	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarkiI	
Recitado gauchesco	132496	.../watch?v=jdsmh1FuCqA	
Rock del amor y la paz	6408	.../watch?v=hu38nvgxrCI	
<b>RECITAL ' 74</b>			
Sol la si la sol la do do si	2557	.../watch?v=sH7sX_-_PKk	solo audio
Mi aventura por La India	9770	.../watch?v=fs3YztiQtrg	solo audio
Miss Lilly Higgins	34495	.../watch?v=gtJdtJxifc	
La bossa nostra	162970	.../watch?v=_ly8Y7-QsCk	solo audio
la yegua mía	18161	.../watch?v=EnXTu5rT-yA	
El lago encantado	5731	.../watch?v=hLYRP2xCMKM	solo audio
<b>RECITAL ' 75</b>			
Teresa y el oso	25577	.../watch?v=AEFLOJMrGcQ	
Vientos gitanos	3050	.../watch?v=HpJmGusLRCc	solo audio
Doctor Bob Gordon	17068	.../watch?v=9Rdm3hKJw24	audio Les Luthiers
El explicao	353695	.../watch?v=h6xfbBAD_HE	
Il sitio di castilla	16920	.../watch?v=1k_dUTSWUbA	
<b>VIEJOS FRACASOS</b>			
Miss Lilly Higgins	34495	.../watch?v=gtJdtJxifc	
Brotan und Gretchen			no aparece
Serenata mariachi	145457	.../watch?v=DNDYbnebCGQ	
Epopeya de Edipo de Tebas	96691	.../watch?v=GfHrrQyaKpM	
Les nuits de Paris	8388	.../watch?v=Q_Rd5hm5eXQ	
Recitado gauchesco	132496	.../watch?v=jdsmh1FuCqA	
Si no fuera santiagueño	63088	.../watch?v=JjpxGsTX3Ww	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarkiI	
<b>MASTROPIERO QUE NUNCA</b>			
Jingle Bass-pipe	3459	.../watch?v=hwhVolP9-A	
La bella y graciosa moza	203319	.../watch?v=iqVjDFRSOci	
El asesino misterioso	71888	.../watch?v=yuTYdXF6_vk	
Visita a la universidad de Wildstone	28003	.../watch?v=NMPIJ0flubY	
Kathy, la reina del saloon	200586	.../watch?v=WLW-oRP5M7U	
El beso de Ariadna	58975	.../watch?v=rahHQ4f3tOM	
Poemas de Gemini			no aparece
Sonatas para latín y piano	49522	.../watch?v=2DPp7DtTeb0	
Lazy Daisy	107137	.../watch?v=6jTpZsaoFg	
Payada de la vaca	686446	.../watch?v=1PH11GRsOfg	
Cantata de Don Rodrigo Díaz de Carreras	211874	.../watch?v=5LjeLyQbwLg	
<b>HACEN MUCHAS GRACIAS DE NADA</b>			
La campana suonera	11375	.../watch?v=qXHjR_WPpHo	
El rey enamorado	740003	.../watch?v=Ro3CTjCM6q0	
Sinfonía interrumpida	3342	.../watch?v=wTLynSTTVUY	
La tanda	587702	.../watch?v=SngX9awG9jg	
Canción para moverse	45873	.../watch?v=9M160-ol-dc	
La gallina dijo eureka	1211605	.../watch?v=j2eXZXgD6f0	

Trío opus 115	4409	.../watch?v=p8JS92HmpgE	
Cartas de color	411492	.../watch?v=QfB7N_z7dJM	
<b>LOS CLÁSICOS DE LES LUTHIERS</b>			
Brotan und Gretchen			no aparece
Sonatas para latín y piano	49522	.../watch?v=2DPp7DtTeb0	
Doctor Bob Gordon	17068	.../watch?v=9Rdm3hKJw24	audio les luthiers
Mi aventura por La India	9770	.../watch?v=fs3YztiQtrg	solo audio
Kathy, la reina del saloon	200586	.../watch?v=WLW-oRP5M7U	
Lazy Daisy	107137	.../watch?v=6jTpZsaoFg	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarktI	
<b>LUTHIERÍAS</b>			
Marcha de la conquista	49129	.../watch?v=IoQyHyY9qa4	
Bolero de los celos	1361056	.../watch?v=N79NAo8H1oo	
Cuarteto Op. 44	21401	.../watch?v=-xOEeMp-lvk	
El poeta y el eco	451032	.../watch?v=ER4bVUVOCYc	
Papa Garland...	5676	.../watch?v=QCW4RXptedE	
Las Majas del Bergantín	127474	.../watch?v=cTrEoe99hFA	
Añoralgias	225940	.../watch?v=NLYheNQgXyw	
Homenaje a Huesito Willians	53929	.../watch?v=ojPP6jUmuWs	
<b>POR HUMOR AL ARTE</b>			
Cardoso en Gulevandia	4574	.../watch?v=wE953fq8xs4	solo audio
No puedo vivir atado	127860	.../watch?v=r8b_ACBGneI	
Solo necesitamos	40253	.../watch?v=96zvGp42iRM	solo audio
Entreteniciencia familiar	22560	.../watch?v=9tS-OyggjCE	
Canción a la independencia de Feudalia	114959	.../watch?v=dFMRufz7GM0	
Pepper Clemens	258295	.../watch?v=xLKbNLQCytc	
El regreso de Carlitos	209493	.../watch?v=1LtYKCcl8VU	
Serenata medio oriental	65821	.../watch?v=7b0Ta2ct0vU	
Música y las costumbres de Makanoa	3529	.../watch?v=jGpxsjWKly0	
<b>HUMOR DULCE HOGAR</b>			
Vea esta noche	770	.../watch?v=tCBbcjdaPq4	
Serenata tímida	230510	.../watch?v=zOTSwcadqp8	
El zar y un puñado de aristócratas	20533	.../watch?v=zq7bL0q9yZg	
Una canción regia	73966	.../watch?v=iZ4RjlqD1UU	
Truthful lulu pulls thru zulús	18859	.../watch?v=oqKSgQL3RoY	
El valor de la unidad	47427	.../watch?v=HZE5K8rJTO4	
Les nuits de Paris	8388	.../watch?v=Q_Rd5hm5eXQ	
Pasión bucólica	48932	.../watch?v=dGZSwvzTw68	
Epopeya de los quince jinetes	28318	.../watch?v=dtLC1w589kc	
<b>RECITAL SINFÓNICO ' 86</b>			
Truthful lulu pulls thru zulús	18859	.../watch?v=oqKSgQL3RoY	
Cuarteto Op. 44	21401	.../watch?v=-xOEeMp-lvk	
Kathy, la reina del saloon	200586	.../watch?v=WLW-oRP5M7U	
El poeta y el eco	451032	.../watch?v=ER4bVUVOCYc	
Recitado gauchesco	132496	.../watch?v=jdsmh1FuCqA	

Añoralgias	225940	.../watch?v=NLYheNQgXyw	
Concerto grosso alla rústica	333686	.../watch?v=CoFWL5yEMMw	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarktI	
Las majas del bergantín	63320	.../watch?v=texCAjJffOA	
La bella y graciosa moza	203319	.../watch?v=iqVjDFRSoCI	
Lazy Daisy	107137	.../watch?v=6jTpZsaoFg	
Bolero de los celos	1361056	.../watch?v=N79NAo8H1oo	
Teorema de Thales	1404825	.../watch?v=czzj2C4wdxY	audio de les luthiers
<b>VIEGÉSIMO ANIVERSARIO</b>			
Iniciación a las artes marciales	448299	.../watch?v=zzx02H_zr7k	
Romance del joven conde	221415	.../watch?v=tFpmB89nFJc	
Encuentro en el restaurante	381220	.../watch?v=HiEaOxcAEAQ	
Mi bebé es un tesoro	435993	.../watch?v=4dvZCBvhTMc	
El acto de Banania	22915	.../watch?v=VtMEIC47jyc	
Quien conociera a María	344200	.../watch?v=1tzdgEr83AQ	
El sendero de Warren Sánchez	297443	.../watch?v=ELZ8dBuJsHQ	
Somos adolescentes	36275	.../watch?v=IHWQhD2Pt4s	
<b>EL REIR DE LOS CANTARES</b>			
Romeo y Juan Carlos	2141	.../watch?v=uj8k3eiUS4Y	solo audio
Fly Airways	299100	.../watch?v=9d-UPqJqHag	
Don Juan Tenorio	11752	.../watch?v=DanwIAUeHVk	
Vote a Ortega	90026	.../watch?v=To9wR0cTwwc	
Quien mató a Tom McCoffee	81672	.../watch?v=_7UmIozAihw	
La hora de la nostalgia	13974	.../watch?v=ku3U3s07418	
Amami, oh Beatrice	2564	.../watch?v=eulHrN1jUhQ	
La Balada del 7º regimiento	554204	.../watch?v=GbWbw-jVodM	
El poeta y el eco	451032	.../watch?v=ER4bVUVOCYc	
Selección de bailarines	56716	.../watch?v=X3ixLJPawHg	
<b>GRANDES HITOS</b>			
El sendero de Warren Sánchez	297443	.../watch?v=ELZ8dBuJsHQ	
Serenata medio oriental	65821	.../watch?v=7b0Ta2ct0vU	
Kathy, la reina del saloon	200586	.../watch?v=WLW-oRP5M7U	
Encuentro en el restaurante	381220	.../watch?v=HiEaOxcAEAQ	
Canción para moverse	45873	.../watch?v=9M160-ol-dc	
Entreteniciencia familiar	22560	.../watch?v=9tS-OyggjCE	
Lazy Daisy	107137	.../watch?v=6jTpZsaoFg	
Las Majas del bergantín	127474	.../watch?v=cTrEoe99hFA	
<b>UNEN CANTO CON HUMOR</b>			
El regreso del indio	35382	.../watch?v=Hc_jH7ezBg	
Manuel Darío	112339	.../watch?v=OX6adOu_A8Q	
Así hablaba Salí Babá	129911	.../watch?v=5_EV9Gt8cSg	
El negro quiere bailar	108973	.../watch?v=00ENCj1XbDk	
San Ictícola de los peces	186156	.../watch?v=ePJSDgfTcdk	
A la playa con Mariana	191998	.../watch?v=TofFGHEXUNK	
Perdónala	627942	.../watch?v=BgsPMuM-_r0	

Fronteras de la ciencia	29971	.../watch?v=3mwC3D3HCwA	
<b>BROMATO DE ARMONIO</b>			
Para Elisabeth	251405	.../watch?v=RspVgA2C6jY	
La princesa caprichosa	373933	.../watch?v=QAWaT3I2FEQ	
la vida es hermosa	433754	.../watch?v=BuHccuaOgFo	
La hija de Escipión	354633	.../watch?v=Yt2SQnUPBVw	
La redención del vampiro	284839	.../watch?v=gunhuUF_NoI	
Educación sexual moderna	1410562	.../watch?v=tZ1zdpGXC8Y	
Quién mató a Tom McCoffee	81672	.../watch?v=_7UmIozAihw	
La comisión	276133	.../watch?v=iKdbc1fmIwI	
<b>TODO POR QUE RÍAS</b>			
Lo que el Sheriff se contó	143149	.../watch?v=MvpOw1BknMc	
Radio tertulia	325287	.../watch?v=x7R4KcjY9xk	
Loas al cuarto de baño	194917	.../watch?v=588ChjIIL0	
Serenata tímida	230510	.../watch?v=zOTSwcadqp8	
Daniel y el Señor	132267	.../watch?v=Nw2fvHc4kuA	
Serenata astrológica	309024	.../watch?v=RpJM3J5Dih8	
Me engañaste una vez más	598391	.../watch?v=80KhLmgjCgc	
Gloria de Mastropiero	598391	.../watch?v=80KhLmgjCgc	
Serenata intimidatoria	877092	.../watch?v=Dm-m5TXocTc	
Los jóvenes de hoy en día	1091610	.../watch?v=_1GC1uzhJIE	
<b>DO-RE-MI-JÁ!</b>			
Para Elisabeth	251405	.../watch?v=RspVgA2C6jY	
Serenata tímida	230510	.../watch?v=zOTSwcadqp8	
Educación sexual moderna	1410562	.../watch?v=tZ1zdpGXC8Y	
Quién mató a Tom McCoffee	81672	.../watch?v=_7UmIozAihw	
Concerto grosso alla rústica	333686	.../watch?v=CoFWL5yEMMw	
La hija de Escipión	354633	.../watch?v=Yt2SQnUPBVw	
Perdónala	627942	.../watch?v=BgsPMuM-_r0	
Añoralgias	225940	.../watch?v=NLYheNQgXyw	
<b>EL GROSSO CONCERTO</b>			
Perdónala	627942	.../watch?v=BgsPMuM-_r0	
A la playa con mariana	191998	.../watch?v=ToFGHEXUNK	
La hora de la nostalgia	13974	.../watch?v=ku3U3s07418	
Añoralgias	225940	.../watch?v=NLYheNQgXyw	
Los jóvenes de hoy en día	1091610	.../watch?v=_1GC1uzhJIE	
La hija de Escipión	354633	.../watch?v=Yt2SQnUPBVw	
Concierto de Mpkstroff	67106	.../watch?v=Jl6b5OarktI	
Las majas del bergantín	127474	.../watch?v=cTrEoe99hFA	
Concerto grosso alla rústica	333686	.../watch?v=CoFWL5yEMMw	
<b>LAS OBRAS DE AYER</b>			
El sendero de Warren Sánchez	297443	.../watch?v=ELZ8dBuJsHQ	
La Balada del 7º regimiento	554204	.../watch?v=GbWbw-jVodM	
El explicao	353695	.../watch?v=h6xfbBAD_HE	
Pepper Clemens	258295	.../watch?v=xLKbNLQCytc	



Quien conociera a María	344200	.../watch?v=1tzdgEr83AQ	
San Ictícola de los peces	186156	.../watch?v=ePJSDgfTcdk	
Canción a la independencia de Feudalia	114959	.../watch?v=dFMRufz7GM0	
La hora de la nostalgia	13974	.../watch?v=ku3U3s07418	
Cantata de Don Rodrigo Díaz de Carreras	211874	.../watch?v=5LjeLyQbwLg	
<b>LOS PREMIOS MASTROPIERO</b>			
El desdén de Desdémona	188111	.../watch?v=FBSHk-IHhuk	
Amor a primera vista	331843	.../watch?v=Px5keS2XVbg	
Tienes una mirada	114926	.../watch?v=eGncUTsdH3E	
Los milagros de San Dádivo	98215	.../watch?v=k6zOT6duoN4	
Ya no te amo, Raúl	519727	.../watch?v=5_OmEdip3Jg	
Ella me engaña con otro	214355	.../watch?v=X_ZJaASjggU	
Juana Isabel	110402	.../watch?v=CJfXJ1uNTsA	
Ya no eres mía	79687	.../watch?v=ZiC9B_7XLsk	
Valdemar y el hechicero	66849	.../watch?v=2S-GDnuGTw0&feature=related	
<b>LUTHERAPIA</b>			
El cruzado, el arcángel y la harpía	5560	.../watch?v=Op7Hso8jTFo	
Dolores de mi vida	176783	.../watch?v=soAuC0cTZ5I	
Pasión bucólica	8805	.../watch?v=H7SXfva0R8g	
Paz en la campiña	540	.../watch?v=QhECIEqr3Fw	
Las bodas del rey Pólipo	747	.../watch?v=wxrSGfW8ii8	
Rhapsody in balls	50940	.../watch?v=23wy43HxM3w	
El flautista y las ratas	26794	.../watch?v=IyGZ_c7CdjK	
Dilema de Amor	251038	.../watch?v=d4Q_4vegwtg	
Aria agraria	35759	.../watch?v=qTt09p8mXMQ	
El día del final	3853	.../watch?v=31muJ_a406c	



## ANEXO V: RECORTES DE PRENSA

WHEYO A: MECOKIE2 DE LKENI2V

Sin embargo, *Modatón* barrió con cualquier precedente. La cantata fue ideada por Gerardo Massana (a) Johannes Sebastian Massana, y se inspira en el prospecto explicativo de un laxante producido por Laboratorios Bagó, de Buenos Aires.

La composición química del remedio, sus propiedades, las indicaciones, sus efectos y la posología son tratados en forma precisa en la cantata. El coral inicial repite la mecánica musical de *La pasión según San Mateo*, de Bach, y su letra dice: "Oh, *Modatón*, que laxas, purgas y rehabilitas el intestino". Una soprano, de largo vestido blanco y un enorme moño rosado de papel *crêpe* en sus cabellos asegura, no sin cierta congoja: "Su administración puede alterar inofensivamente el color de la orina de las embarazadas". El tenor responde: "*Modatón* proporciona una suave evacuación", y el coro subraya enfá-

manguera con boquilla de trompeta en un extremo y un embudo en el otro; produce un sonido identificable entre el corno y la trompeta. Carlos Núñez (a) Karl Mendelejeff Núñez, de 23 años, explicó el funcionamiento de su *Tubófono cromático* parafínico: doce tubos de ensayo montados sobre una base de plástico que contienen distintas cantidades de parafina coloreada de verde. Osvaldo Puig (a) El Padre Puig (39 años) mostró su *Manguelódica*, armónica con teclado conectada con un tubo de goma: por la otra punta se sopla o puede conectarse un globo gigante de plástico, un compresor de aire o un fuelle de joyero. El conjunto se completa con su director Johannes Sebastian Massana: él toca el *Bass-pipe*, un complejo instrumento de cartón, yeso y aluminio, de dos metros de largo y que funciona como un trombón a vara; sus cinco tubos de resonancia produ-

### Delirios Breve historia de un laxante musical

Cuando la semana última finalizó en Tucumán la Convención Coral Universitaria, una competencia insólita se desató entre los coros de estudiantes de todo el país. El triunfo, conseguido por aclamación, perteneció al coro de la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires: su cantata *Modatón*, opus *No debe ser utilizada en caso de náuseas*, para orquesta de instrumentos informales, cuatro solistas y coro mixto terminó, acaso definitivamente, con la solemnidad del Jockey Club Provincial.

Hace un año, los 65 jóvenes dirigidos por Virtú Maragno también habían cautivado a sus colegas de la Argentina cuando, al finalizar la convención en la ciudad de La Plata, interpretaron una increíble ópera de Mangiagalli. El musicólogo Jorge Shusshelm comentó aquel hallazgo: "*Il figlio dil pirata* era una sátira feroz al cargamento de muertos, resucitados, angelitos envenenados con bicarbonato, y otros suicidios que abrumaban a tantas óperas".

Pág. 40 - 14 de octubre de 1965 - CONFIRMADO



POP MUSICA  
Instrumentos informales, con más humor que pretensiones

ticamente: "Oh, felices días, reconforta y estimula el tono intestinal".

Durante casi 15 minutos, los responsables de *Modatón*, opus *No debe ser utilizada en caso de náuseas*, debieron inclinarse ante el vendaval de aplausos que siguió a la interpretación. Cada uno mostró, además, su peculiar instrumento. Horacio López, de 23 años (a) Cripto Ballenato López, creó las *Ondas López*: un serrucho conectado a un amplificador y un arco fabricado con las crines del caballo del lechero del inventor. Guillermo Marín (a) Wilhelm von Marín, de 25 años, exhibió el *Yerbomatófono*: un mate tipo galleta cortado en dos partes; alternativamente puede ser soplado o cantado.

Marcos Munstock (a) Marcupelánimes Munstockelli fue el solista de *Gum-horn*: un trozo de

cen sonidos graves, en el límite de lo audible.

De todos modos, mientras los fabricantes de *Modatón* buscan la forma de aprovechar publicitariamente la cantata, sus creadores traman nuevos delirios: el jingle de Alka-Seltzer cantado sobre el *Aleluya*, de Haendel; la propaganda de *Higienol* interpretada en latín al estilo de los cantos gregorianos.

Sin embargo, los mayores desvelos se encaminan a perfeccionar la orquesta: antes de fin de año se agregarán un *manijordio*, una arpilla (mezcla de arpa y silla), un *piccolo contrabasso* (violín montado sobre un pie de un metro y medio de alto, con una cuerda única pulsada con una percha) y un *palangajo* (palangana con cuerda que produce sonido de contrabajo). ■

# Columnas de la juventud

## Al melódico sonar de un yerbatófono

Atravesamos el pasillo poblado de ruidos raros. Ya en la sala, cada vez más fuerte el ruido, vemos a sus creadores: Jorge Schussheim, 25 años, músico; Gerardo Masana, arquitecto, de 28 años; Marcos Mundstock, 23 años, estudiante de ingeniería y locutor; Carlos Núñez, 23 años, estudiante de química biológica; Raúl Puig, químico de 39 años; Carlos Iraidi, médico de 45; Jorge Maronna, estudiante de medicina, de 18; Daniel Durán, de igual edad; Horacio López, de 23, estudiante de ingeniería; Guillermo Marin, estudiante, de 26 años, y Hebe Rosell, de 22, música. No reaccionan ante la presencia del cronista. Este, viéndolos con sus extraños aparatos en la mano, comienza a acostumbrarse a los sonidos y a entrever la música. Si, es música.

De repente, un tono más extraño aún es cortado por una general risolada. Aprovechamos "¡Qué música es!", aventuramos la palabra "música" en la pregunta. —El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá— el "acá" se describe tocando la oreja derecha con el brazo del mismo lado luego de pasarlo por la espalda—, indica Schussheim, sin detener la sonrisa que surge ante la sola mención del título. Nos presentamos. La partitura es de Masana, "alma mater" del conjunto. La orquesta existía ya en 1959; los integrantes del actual grupo se hallan juntos desde el año pasado; Masana es de los "viejos". Se iniciaron—explica Mundstock— con ruidos raros derivados de mangueras u otros "instrumentos" insólitos. Actuaban en el coro

de Ingeniería para divertirse en festivales universitarios. En septiembre pasado se presentaron en el festival de coros de Tucumán, con una cantata sobre la base del prospecto de un luxante— que les reportó muchos aplausos. De los fines, ni se habla. Actúan porque sí —"porque sí Bemol"— acota Schussheim. Tan poco piensan o saben a dónde llegarán: "Actuamos ahora, eso es todo—", confiesan. —Aclera Masana ante erróneas interpretaciones: —No somos rebeldes, con causa o sin ella. No estamos protestando ni tratando de crear una cosa muy importante. Pretendemos, más que nada, "farrear", divertirnos. Lo hacemos seriamente porque queremos divertirnos seriamente: de ahí la partitura, el ensayo. Apreciamos muchi-



Carlos Núñez (1), Marcos Mundstock (2), Daniel Durán (3) y Gerardo Masana (4) ejecutando sus inventos, cuyas características explicamos en lugar aparte

## ¿Instrumentos?

Como nadie entenderá muy bien qué es un tubófono ni las excelencias de la manguelódica, hemos recurrido a dar número a los que aparecen en las fotografías empujando y soplando sus instrumentos. La correspondiente explicación la encontrará el lector aquí, si es que esto puede explicarse.

- (1) El tubófono parafínico cromático está formado por trece tubos de ensayos engarzados en una base de material de lústa y llenos, parcialmente, de parafina coloreada. Cubre todos los sonidos de la escala cromática y tiene una extensión de una octava. Carlos Núñez—su ejecutor e inventor— es también concertista de piano (en serio).
- (2) Sonido de clarín militar tiene el gomhorn, constituido por una manguera alargable, en uno de cuyos extremos tiene una boquilla de trompeta y en el otro un simple embudo.
- (3) El cornetófono—aún en perfeccionamiento— está formado por una serie de cornetas plásticas que terminan en un embudo.
- (4) Es el bass-pipe la atracción de la orquesta. Gerardo Masana confiesa haberlo modernizado. Actualmente consta de un tubo de cartón con papeellón, terminado en un gran embudo; en su interior hay cuatro tubos, cada uno afinado con una nota distinta. Un quinto tubo, también de cartón y más largo, que entra en el papeellón con sistema a vara, permite lograr tres notas por tubo con sus medios tonos.
- (5) El yerbatófono se ejecuta entonando: "soplando suena más feo". Marin tiene una colección de ellos, entre los que destaca el "Stradivarius", el "Tenor", el "Bajo" y el yerbatófono "Soprano".
- (6) La manguelódica es, por el momento, una melódica a la cual llega el aire por una manguera. Ansias de perfección llevan a Puig a practicar un sistema de aire mecánico; probó ya una aspiradora—"era muy grande"—, globos gigantes; ahora, compró un inflador de pie.
- (7) El serrucho está formado por un serrucho de carpintero y un arco similar al del violín. El de Horacio López está hecho con la cola del caballo de su lechero, lo que le permite ejecutar las "Ondas López".
- (8) El contraguitarone da gamba, fue realizado con los siguientes elementos: una guitarra usada (otra nueva, no), un pie semejante al del violoncello; por último, se utiliza para rasgarlo una llave de ropero (con otra, desfilas).



Guillermo Marin (5), Raúl Puig (6), Horacio López (7) y Jorge Maronna (8). Jorge Schussheim actúa como director

almo a aquellos músicos de quienes acá nos hablamos; hay gente entre nosotros que tiene una actividad profesional seria en la música. Esto no es una protesta social: es solo ganas de "farrear". La acotación llega antes que la pregunta del cronista. Los "instrumentos"—valgan en el caso las comillas— los inventan ellos mismos; cada cual el suyo. No hay leyes para ello; las modificaciones se realizan con pruebas. En estos momentos se hallan trabajando en algunos nuevos

Entre ellos un chelo legiero; la máquina de lavar; un grupo de cuatro órganos electrónicos —No se menciona porque es demasiado serio—, dice Iraidi...; el percusofono, que ejecutará Iraidi; una lata de keronese, percutida a teclita, permite 15 sonidos distintos; hay otros...

Comienzan a ubicarse cada uno en su puesto. Preguntamos el nombre del conjunto. Algunos, sin muestras de preocupación, comienzan a tocar. Otros—mirándose, desconcertados, entre sí—, deliberan silenciosamente. Luego la luz. Se llamará "IMusicisti". "Conjunto de Cámara IMusicisti"; lo confirman, a pesar de lo cual, lo damos por trascendido. Comenzan la designación. Les cedemos éxito y nos despedimos. Quizás a manera de saludo escuchamos—ya nosotros en la puerta—, una vibrante nota del cornetófono.

Nombre "IMusicisti" →

LA NACION

## ¿MUSICA?

El martes 17 de mayo a las 20 hs. en Lavalle 770 se presentará el conjunto de Instrumentos informales "I Musicisti" con la participación del Coro del Cotoleño de la Catedral de Santa Eduvigia. Instrumentos: Yerbatófono, tubófono cromático parafínico, manguelódica, ondas López, contrachitarrone da gamba, cornetófono, bass pipe y ma horn.

Interpretarán: La Cantata de Mudantón para Coro mixto y orquesta ,y "El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá", Schezo para orquesta.

Entrada \$ 150.-. Para socios y amigos de Artes y ciencias \$ 75.0.

— 2 —

Anexo V - Recorte de prensa 3: El Mundo, mayo 1966.

## Humor y Música En un Concierto

Una cantata barroca en el estilo de Bach "Oh Modatón", para dos voces solistas masculinas, coro mixto y un insólito conjunto de instrumentos: el "Scherzo concertante" para orquesta, "El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá" —lo cual se anuncia señalando el cuello—; un himno gregoriano con texto de "jigle" y la obertura "Atlantic 3.1416", al modo de Honegger, páginas todas debidas a la pluma generosa del compositor Johann Sebastian Massana, de quien se trazó un rápido pero detallado enfoque ilustrativo antes de cada uno de los trabajos, se ofrecieron en el teatro del Centro de Artes y Ciencias, en versiones del conjunto de instrumentos informales I Musicisti, y del coro mixto del Cottolengo Santa Eduvigis, en un espectáculo de humor poco frecuente en la actividad corriente de los conciertos.

Comenzando ya por los instrumentos que los jóvenes intérpretes han fabricado para su labor en broma, el conjunto parece haber tomado muy en serio esta tarea que nada tiene de irrespetuoso a pesar de lo que a primera intención pudiera sugerir un programa que acopla textos de prospectos médicos con músicas familiares al oído del aficionado musical.

Pero a los curiosos sonidos que se escuchan y a un comentario —tal vez algo extenso— que logra jocosos efectos acumulando disparates, debe sumarse una especie de "sketch" en el que los músicos actúan también como actores eficaces. Los aplausos y las risas no se hicieron esperar.

S. P.



**LA CIUDAD**

**ESPECTACULOS**



# I MUS MUSICA

Hace poco más de una semana, esta insólita réplica de los celeberrimos I Musici, dejaban de interpretar las barrocas composiciones de Vivaldi o Bach, para abocarse a la tarea de interpretar al

*En ambas fotografías aparece el instrumento de mayor tamaño, el "bass-pipe", que interpreta el director del conjunto. En la parte superior se aprecia el coro y de delante de ellos surge la serena expresión de los demás integrantes. La música barroca también puede ser ejecutada con instrumentos informales.*



Al apagarse las luces de la repleta sala se encendió un potente reflector. Por detrás de los espesos cortinados se deslizó la figura del relator quien con ademanes graves y pausados se adelantó y enfrentó al público. A su lado, y frente a un diminuto piano de juguete, un individuo de pulcra barba aguardaba, al igual que los varios centenares de presentes las palabras del inmutable personaje. Por fin comenzó diciendo: "Se cumple hoy un nuevo aniversario de la muerte del genial compositor Johan Sebastián Masana. Para rendir homenaje a su memoria nos hemos congregado. Y el conjunto orquestal de instrumentos formales I Musici, revivirá su exquisita música". Por espacio de varios minutos su ceremonial voz repasó la vida y la obra del "genial Masana"; no obstante repetidas veces miró con asombro al público que en lugar de observar recogimiento frente a su dolidá evocación, reía desahoradamente.

Lo realmente curioso es que el lugar donde hace pocos días se producía esta "falta de sensibilidad" frente a la obra del extraño y absolutamente desconocido compositor nacido en la Isla de Manhattan, era nada menos que el salón del Colegio de Abogados del Departamento Judicial de La Plata, y el "irrespetuoso" público pertenecía en su mayoría a la excelente y cultivada platea musical de nuestra ciudad.

Pero si la hilaridad ya había hecho presa de los presentes, instantes después esta sensación se aumentaba y confundía con el más grande de los asombros. Durante varios minutos fueron presentados los once integrantes de la orquesta y los siete del coro mixto.

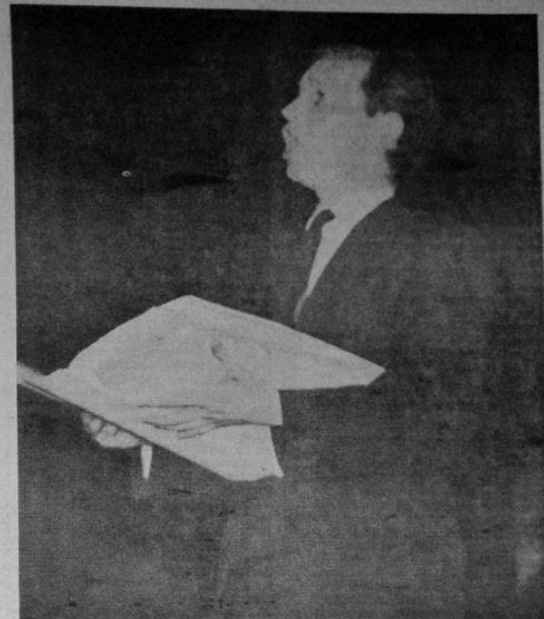
Ignorando totalmente la ruidosa reacción de los espectadores se fueron instalando poco a poco tras efectuar una prueba de su respectivo instrumento. Primero fue recibido Horacio López, quien traía bajo su brazo un estuche en el que se suponía quizás algún costoso Stradivarius, sin embargo luego de abrirlo cuidadosamente sacó de él un des-

Anexo V - Recorte de prensa 5: El Día, octubre 1966.

# GISTI: LA TAMBIEN RIE

"genial Masana" —un inexistente compositor nacido en Manhattan— utilizando para ello medios tan raros como eficientes. En efecto, un destartado serrucho, unas inocentes cornetitas, algunos me-

tros de manguera, varios embudos, tubos de ensayo, mates, carbón, globos, les bastaron para ofrecer al atribulado público platense un excelente recital donde hubo música y humor.



La voz es también elemento esencial para los "musicisti".

tartado serrucho de regulares dimensiones. El siguiente intérprete penetró en el escenario provisto de una lata de galletas y dos mandarinas, depositó estas últimas junto a su respectivo atril y del interior de la lata obtuvo un mate que recibió la extraña denominación de "yerbamatófono standard". Detrás de él irrumpió la obesa figura de Guillermo Marin quien, provisto de una lata de dimensiones aún mayores que la anterior, produjo gran revuelo al comenzar a sacar arrugados papeles de diario y por último exhibió con mal disimulado orgullo un mate igual al anterior, pero con immaculados cordones y borlas de seda amarilla. Era el "yerbamatófono de Luxe".

Y así se fue completando la dotación: llegó Jorge Maronna con su "cello ligero", rara especie de guitarra y cello en una dudosa mezcla, y luego en indescriptible sucesión el tubófono parafínico cromático —un grupo de tubos de ensayo con distintos niveles y sus consiguientes sonidos—, el glosófono hidráulico —utilizado sólo en momentos culminantes—, la gran manguelódica neumática, alimentada por dos enormes globos inflados a pedal; el cornetófono d'amore, extraña combinación de docenas de cornetas, tubos y embudos; el gomhorn, virtuoso instrumento compuesto de una boquilla de trompa unida a una manguera de riego y rematado en un viejo y oxidado embudo de lata; el "contragomhorn", con el mismo principio del anterior pero con menor metraje de manguera; por último apareció el intérprete del extraño "bass-pipe", basado en el principio de funcionamiento del trombón a vara, sólo que... de tres metros de largo, realizado en cartón y deslizado sobre un juego de antiguas ruedas de triciclo.

## El concierto

El locutor siguió elogiando a Johan Sebastián Masana. Por fin anunció la primer interpretación. Se trataba de la "Cantata Laxaton" y la realizaría la totalidad de la orquesta dirigida por el barbado Carlos

Núñez y el doble cuarteto (de 7) integrado por cuatro voces femeninas y tres masculinas. Un tenor y un baritono contrapunteaban el tema de la cantata siendo virtuosamente acompañados por la barroca agrupación. Los primeros compases ya mostraron al público que de ahí en adelante había que reírse, sí, pero con gran respeto: "esto" era algo más que un grupo de jóvenes alegres, hasta se debería pensar que muchos de ellos eran valiosos artistas. Las melodías trajeron rápidas reminiscencias de composiciones de los "también barrocos" Bach, Vivaldi y Telemann. Sin embargo no bien se escuchó la letra se pudo apreciar que si bien el tema musical correspondía al repertorio de Masana, la letra pertenecía, sin ningún corte, a un laboratorio medicinal que glosaba un conocido producto purgante.

Los prolongados aplausos rubricaron el heroico final de la cantata, y dieron paso a la siguiente interpretación concebida bajo el nombre de "Obertura trágica expreso Atlantic 3,1416 de la ópera Merlo Ciudad Feliz". Cuando después de infinitos ensayos decidieron ejecutar una "importante composición de la proficua obra de Masana", el director ya totalmente enfurecido, hubo de asesinar a uno de los ejecutantes ya que no fue posible hacerlo entrar a tiempo cada vez que se comenzaba. Reclén cuando, luego de deserrajarle dos balazos al infeliz López, fue posible armonizar debidamente. De allí en más el infortunado intérprete del serrucho fue un "muerto" testigo del concierto.

Una obra que según I Musicisti era de singular calidad constó de una sola, pero eso sí, muy afinada nota, luego aseguraron que la historia la había reconocido en sus célebres páginas por la denominación de la económica.

El programa finalizaba con un tema que puso en juego todo el virtuosismo de los componentes de la orquesta, su título fue anunciado por la profunda voz del relator como

más  
primavera que  
nunca

luzca elegante en  
el Aniversario de  
la ciudad.  
con los hermosos  
modelos de  
la colección de  
PRIMAVERA



También en la  
sección



El Zorro Gris

nuestro  
CREDITO  
INSTANTANEO  
está a su disposición  
en nuestras dos  
direcciones

50 N° 690, 8 Y 9 Y 49 N° 641, 7 Y 8

CLIENTE AMIGA: Nuestra moderna CAMARA REFRIGERADORA está habilitada. Traiganos sus pieles para guardarlas convenientemente esta temporada.



"Scherzo Concertante". El alegre cazador que vuelve con un fuerte dolor acá. Debemos aclarar que el "acá" estaba ubicado a la altura del cielo". El espectáculo tocaba a su fin en este punto pero los prolongadísimos aplausos evidenciaron la exigencia del público por una nueva demostración del arte de I Musicisti. Hubo un rápido "serum" en el que participó todo el conjunto. López incluido, ya resucitado, y el vocero del grupo anunció que conmovidos por el aplauso iban a interpretar "algo". Entonces se abocaron durante casi 15 minutos a desarrollar un tema de jazz con una improvisación creativa digna del mayor elogio, donde cada ejecutante efectuó sus solos en un nivel musical realmente asombroso. Y llegó el verdadero final donde un público sonriente aplaudió largo rato la frescura y la calidad de este insólito conjunto. Entonces el Suplemento de EL DÍA se acercó a ellos y mientras los últimos espectadores aún se retiraban inició un prolongado diálogo con los que componen I Musicisti.

**Quiénes son**

El director, Gerardo Masana (arquitecto, 29 años), respondió de buen grado a nuestra requisitoria. Rápidamente se desgranó la historia del original grupo. "Todos nosotros somos universitarios, estudiantes y graduados de varias facultades de Buenos Aires, el mayor tiene 30 años y el menor 18. Todo arrancó en setiembre de 1965, luego del Festival de Coros de Tucumán. Ustedes saben, en ese maravilloso ambiente es sumamente propicio para representaciones cómico-musicales, entonces, un grupo del coro de Ingeniería armó esto y luego se le dio forma poco a poco".

Otro de los simpáticos ejecutantes nos dijo: "Al principio nos reuníamos los sábados por la noche; López comenzó con el serrucho y lo secundaban en guitarras; había algún antecedente pues hace siete años

habíamos formado el conjunto Los Triste España Serenaders".

Guillermo Marín, el elocuente gordo del conjunto, manifestó poseer dotes de recopilador y nos comentó: "Después del serrucho, un día Marcos Mundstock encontró un pedazo de manguera, luego le agregó una boquilla de trompeta y luego, luego vino todo el resto". Como ya teníamos confianza nos atrevimos a inquirirle sobre el principio de funcionamiento de su "yerbamatófono". Luego de titubear un rato nos confesó: "Es muy sencillo, hay que conseguir un mate galleta, cortarlo por la mitad y luego rebajarle las paredes hasta que queden dos membranas muy delgadas, luego se lo une en dos partes, y abriéndolas y cerrándolas mientras se sopla se obtienen sonidos similares a los de un clarinete".

Masana es compositor y director a la vez, y su ascendencia sobre los demás está claramente determinada por su rectitud y seriedad. "En realidad muchos de nosotros somos músicos, Chiarella es trompetista, Maronna guitarrista y Núñez pianista". En eso se acerca una damita que presurosa nos informa que Masana ya ha dirigido coros. Por último inquirimos sobre el resto del repertorio y sobre sus planes y perspectivas futuras.

Con respecto a lo primero nos enteramos que además de lo interpretado, poseen un tango denominado "Piazzolissimo" y un "Rondó a la Puajj" aparte de otros temas en cuidadosa preparación. Los planes, seguir trabajando. Las perspectivas, ilimitadas; muchos ofrecimientos, giras, radio, televisión, un ciclo en el Teatro del Bajo y un contrato en la muy "in" confitería Mau-Mau.

Justifican ampliamente, entonces el porqué de su extraordinario éxito reflejado en el periodismo, donde casi diez periódicos y revistas de primera magnitud les han dedicado elogiosas palabras alentando esta valiosa incursión en un terreno totalmente virgen como es el de la música-humor. ☺



*Un mate también puede servir para hacer música.*

EL MUNDO, DOMINGO 4 DE SETIEMBRE DE 1966



# I MUSICISTI

## Mates, Mangueras y Calefones

ONCE, como en un equipo de fútbol, son los componentes del grupo *I Musicisti*, en trance de descubrimiento por parte del público porteño, tras algunos recitales de peculiar acento. Hace dos años, la fiesta de fin de curso del coro de la Facultad de Ingeniería admitió unas improvisaciones de un grupo formado espontáneamente, cuyos miembros ejecutaban en instrumentos casi inventados por ellos en esos momentos. El humor y la música los juntaron. En setiembre del año pasado ese mismo grupo hizo una presentación oficial, al clausurarse el Festival de Coros Universitarios de Tucumán. Allí se estrenó la *Cantata del laxante*, que ahora se ofrece al público en Artes y Ciencias, compuesta por Gerardo Masana, quien asume los nombres de Johan Sebastián Masana. Es, simultáneamente, director efectivo del conjunto, inventor y virtuoso del *bass-pipe* —bajo a varas, con ruedas, ilustrado por el grabado—, antiguo tocador del *celo-legüero* —violoncelo con un bombo legüero como caja—. Su *cantata* utiliza coro y tenor y barítono solistas, quienes entonan la *letra* provista por un prospecto medicinal. El autor, que es arquitecto y músico, tiene 28 años.

Los demás integrantes tocan, respectivamente:

Los demás integrantes tocan, respectivamente: *Tubófono parafínico cromático* (tubos de ensayo y mecheros Bunsen, a cargo de Carlos Núñez —24 años, estudiante de química, pianista—, quien también toca el *Glissófono hidráulico*, basado en el sistema de los vasos comunicantes; Rudi Puig —algo más de 30 años, químico— es inventor de la *Manguelódica pneumática* —cañerías con llaves, sonido entre órgano humorístico y melódica, aire provisto por un enorme globo de goma—; *Ondas López*, a cargo de Horacio López —técnico electrónico, estudiante de ingeniería, 24 años—, provienen de un serrucho tocado con arco de violín; *Contrachitarrone da gamba*; guitarra común, con un pie, tocada con arco a manera de celo, cuyo ejecutante es Jorge Maronna —19 años, estudia música y guitarra—; *Yerbomatófono*; variedad "standard", a cargo de Daniel Rabinovich —23 años, estudiante de derecho—, quien también canta las partes de tenor; la variedad "de luxe" corresponde a Guillermo Marín —estudiante de derecho, 26 años—; se diferencia de la anterior porque ambas se componen de un mate preparado para que produzca vibraciones, pero el segundo está pintado y tiene unas orlas doradas; el *Gom-horn* es un tubo de goma con boquilla de trompeta, lo toca Marcos Munestock —quien es también el bajo y quien ideó el dispositivo escénico del espectáculo, trabaja como locutor, estudia ingeniería y tiene 24 años—, mientras que Gerardo Chiarella toca el *Contra Gom-horn*, idéntico al anterior, pero mucho más extenso, además de estudiar música y trompeta a los 24 años; Daniel Durán creó el *Cornetófono d'amore*, serie de cornetas de cumpleaños, cuyo ejecutante tiene 19 años y estudia ingeniería. Por último, Jorge Schussheim, un músico de 26 años, autor de música escénica, dirige con una sopapa cuando el espectáculo así lo requiere, y eventualmente toca la manguelódica. Colabora, asimismo, con arreglos.

Este primer conjunto musical, estrictamente humorístico, no tiene nada que ver con una actitud "pop", como alguien pudo pensar. Más bien, según opinión de alguno de sus integrantes, se proponen todo lo contrario. Ejecutan partituras especiales para sus instrumentos "no convencionales", pero con una notación musical normal. Ensayan dos nuevas obras de Masana: un rondó orquestal y un tango de vanguardia, titulado *Piazzolísimo*. Al mismo tiempo, estudian otros instrumentos, tales como el *Calefone da caccia* y un *Percusófono*, en vías de conformación definitiva.

Sus espectáculos están dirigidos, concretamente, al público de los conciertos, y en ese sentido, la denominación de *I Musicisti*, ideado por Schussheim, corresponde bastante bien a los propósitos. En la primera quincena del corriente, seis de ellos intervendrán en un espectáculo dirigido por Norman Briski, con libro de Carlos del Percal y música de Masana y Schussheim. Pero ambicionan volver con otro espectáculo propio, en un teatro grande.

Anexo V - Recorte de prensa 8: El Mundo, septiembre 1966.

- CONFIRMADO - 15-IX-66 -

lo, una espléndida sala de 500 butacas en una galería comercial de Corrientes y Uruguay, en Buenos Aires, levantada por el elenco independiente de Nuevo Teatro, que sólo dentro de 10 años terminará de amortizar los 50 millones de pesos de la inversión.

Sin embargo, el estreno de *Ese mundo absurdo*, del novelista Enrique Wernicke —el miércoles de la semana anterior—, no respondió artísticamente a las exigencias inscriptas en el nuevo *status* del elenco, fundado el 16 de junio de 1950 por Alejandra Boero y Pedro Asquini. No solamente porque de las 9 piezas breves de Wernicke son demasiado pocas las que eluden el anacronismo ideológico (*La concordia*, *La sombra del sauce*), o la obvia protesta social (*La casita*), o la pirimida formulación expresionista (*La máquina de escribir*, *Política*), sino porque las que registran la originalidad, el poder de síntesis y el humor empinado de Wernicke (*El oso*, *El poeta*, *Verdad-mentira*, *La cama*) tampoco reciben un tratamiento escénico adecuado.

El montaje de Nuevo Teatro exhala un rancio aroma a superadas jornadas vocacionales, está traspasado por el solo entusiasmo que ya no puede reemplazar las actuales demandas de rigor y eficiencia profesional. La significación de la apertura del Apolo tendrá que ser equilibrada con una acelerada adaptación mental para que Nuevo Teatro se ponga en condiciones de competir airoosamente en la batalla cotidiana de atrapar al público de Buenos Aires, cada vez más decidido a juzgar los resultados y no las buenas intenciones. ■

**HUMOR**

**Vivaldi y el control de la natalidad**

El espectáculo no propone una integral experiencia ideológica, pero *Mens sana in corpore sano*, que la semana pasada se estrenó en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, posee una coherencia estilística no demasiado frecuente en las habituales aventuras de la catedral porteña del vanguardismo y del pop. Esa calidad puede deberse a los textos del humorista y cuentista Carlos del Peral, apoyados en un común denominador: las corrosivas alusiones a los fáciles esquemas mentales imperantes en la sociedad actual, el tratamiento de las breves partes que componen el total mediante un estilo alegórico, muy sutil, sin nada demasiado directo.

Por otra parte, el director Norman Briski se mantuvo fiel a la sinuosidad expresiva del material

literario prodigado por del Peral, y no pretendió forzar ni en el movimiento escénico ni en el trabajo con los actores las pomposas explicaciones o las conclusiones ideológicas trascendentes. El resultado fue una puesta en escena con un decantado *tempo* interior al que se incorporaron paradójicamente los integrantes de *I Musicisti*, una agrupación orquestal formada por Gerardo Chiarella, Daniel Durán, Jorge Maronna, Gerardo Masana, Marcos Mundstock y Jorge Schussheim, que maneja instrumentos tan insólitos como sus denominaciones: yerbomatófono, tubófono cromático, parafónico, man-

desechables otros momentos de *Mens sana in corpore sano*, acaso una de las mejores realizaciones del Instituto Di Tella desde el estreno de *El desatino*, la controvertida obra de Griselda Gambaro. Un diálogo sobre el carácter de dos argentinos típicos (el irrefrenable deprimido frente al estado de la situación política internacional; el individuo que rechaza cualquier tipo de compromiso que pueda conmovir su seguridad personal), una escena referida a las interpretaciones psicoanalíticas del amor, una sesión pública de psicoanálisis a cargo de una adúltera embarazada, un homosexual y un ma-



SEAMOS POCOS  
*Pompas de jabón*

guedólica, ondas López, contrachitarro da gamba, cornetófono, bass pipe y gom horn; en lenguaje menos esotérico, instrumentos de fabricación casera que son lejanos parientes de los convencionales, como un violoncelo montado sobre una caja folklórica de percusión, un armonium estructurado sobre la mecánica de un narguile, una alargada tuba rodante o una fastuosa combinación de embudos de plástico capaces de producir los sonidos más inesperados, pero también de armonizarse —como al comienzo, en la *Danza húngara*, de Brahms— para una burla atroz a los fanáticos adoradores del clasicismo filarmónico.

*Mens sana in corpore sano* convoca varias situaciones claves de la convivencia contemporánea y algunos personajes paradigmáticos del argot costumbrista argentino. Pero el espectáculo tiene dos arrasadoras culminaciones: un monólogo sobre el nacimiento y el desarrollo de la *señora gorda*, en el que una admirable Nacha Guevara equilibra la implacable agudeza de Carlos del Peral, y un oratorio, basado en el *Gloria* de Antonio Vivaldi, sobre el cual *I Musicisti* sobreimpusieron algunos corales que aluden a los beneficios del consumo de las píldoras anti-conceptivas, creando una equívoca atmósfera de solemnidad monacal. Sin embargo, no son para nada

ruido engañado, y una muestra de humor negro a través de los personajes que formando una fila esperan frente a una oficina pública la realización de trámites para obtener el registro de conductor de automóviles.

Briski, como director, ha recuperado su mejor nivel después de su desvaída labor como actor en *Luv*, de Murray Schisgal, en el teatro Regina, de Buenos Aires. Hay en el espectáculo una auténtica estructura profesional; se reconoce en el discreto manejo de las luces y las diapositivas, en la flexibilidad de los movimientos de actores y elementos decorativos sobre el escenario, en la correcta utilización de la banda sonora poblada con las cacofónicas versiones de *I Musicisti*. Pero se advierte, sobre todo, en la conducción de los intérpretes: además de Nacha Guevara, los actores Martín Adjemian y Oscar Viale ofrecen dos trabajos recorridos por la naturalidad y la convicción. Son las virtudes que se transfieren asimismo a los 6 jóvenes integrantes de *I Musicisti*, quienes responden plenamente a la responsabilidad interpretativa que les plantea el espectáculo. Menos afortunada es la participación de Jaime Cohen, acaso porque su única intervención está relacionada con el fragmento menos logrado de los textos de Carlos del Peral. ■

CONFIRMADO - 15 de setiembre de 1966 - Pág. 49



## VIDA MODERNA

### ¡Qué máquina hipócrita!

El periodista Luis Pico Estrada circulaba frívolamente de mesa en mesa: "Este es el entierro de la izquierda burguesa", repetía con inalterable convicción. Isabel Uriburu, enfundada en un largo *fourreau* blanco, con dos inmensas camelias a guisa de aros que le impedían oír, cintas blancas en el pelo y anteojos ahumados, intentaba echar cizaña entre la mesa de Horacio Rodríguez Larreta y la que compartían Carlos Menditeguy, Juan Manuel Bordeu, Marcela y Ramón Avellaneda y Graciela Borges. Fracasó, y poco después se fue, desilusionada. El periodista Edmundo Eichelbaum se jactaba: "Soy el primer hombre que entró en Mau con portafolios". Tito González —ex secretario de Arturo Frondizi— caminaba con dignidad en torno de las mesas echando vistazos inquisitivos. Finalmente se decidió y llamó a un mozo: "Por favor, ¿cómo hago para bajar al otro nivel?".

Era uno de los pocos hombres vinculados con la política que el jueves 3 de noviembre circuló por Mau Mau, la *discotheque* más famosa de Buenos Aires, un inmenso living dividido en varios sectores, que esa noche albergó a cerca de 700 ansiosos seres humanos. 400 de ellos habían sido invitados por Havas y Molina, una consultoría de empresas en el área de la promoción, encargada de lanzar *Imprevu*, un nuevo perfume de Coty. El resto consiguió sortear por amistad o astucia a los normales porteros de Mau y a los adicionales cortesanos con pelucones empolvados que intentaban ordenar un poco el tránsito. El asunto pintaba bien: un show artístico, la elección de parejas ideales por una computadora electrónica que manejó 40 mil combinaciones posibles a partir de las respues-

tas de los invitados a un test ideado por el psicoanalista Enrique Pichon Rivière, buena música, gente linda y limpia, y whisky a *gogo*, sin odiosas limitaciones.

A Coty le costó cerca de dos millones de pesos, la mitad de los cuales sirvieron para compensar a los mellizos Lataliste, propietarios de Mau. Pero le sirvió para que 700 personas de los niveles sociales más elevados, generalmente consumidoras de buenos perfumes y creadoras de opinión, se convirtieran en entusiastas propagadores de una imagen de la empresa: algo moderno, muy *in*, informal, bohemio, desfachatado y simpático.

A eso de las 23, 100 personas se agolpaban en la puerta de Mau, en la calle Arroyo al 800, y mientras las señoras y señoritas trataban de que las colas de sus vestidos no rozaran la vereda, y el viento, que anunciaba lluvia, no desmantelara sus peinados, los señores golpeaban la puerta. Media hora después, ya 500 concurrentes colmaban el recinto. Poco más tarde, el esforzado Norman Briski intentó llevar a cabo su pantomima *Vista a la señorita novia*, bastante graciosa cuando la hizo en teatro, pero incomprensible en el tumulto, y con los micrófonos que no andaban demasiado de acuerdo con las altas esperanzas depositadas en ellos.

Después, Enrique Villegas, con corbata colorida, camisa a rayas gruesas y galerita, perdió 10 minutos antes de decidirse a prodigar sonidos de Gershwin. Prefería monologar y pedirle cosas extrañas a Chunchuna Villafaña (de verde, bastante bien): un reloj, pajaritos, perfume. Ella se cansó, le colocó un pañuelo delante de la boca y lo obligó a tocar. Cuando

terminó, el poeta César Fernández Moreno (canoso, corbata con rabiosos dibujos peruanos amarillos, acompañado por su mujer, Marta McGough, rubia, elegantísima con aros de pasamanería) comentó en una mesa con amigos: "Eso no es nada, lo difícil sería si la mordaza la tuviera en los dedos".

Antes aún, Nacha Guevara había sufrido rompiendo el fuego: solita, sin acompañamiento musical, cantó durante 10 minutos, en francés, *Le parfumeur*, una versión del célebre *Le pornographe*, de Georges Brassens, que retocó sabiamente Carlos Del Peral, que estaba sin su saco de gamuza y sin su sacón deportivo de gabardina.

Lo mejor vino a continuación: una ópera escrita por Carlos Del Peral, musicalizada por los desopilantes I Musicisti, inventados por el barbudo Jorge Shussheim y el asténico Gerardo Massana. Marcos Mundstock, trepado a una escalera, leía con solemnidad de locutor de radio Nacional, o Municipal, que se parecen: *El príncipe no se quiere casar con la princesa. La princesa es un poco neurótica. I Musicisti hacían sonar sus inverosímiles instrumentos: en general, Beethoven primorosamente transfigurado en algo divertidísimo. Y cantaban: Sólo tiene tres años de análisis / y sus tendencias principales / son cierta omnipotencia y masoquismo. / Y la represión, la represión, la represión. / Quiso estudiar sociología. / Pero el rey no lo dejó y cerró la facultad. / Y ahora la princesa está un poco neurótica. / Y se quiere casar, se quiere casar, se quiere casar. Entonces Nacha lloriquea y ríe, "es un poco Ofelia", según precisa acotación del libretista Del Peral. Pero el que no se quiere casar es el príncipe. Ella canta: Cuando me case seré libre / quiero estudiar / y no ser una alienada. El se defiende: No, no, no y no: yo no me caso nada / porque no quiero ser / un chivo emisario. Al final lo convencen: con perfume, por supuesto.*

Y un remate del show artístico, a cargo de su director general, Briski, que recitó un prodigioso monólogo, también de Del Peral. "Los griegos vagaban filosofando por los bosquecillos de mirtos o laureles, llevando en cada zona del cuerpo un perfume determinado, como por ejemplo en los ojos olor a ojos, en las rodillas esencia de rodillas, y así sucesivamente." Además: "Hay tres clases de hombre: el panzatranta, u hombre gordo; el muchashiva, u hombre barbudo, y el manyayoga, u hombre obsecuente. Pero hay una cuarta que el sabio prefiere, y es la mujer. Mujer, perfume. Y el Kama Sutra, el viejo libro sagrado del amor, el maestro de las apsaras y las devadasas, ahonda este concepto diciendo: *Saranavapati puruna mala kokila dharmā, saranavadharma kokuna mala*



**ORGIAS**

**Las noches de los virtuosos**

Cuando el jueves 13 aterrizaron en Ezeiza, los integrantes del conjunto vocal francés Swingle Singers poseían una pésima y convencional imagen de la Argentina. "En Francia, hubo varios argentinos que nos dijeron que aquí teníamos que cuidar nos mucho del agua, que estaba llena de amebas. Nos recomendaron que bebiéramos sólo agua envasada o soda." Auspiciada por el Mozarteum Argentino, la visita de los músicos franceses les deparó varias sorpresas: el agua y la música que se consumen en Buenos Aires son potables. Todavía en Ezeiza, un miembro de la embajada francesa les había susurrado al oído: "Aquí tienen que oír a I Musicisti. No se lo pierdan". No podía adivinar que,

key Raúl Matas, a quien se indicó como animador del programa, y por una excepcional *Piccola cantata Finch*, de I Musicisti. Las cámaras volvieron a transcribir la curiosa informalidad de los instrumentos, mientras los músicos argentinos —con esa seriedad que ilumina su refinado humorismo— cantaban: "Telas, con colores primarios, secundarios y universitarios... Batman, Robin y Superman las usan para sus capas sport".

En el mismo momento en que el programa —grabado el viernes 14— aparecía en los televisores de Buenos Aires, el sábado 15 a las 21, sus protagonistas argentinos, franceses y norteamericanos compartían una informal y ruidosa reunión en el hotel Alvear. Con guitarras, bombos y charangos, I Musicisti abrieron el fuego ofreciendo un pequeño recital de música folklórica argentina, que incluyó una partitura de Juan Sebastián Bach convertida en zamba. En señal de reconocimiento, Ward Single reunió a



**MUSISWINGERS EN EL ALVEAR**  
*Después fue carnavalito*

al día siguiente, I Musicisti sería el conjunto que acompañaría la actuación de los Swingle Singers en el ambicioso *special* difundido por el Canal 11.

La insólita combinación produjo una de las más frescas y logradas realizaciones de la televisión argentina de los últimos tiempos. El suceso se afirmó desde que, presentando al conjunto francés ante las cámaras, el musicista Marcos Mundstock, acariciando un timbal, insistió en trasponer la letra de un preámbulo convencional: "La empresa Mitextil tiene el alto singers de presentar a honor su Swingles de programa...". Enseguida, las voces comandadas por el norteamericano Ward Swingle —Claude Germain, José Germain, Jean Cussac, Christine Legend, Jeannette Beaumont, Claude Meunier, Helene Davos, Carlos Laresián— iniciaron un recital de diez creaciones, sólo interrumpidas por las desafinadas apariciones del disc jockey

los suyos y dirigió al coro durante largos minutos: un día antes, los Swingle Singers se habían negado a cantar durante una recepción en la embajada francesa.

La fiesta terminó con un carnavalito danzado furiosamente por los músicos de ambos conjuntos. Poco después, al filo de la medianoche, la mayor parte de ellos invadía el local de Si, una *boite* de moda, en Cabildo y Mendoza de Buenos Aires. Tras una cena que incluyó anguila, salmón y un esotérico plato presentado como "trompa de elefante", Daniel Humaire y Guy Pedersen, baterista y contrabajista de los Swingle Singers, treparon al escenario del local —abandonado un rato antes por el conjunto de jazz de Baby López Furst—: "Mucha gente no sabía quiénes eran, y tal vez no lo sepa nunca, pero fue un espectáculo inolvidable. Son superdotados y parecían posesos", comentó Luis Havas, uno de los privilegiados espectadores.

## "I Musicisti", Indignos de SAT

—POR FEDRES—

El lunes pasado, con una tarde gris y lluviosa, asistí a la primera función ofrecida por la S.A.T., ahora en el Teatro Monterrey del IMSS, donde presentaron a un conjunto que lleva por nombre "I Musicisti", integrado por dos damas y seis caballeros de nacionalidad argentina todos ellos. Estos artistas llegaron a nuestra República, como una atracción cultural de la XIX Olimpiada.

En el programa rezaba que ellos son excéntricos musicales y desde luego lo justificaron; ahora bien, como cantantes, la única pasable, es la soprano, porque el resto son mediocres.

Un programa muy raro, fue el que ejecutaron, tanto tocando sus instrumentos ideados por no se quién, pero que a ratos resultaban originales; cantando desde la música sacra, pasando por Bach, Strauss, Verdi, Donizetti y hasta algunos popularísimos compositores nuestros, —parodiándolos a más no dar—, en sus arreglos unos de mal gusto y otros que causaban hilaridad, especialmente al estudiante joven. En la "Cantata Demográfica", estuvieron en momentos acertados y en "Il Figlio del Pirata" (Hijo del Pirata), barrieron con los más altos compositores del mundo artístico.

No niego que todos sus números están perfectamente estudiados y dirigidos escénicamente muy bien, así como la iluminación y vestuario adoc, pero lo imperdonable, fue el léxico que usaron, especialmente al referirse a esa famosa píldora y a la virtud de la mujer, esto fue de "brocha gorda" —teatralmente hablando.

No me explico cómo la S.A.T., a quien tanto debe Monterrey, por haberle ofrecido en sus innumerables años toda una pléyade de artistas de fama mundial de primerísima categoría, hayan incluido ahora este conjunto. El público —musical por excelencia—, estaba desconcertado y no era para menos, por eso varios asistentes de ellos abandonaron el teatro en el intermedio.

Si esto nos manda Argentina como programa cultural para la Olimpiada, es porque tal vez crean que aún estamos con plumas. ¡Pobrecitos!

Y si con el Music Hall de Moscú, la S.A.T. se salió de su línea, con ésta atracción tropezó grandemente. Siento mucho lo ocurrido y espero que esta prestigiada institución borre esta equivocación con sus siguientes conciertos y vuelva a brillar como siempre ha brillado.

### Musicisti vs. Luthiers



Jorge Maronna. Cr. La

**Maronna (izq.) y Marín, antes.**

Todos lo han de lamentar, desde Francisco I de Francia hasta Sigmund Freud, los cazadores que vuelven del bosque con un fuerte dolor acá, y los millares de espectadores que alguna vez fueron consumidos por la mayor deflagración de irrepentuosidad que devastó la solemnidad argentina. El increíble conjunto musical *I Musicisti* acaba de pagar el precio de su propia radiactividad, se ha fisionado sin violencia, pero con tal nitidez, que bien puede suponerse desaparecido. Las esquilas sobrevivientes, sin embargo, reivindican su derecho a sucesión, y todavía nadie sabe si la ruptura no habrá sido, como en las ameabas, tan sólo una manera de reproducirse.

Todo empezó como una broma, dentro del entonces Coro de Ingeniería, en 1964, cuando una parte de los coreutas engendró el drama lírico *Freddy Mastropiero*, la historia de un muchacho hijo de madre italiana y padre y la ópera *Il figlio del pirata*. En el '65, acontecieron otras calamidades: surgieron varios nuevos instrumentos informales: —a) verbomatófono, el generador de ondas López (un serrucho), la mangelódica, el bassobajo, el contrachitarrone da gambe y Gerardo Masana dio a luz la cantante *Modatón* (ahora *Laxatón*), inspirada en el prospecto de un laxante. En octubre de 1965 (ver Nº 152), todavía eran los *Triste España Serenaders*, pero desde su primera aparición televisiva, en el programa *Telectaplum*, se transformaron en *I Musicisti*.

En mayo de 1966 accedieron al Centro de Artes y Ciencias —y por primera vez conocieron al respetable público— con *Música*, sí claro: fueron 15 funciones consagratorias, "la vida de Johann Se-

bastian Masana" definitivamente glorificada. Pero todo el historial de la troupe, aun después de su participación en *Mens Sana*, de Carlos del Peral, exigía un retorno a la "ópera": las 60 funciones de *MYLOH* (*I Musicisti y las óperas históricas*), bajo la dirección de Marcos Mundstock, abrumaron de carcajadas al Instituto Di Tella y lo abastecieron —con 170 espectadores promedio— del mayor éxito de su historia.

Ahora, el grupo se ha escindido, "por razones puramente personales y profesionales", según aseguran. "Nuestras diferencias no eran económicas", insistió, la semana pasada, Jorge Maronna (19 años), que junto con Marcos Mundstock (24), Daniel Rabinovich (23) y Gerardo Masana (30), piensa ahora en alzar un rancho aparte. En el otro bando quedan Jorge Schusheim, Guillermo Marín, Daniel Durán, Horacio López, Carlos Núñez y Raúl Puig Schusheim (27) califica al incidente como "renuncia de cuatro integrantes", y habla del "cansancio de estar juntos", sin entrar en detalles. Maronna reitera su respeto hacia "algunos de los otros", y anuncia el registro de la cantata *Laxatón* (de Masana) para el sello *Qualitón* y un próximo espectáculo llamado *MYLOH* (Instrumentos nuevos y la ópera histórica). Como los 6 retuvieron el nombre del conjunto (y a la soprano Ana María Osorio), los segregados debieron elegir un nuevo rubro: se llamarán *Les Luthiers*, luego de que un momento de perversa irreflexión les sugiriera autobautizarse como *Los Buevos*.

Para entonces ya eran 10 instrumentistas y se notaba cuánto habían ganado en experiencia interpretativa y en agudeza dramática. ♦

## CONFIRMADO

Aparece los jueves  
Año III - 14 de setiembre 1967 - Nº 117



**I MUSICISTI EN SERIO**  
*Se acabó la diversión*

A partir de entonces, *I Musicisti* asaltaron la sala del Di Tella, luego la de Artes y Ciencias, incurrieron en una lista de deliciosas invenciones, se erigieron en los niños mimados de los espectáculos experimentales y de vanguardia. Últimamente participaron en un aviso que se difundió en Canal 11, preparado para anunciar las telas *Finch*. No todos los admiradores estuvieron de acuerdo: se comenzó a sospechar que las actividades del conjunto no estaban apoyadas solamente en el amor al arte.

El grupo que determinó la escisión, integrado por el director Gerardo Masana, el argumentista de *MYLOH*, Marcos Mundstock, el administrador y representante Daniel Rabinovich y el intérprete Jorge Maronna se quedó, al parecer, con los mejores elementos del conjunto. En efecto: proulijamente retuvieron 8 de los extraños instrumentos que usaba el grupo, las partituras y los arreglos musicales más populares (*Laxatón*, el tango *Piazzolissimo*, *El alegre escador*, *Canciones levemente abscondas*).

El otro sector se integró con los 6 restantes elementos: Jorge Schusheim, Horacio López, Guillermo Marín, Carlos Núñez, Juan Puig y Raúl Durán. Pudieron retener el nombre del conjunto y notorios éxitos como el *Teorema de Thales* cantado. Además, la misión de informar a Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentaciones Audiovisuales del Di Tella, el levantamiento de la exitosa temporada.

"Se les subieron los mangos a la cabeza", acusó Schusheim, al día siguiente del entuerto. "Es falso —respondió Mundstock— simplemente queremos trabajar de otra manera".

Pero lo cierto es que la gota que rebalsó un vaso colmado de discordias y celos desde hacía tiempo, fue la proposición de un nuevo sistema de retribuciones.

Los dos grupos anunciaron que ya están a punto, cada uno por su lado, de reconstruir sus vidas. Ambos aseguran la inminente grabación de un *long play* y varias actuaciones en el Di Tella.

# PRIMERA PLANA

Buenos Aires, 19 al 25 de setiembre de 1967

## DIVORCIOS

### Tenemos que abrirnos

Que no era una estudiantina tan alegre, despreocupada y límpida como parecía, quedó demostrado en la noche del 4 de setiembre pasado. Fue inmediatamente después de terminar la función número 57, de una temporada sin precedentes en la sala de espectáculos audiovisuales del Instituto Di Tella de Buenos Aires, que el conjunto de instrumentos informales *I Musicisti* resolvió su futuro inmediato: ya no volverían a actuar juntos, levantaban las representaciones del exitoso espectáculo *MYLOH* (*I Musicisti y las óperas históricas*).

Todo comenzó como un *divertimento* en setiembre de 1965, en el festival de coros universitarios argentinos organizado en la provincia de Tucumán. Una docena de integrantes del coro de la Facultad de Ingeniería de Buenos Aires presentó, en una función, la cantata *Laxatón*, una musicalización basada en el prospecto de un purgante con venta en las farmacias.

IADO

Anexo V - Recorte de prensa 13: Primera Plana, septiembre 1967.

# LOS JUGLARES DE HOY

Tomar la música seria en solfa puede parecer irreverente. No lo es cuando lo hacen "Les Luthiers", porque sólo los instrumentos son informales; el resto, talento



"Les Luthiers" ensayan la cantata "Laxatón".

Interpretar a Bach con una manguera, un embudo y una lata de aceite puede parecer una irreverencia. Lo mismo que "atacar" una sonata de Mozart con un bombo legüero y una calabaza para mate. Sin embargo, críticos y amantes de la música clásica aplauden a rabiar las mordaces parodias de Les Luthiers, un cuarteto desprendido recientemente de I Musicisti, la delirante troupe que batió records en el Inst. Di Tella.

El nacimiento de este nuevo género musical, que sus creadores bautizaron **música-humor**, tuvo lugar hace dos años en Tucumán, durante el festival de coros universitarios. Allí, ante el estupor de la concurrencia, diez integrantes del Coro de Ingeniería estrenaron "La cantata Laxatón", para solistas, coro e instrumentos informales. Pese a haberse ensayado en el ómnibus que los condujo desde Buenos Aires, la obra salió milagrosamente afiada y fue ovacionada. De ahí en adelante, I Musicisti emprenderían un itinerario vertiginoso, que incluyó actuaciones en Telecaplup, en el teatro Artes y Ciencias ("Mens Sana in Corpore Sano"), hasta quedar consagrados el 8 de mayo último con IMYLOH —siglas de I Musicisti y las Operas Históricas— una cruel ridiculización del género lírico que desbordó el Di Tella durante 4 meses.

El éxito, sin embargo, tendría un epílogo inesperado: el 6 de setiembre último, Gerardo Masana, "alma pater" del conjunto, decidió alejarse. Lo siguieron Daniel Rabinovich (exímio intérprete del **latín**, una mezcla de lata y violín), Marcos Mudnstock, con su **gomhorn** (3 metros de manguera con un embudo en la punta), y Jorge Maronna, responsable del **contrachitarrone da gamba**, especie de guitarra de pie ejecutada con arco de violoncelo. Así surgieron Les Luthiers, nombre de los fabricantes de instrumentos.

Ahora el cuarteto "desconcertante" piensa seriamente en su futuro. Aunque no lo manifiestan, Les Luthiers acarician un horizonte económico. Para ellos, I Musicisti era un ensamble informal, movido más por la amistad y la diversión que por un interés profesional. Por el contrario, los ambiciosos planes de Les Luthiers apuntan alto. Mientras se disponen a reponer IMYLOH el próximo 6 de noviembre, preparan febrilmente su debut, antes de fin de año, en el show de mayor rating de la TV local. El siguiente escalón lo treparán en enero, cuando graben un long-play con "La cantante Laxatón". Pero el envión decisivo vendrá cuando se decidan a satirizar la música folklórica, y el tango, pues como bien saben Les Luthiers, "para gozar con una parodia de Bach se debe conocer y amar a Bach". Ellos no desean mantener esa imagen de "exquisitos" con que se atacó a I Musicisti. Pero su espíritu sigue incólume. Masana es categórico: "Si no nos divirtiese, no lo haríamos". ■

G. Masana: cuarteto para máquina de tocar, latín, gomhorn y contrachitarrone da gamba.

Anexo V - Recorte de prensa 14: Siete días, noviembre 1967.



Miércoles 3 de septiembre de 1969

## Espléndido espectáculo en el Instituto Di Tella

Los oratorios laicos comenzaron allá por el siglo XVI, y eran simples "laudi spirituali", o sea piezas vocales de ejecución fácil, cuyo éxito fue enorme.

De allí se pasó a los "diálogos espirituales" y las "historias sagradas" de Carissimi, y por dicho territorio han transitado músicos tan ilustres como Scarlatti, Bach, Haendel, y últimamente Honneger y Szymanowski. Afirmando que "Blancanieves y los siete pecados capitales", oratorio profano de Marcos Mundstock, estrenado en el Centro de Experimentación Audiovisual Torcuato Di Tella no tiene nada que ver con tan conspicua historia, revelaría que quien lo hiciera carece de ideas claras sobre el tema, ya que pocas veces se ha construido una diversión tan graciosa sobre bases tan serias.

Pero no hay más que fijarse en los instrumentos de Les Luthiers, para percatarse que sus integrantes son personas que dominan la música barroca, y que entre burla y risa constituyen un núcleo armónico de excelente calidad.

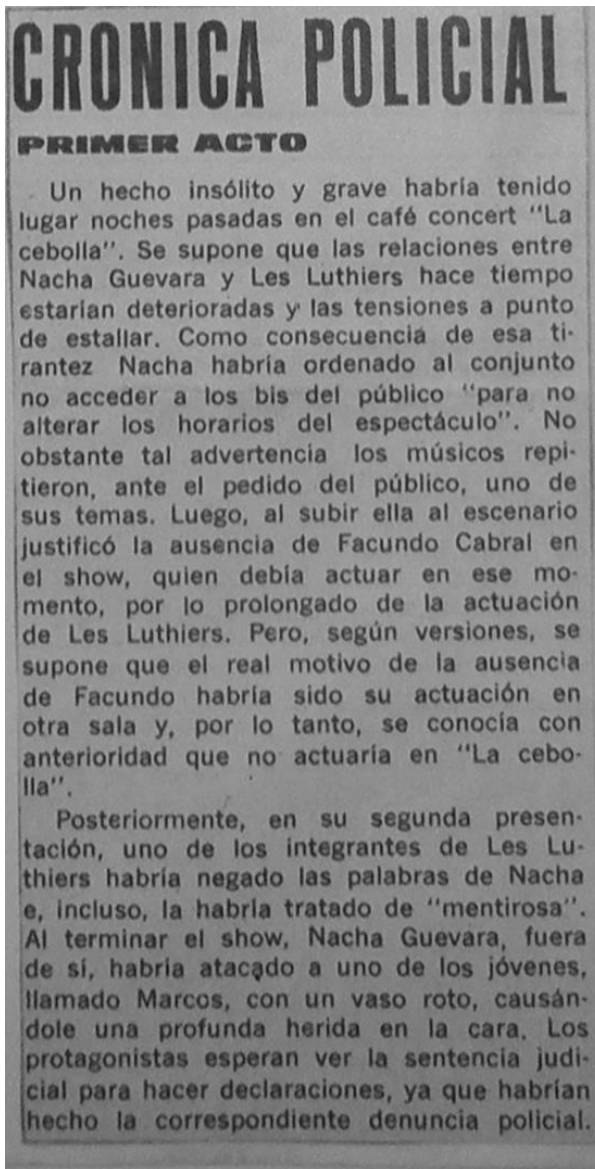
Esto no debe ser dejado a un lado en un espectáculo que busca sobre todo la hilaridad, pero lo hace con inteligencia y con pleno conocimiento de lo que tiene entre manos. Por otro lado, la anécdota es desopilante y recorre las vicisitudes de la pequeña Blanca Nieves a través de los siete pecados capitales. El buen gusto es la constante de la función, lo que no impide ciertos detalles arriesgados, pero que resultan plenamente funcionales. Al mismo tiempo, si vamos a rastrear en el género, los luthiers argentinos son de un conservadurismo extremo al lado de lo que ha ocurrido en otras comarcas a través de los siglos.

Con un vestuario espléndido de Rolando Fabián, los personajes circulan por el escenario desgranando anacronismos, me-

tiéndose con el doctor Freud y una serie de elementos contemporáneos de la sociedad de consumo, con una exquisitez que llama la atención porque en ningún momento se pierde la noción de la medida. El público se identifica de inmediato con músicos e intérpretes, y la velada transcurre dentro de un clima de regocijo inteligente realmente deslumbrante. Moyra Bartoli, Alicia Rosendorn y Julio López alcanzan las máximas alturas en sus trabajos, sutiles, divertidos, medidos y fielmente comprometidos con el texto de Marcos Mundstock, que también es buen actor.

Los Luthiers ejecutan sus inverosímiles instrumentos con amor y pericia, y nada hay en la función que permita un reparo.

J. P.



Anexo V - Recorte de prensa 16: Canal tv, marzo 1971.

## MUSICA

## Mastropiero en la palestra

"Sonamos, pese a todo se llama en verdad *Recital Mastropiero*; el título es sólo una nueva acepción de la realidad", puntualizó el redactor publicitario Marcos Mundstock (28), director artístico del conjunto de instrumentos informales *Les Luthiers*. "Como es sabido —amplió luego— se trata del *opus prima* discográfico del reputado músico Johann Sebastian Mastropiero." Su seriedad se la envidiaría Buster Keaton, de quien la copia o hereda según los momentos; la suelen admirar los habitués del *café concert La Cebolla*. Desde el lunes de la semana próxima, la oportunidad se extiende: el conjunto *Les Luthiers* despunta la inauguración del sello discográfico *Friue* con doce bandas de su recital de instrumentos informales, una mesurada mala intención y la buena dosis de alusiones al sexo de que suele hacer gala. En verdad, sólo uno de los temas es nuevo, *Concerto Grosso alla Rustica*, escrito especialmente para la ocasión; el resto ya había sido estrenado: *Conozca el interior*, una chacarera del ácido lisérgico, *Cantata de la planificación familiar*, *Oi Gadónaya*, canción rusa, *Epopeya de Edipo de Tebas*, un cantar bastante de gesta, *Candonga de los colectiveros*, *candombe-milonga*, y el *divertimento matemático Teorema de Thales*. El coro de 30 personas participó únicamente en la grabación del último tema del lado B, *Gloria Hosanna, that's the question*, del llamado "nomenclátor sacro-polifónico" original de la única obra teatral de *Les Luthiers*: *Blanca Nieves y los siete pecados capitales*. Los restantes tres temas están escritos para orquesta completa de instrumentos informales: *El alegre cazador que vuelve a su casa con un fuerte dolor acá*, *scherzo concertante de serias implicancias narrativas*, *Quinteto de vientos* y *El polen ya se esparce por el aire*, una canción levemente obscena.

El reiterado ejercicio de estos temas no fue óbice para una grabación dificultosa; insumió 28 horas en los estudios Ión, repartidas en varias madrugadas desde el 19 de noviembre hasta el 1º de diciembre; se le agregaron 15 horas de compaginación. "Lo único que se puede comentar al respecto —transpiró Mundstock— es que fue un lío impresionante: además de los seis *Luthiers* —el químico Carlos Nuñez (28), el escribano Daniel Rabinovich (27), el arquitecto Gerardo Masana (33) y el único músico del grupo, Carlos López Puccio (25)— tuvimos que agregar los veinte músicos auténticos del Sindicato Argentino de Músicos y un coro de treinta personas recolectadas del ambiente coral. Y los músicos tradicionales estaban realmente asombrados de que pudiéramos hacer música con nuestros instrumentos informales", se pavoneó.

Este primer *long play* del conjunto no sólo parece apuntar al buen negocio de la temporada navideña —su precio será bajo, 1.200 pesos—, sino certificar el buen ejercicio del humor del conjunto: cuando se aglutinaron, en setiembre de 1967, pocos críticos se animaron a predecirles una sólida carrera profesional. Producto de una escisión del grupo I Musicisti, formado en 1965, asentaron sus comienzos en un disco simple que incluía un tema que ahora repiten: *Teorema de Thales*; tal vez el más logrado. Según confiesan, el ideólogo de las doce bandas es el arquitecto Masana; aunque no participa en las *ententes* nocturnas de *La Cebolla*, no sólo diseñó la mayor parte de los apoteóticos instrumentos informales sino que se le reconoce la autoría de buena parte de las obras que ejecutan. Profesionales al fin, piensan instrumentar al máximo la publicidad proveniente de la edición del *long play*: en enero y febrero ejercerán su oficio desde el ex hotel El Horizonte, en Mar del Plata.

## LES LUTHIERS

*Cop un fuerte dolor acá*



### El latín, o violín de lata

Entre el material discográfico nacional de no muy profusa difusión, figura un LP titulado 'Sonamos, Pese a Todo', que Trova editara hace algunos meses, con grabaciones del conjunto Les Luthiers que orillaban la obra del insigne y otrora desconocido Johann Sebastian Mastropiero. El disco recibió un súbito golpe promocional la semana pasada, cuando el canal 7 emitió un excelente programa de 'Los Mejores', presentando al peculiar conjunto en una notable exhibición de humor visual, y ofreciendo un repertorio de Mastropiero y sus discípulos. Algunas emisiones radiales, y fundamentalmente las de Raff en Belgrano, han dado cierta exposición al LP, pero el corte de algunos de los temas los hace poco recomendable para el medio, al menos por el momento. Entre el Dactilófono y el Yerbomatófono D'Amore, Les Luthiers llevan también varios años de lucha, y con bastante buen éxito; el programa del canal estatal revela que la pantalla electrónica puede tranquilamente aprovechar el talento de Masana, Mundstock y sus amigos durante una década más.

Anexo V - Recorte de prensa 18: Reporter del espectáculo, abril 1972.

# Columnas de la juventud

**Humor,  
ingenio,  
absurdo**

## Les Luthiers

Lado 1:

Cantata Laxatón

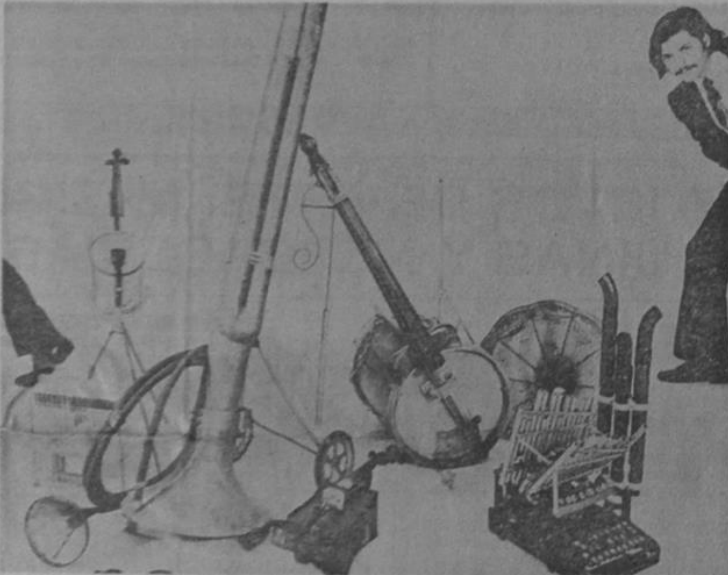
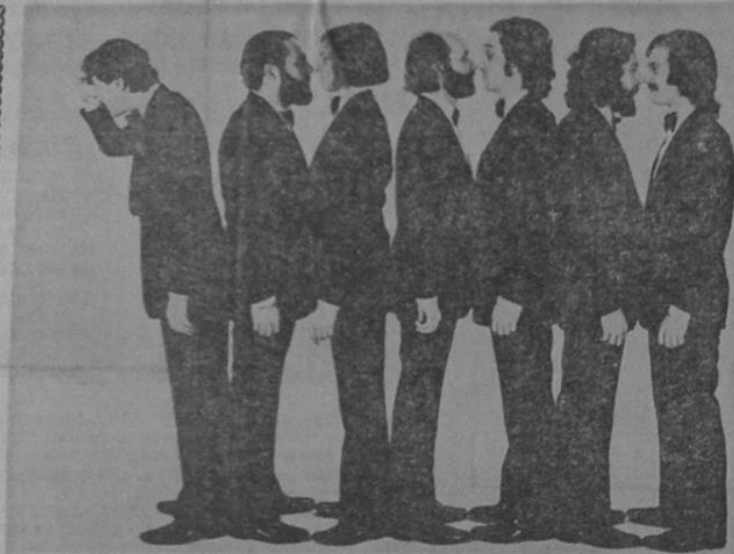
Lado 2:

Boleto de Mastropero; Tristeza del Manuella; Pieza en forma de tango; Si no fuera santiagueño; Vals del segundo.

Trova XT 80.039

Su ferviente adhesión al buen humor hace que los discos de Les Luthiers siempre estén rodeados de un irresistible atractivo. Después de su brillante álbum dedicado a obras de Johann Sebastian Mastropero, el conjunto de instrumentos informales insiste en la exhumación de páginas de este curioso compositor. En esta nueva placa, cuya gracia ya está presente en la original cubierta, a las obras de Mastropero se añaden otras, compuestas por algunos de sus discípulos. Porque —según se informa en el propio disco—, cuando el compositor se sintió caer en una etapa de imposibilidad creativa, decidió —consciente de su incapacidad— "hacerse crítico musical, asesorar a un sello grabador, aceptar el cargo de superintendente de música de la comuna y dirigir un conservatorio".

Precisamente de esa casa de altos estudios —el Manuella—, surgieron algunos de los autores a quienes se deben cuatro de las páginas incluidas en este disco: una "Pieza en forma de tango", una cha-



LA NACION  
Buenos Aires

- 6 OCT. 1972

carrera, un vals y un bolero que, acompañados por una obra del propio Mastropero —el "Boleto"— integran una de las caras de la placa.

En todos los casos, la labor de Les Luthiers es un derroche de ingenio, de muy buen humor y de innegable conocimiento musical. La intención es siempre la misma: satirizar géneros de la música popular que han sido transitados hasta el cansancio por intérpretes y compositores de todo nivel. Los medios tam-

bién son los mismos: Les Luthiers se valen de los estereotipos de cada uno de esos géneros y los exageran de manera que el absurdo quede en evidencia. La enumeración interminable del "Boleto", la acumulación de lugares comunes en el tango, los arreglos vocales de la chacarera son, en ese sentido, inmejorables ejemplos del acierto con que Les Luthiers manejan la ironía. Lo mismo puede decirse del "Vals del segundo", en el que, por medio del humor, parodian a los comentaristas de discos.

Para la interpretación de esas obras, cuentan con la intervención de agrupaciones ya conocidas a través de su álbum anterior: la Cámara Tropical, el Ensamble Telórico, la Agrupación Viena Antigua y el Pro Música Orillera Group. Todas ellas ratifican los elogios que merecieron en sus trabajos conocidos con anterioridad.

La otra cara del disco está ocupada íntegramente por una

obra "mayor" de Mastropero. Se trata de la cantata "Laxatón", dividida en quince partes en las que se mezclan hábilmente los sectores instrumentales y corales con las arias a cargo de un tenor, un bajo, una soprano y una contralto. Los textos de esta singular cantata —que denuncian la adhesión de Mastropero a la música barroca— fueron tomados del prospecto de un producto medicinal, cuyos riesgos son diestramente sorteados por el compositor. La versión, a cargo de Susana Rouco, Noemí Souza, Jorge Algorta, Sergio Tullán el coro del Colegio de Santa Eduviges y una agrupación orquestal, es realmente incomparable, ya que no existen otras interpretaciones en la discografía mundial.

En suma, una nueva demostración de que el humor no tiene por qué estar apartado de la música. Sobre todo, si quienes se encargan de comprobarlo son tan ingeniosos como los siete integrantes de este insólito conjunto.

83

## Gerardo Masane: Requiem para un Luthier

Seguirá apareciendo en los programas, junto a sus compañeros, pero eso sólo será un gesto sentimental de aquellos o un homenaje que quieren hacer permanente. Pero Gerardo Masane ya no volverá a sumar su fino humor a "Les Luthiers" de los que fue uno de los fundadores, como lo había sido asimismo de "I Musicisti", su antecedente inmediato.

El viernes último, a las 23, Gerardo perdió su larga batalla contra la leucemia que lo había obligado cada vez con mayor frecuencia a no integrar el conjunto. Este, finalmente, decidió suspender varias funciones en las últimas semanas de su actuación en el teatro Lassalle, donde vienen realizando el Festival 73 y encarar su consiguiente reestructuración. La función, también entre ellos, debe continuar.

Masane era tan buen músico como buen arquitecto. Y tanto una actividad como la otra las encaraba a partir de esa visión particular, desenfadada, irónica, que define el espíritu de "Les Luthiers" frente al hecho cultural, o mejor dicho, a ciertos "tics" de las élites. Fue algo más que uno de los fundadores de este conjunto y de "I Musicisti": creó pa-

ra ellos la mayoría de los instrumentos informales en los que ejecutan, los construyó y además compuso las primeras partituras que se interpretaron en ellos. Estos quedan documentados en los primeros long play de "Les Luthiers" y son un aporte de ninguna manera escaso para el éxito de ese humorismo tan especial, de esa forma tan seria de hacer sonreír inteligentemente. Tenía un vago parecido físico con aquel melancólico personaje que se llamó Stan Laurel, el flaco del dúo famoso. Se le podía sorprender a veces en la mirada la misma sombra inexplicable, esa cierta tristeza desopilante que enfrentaba a las enfurruñadas rapietas del gordo. Que tuviera sólo 36 años en el momento de morir puede acaso explicar esa vaga presencia.



Anexo V - Recorte de prensa 20: El Mundo, noviembre 1973.

8  
3

## GERARDO MASANA

Alto, muy delgado, de figura introspectiva y meditativa, hasta no hace mucho se lo veía, en el escenario del Lassalle, repartir finamente humor y diversión junto con "Les Luthiers", de los que formaba parte desde su constitución. La muerte ha sorprendido a Gerardo Masana en plena juventud (a los 36 años), y después de una larga, de una implacable enfermedad. Mucho le debe Buenos Aires, desde la creación de aquellos legendarios "Musicisti", en el escenario del desaparecido Instituto Di Tella, donde, entre estrambóticos y pintorescos instrumentos, la alegría era norma, la distracción, ley inapelable. Tardará en borrarse, si se borra, el recuerdo de aquella deliciosa (y tan seriamente estructurada) "Historia de la ópera", que lo tuvo entre sus pilares fundamentales.

Y el silencio que para él acaba de inaugurar la muerte no equivaldrá, de manera alguna, al olvido.

Bajo la apariencia de diversión que primero "I musicisti", y actualmente "Les Luthiers", entregan, hay, indudablemente, una muy seria y

muy profunda formación musical, y Gerardo Masana fue, de los integrantes del grupo, uno de los que más cabalmente la representaban.

Es doloroso que justamente quienes más se esfuerzan por hacer olvidar sus preocupaciones al prójimo (hablo, desde luego, de "Les Luthiers" y sus espectáculos) hayan sido golpeados de esta manera, afligidos con esta pérdida. A los músicos que lo forman, momentáneamente interrumpidas, como es lógico, sus presentaciones, quizás los consuele en parte saber que muchos somos los que compartimos ese dolor y esa pérdida. Y que el mejor de los homenajes para Gerardo Masana Habrán de ser esas representaciones, él, que tan pocas veces, y aun a costa de tremendos sufrimientos físicos, las abandonó. Hacer reír al prójimo (aunque no se la incluyó) es la más alta, la más noble de las obras de misericordia: en esa risa, la presencia de Gerardo Masana habrá de perpetuarse más radiante, más límpida y luminosa que nunca.

C.M.

Anexo V - Recorte de prensa 21: El Cronista comercial, noviembre 1973.



**Lunes**  
**Hoja**  
N.º 9 - 13-V-1974

## MUSICA INSOLITA

# LES LUTHIERS

**No tire usted su cacerola vieja: podría interpretar a Mozart con ella...**

**NUESTRA** época es extraña, pero no desesperemos: hay numerosos medios de hacerla más extraña todavía... En el mundo del espectáculo busca por su similitud lo insolito. No le es fácil conseguirlo, porque unas veces se queda en lo ridículo y otras en lo vulgar. Pero de cuando en cuando nos llegan esos de espectáculo... llegan a España, o se producen en ella... realmente bien ligados y absolutamente diferentes, increíbles, raros. Uno de ellos es el del grupo argentino de Les Luthiers: su base es una orquesta de instrumentos informáticos. Hace poco nos hablaba Renato Cotet, viajero infatigable y descubridor de todos los espectáculos, de las orquestas de bidones de las Antillas, con vasos bidones de aceite y gaitas cortados de manera conveniente consiguen músicas realmente maravillosas. Brotan de ellos los famosos calpos con notas de ensaño, que parecerían imposibles de conseguir de esa manera.

**VIOLAS DE LATA**  
Ahora sabemos de estos Luthiers que tienen otra categoría. Una categoría artística, a veces humorística. Son grandes músicos. Pero son grandes músicos con instrumentos totalmente insolitos. La palabra "lata" para designar un violín de lata parece salida directamente del diccionario de Coli. Y en la misma línea, violata es una convencionalidad en el mundo de la música: lata, maracas, tubos de cartón o de acrílico, globos, cacerolas... Sus nombres son extraños. Entre los de cuerda, al "contrachitarone de garaba", el "cell leguero", los de percusión son el "dactilófono", la máquina de tocar con los dedos... Y el nombre humorístico nombre de "objeto musical no identificado". Los de viento son el "tubofono silicónico cromático", "al-pipe a vara", "gom hora natural", a pistones o de tinta, silicofono neumático, d'armore socialista.

Lo que tocan con estos instrumentos no es en sí insólito, pero sí lo es en relación con estos extraños instrumentos. Pueden tocar ópera de Píndaro o de Wagner, y una ópera de Bach. Pero si escuchamos con atención la letra de la cantante de Bach podemos encontrarnos con algo totalmente inesperado: es el prospecto socialista llega a ser la de una gran lección de cántica, la tróica y el humor están perfectamente presentes EN LA UNIVERSIDAD.

El origen de los Luthiers es la Universidad de Buenos Aires. En el coro de la Universidad—un coro, naturalmente, perfectamente serio, intérprete de gran música—había una decena de muchachos con sentido del humor que, después de los ensayos se reunía para crear bromas musicales. Produjeron música con lo que tenían a su alcance. Empezaron con esta broma en 1960, dentro del ámbito familiar y estudiantil, pero seis años después tenían un verdadero conjunto con capacidad para presentarse al público. Seis años de ensayo y preparación de un espectáculo es algo ya perfectamente serio. Se bautizaron a sí mismos como tallo y prepararon una ópera de Gerardo Masana, la "Cantata Laxativa" (Laxativ es el nombre de un medicamento) y su espectáculo tuvo un éxito enorme. Y fueron llamados al Instituto de Tella, que realiza experimentos de música y arte de vanguardia. Allí fueron preparando sus nuevos espectáculos y se lanzaron ya directamente al mundo del teatro. Con el nuevo nombre, que ahora llevan, de Les Luthiers. Operas, comedias musicales, bandas sonoras de películas, apariciones en la televisión, viajes por América... Y discos naturalmente. Los títulos que estrenaban se hacían rápidamente populares. "Cartas a mi querida cordera", "Somosnos pose a todos", "Los Luthiers Opus P1", que permaneció cuatro meses en cartel en el teatro Margarita Xirgu, de Buenos Aires.

**INTELLECTUALES**  
En 1973 murió el arquitecto Gerardo Masana, que había sido el verdadero creador del grupo, el inventor de los instrumentos, el administrador de todos los demás. Pero el conjunto estaba ya acreditado y en marcha. Lo forman ahora, por el orden alfabético con que se presentan, siete personas: Ernesto Achier, arquitecto, de treinta y cuatro años, casado y con una hija, pianista, intérprete de instrumentos de viento, compositor y arreglador de muchas de las piezas del conjunto. Carlos López Puocito, de veintidós años, corista, profesor universitario, que procede de la música de cámara, era solista de viola de garaba del Hata de guitarra. Marcos Mandibulo, de treinta y un años, casado, doctor profesional, es escritor de Carlos Nueva Cortés, de treinta y un años, doctor en Química, conocedor de piano y director de coros, compositor y arreglador, que ha recibido numerosos premios por sus partituras. Daniel Rabbatovich, guitarrista, percusionista y cantante folclórico. Y fuera de escena, otras tres personas que manejan los efectos técnicos, los aparatos electrónicos. Y fuera de escena, otras tres personas que manejan la improvisación de espectáculo, reflexivos y serios son capaces de producir emociones musicales, calientes, acrisoladas, insólitas.

Los Luthiers, que salieron pronto del ámbito argentino, son ahora internacionales y viajan por el mundo. Es notando la perla extranjera como vamos siguiendo sus huellas y como hemos encontrado capaces de llenar la atención en un mundo cada día más extraño. Y de llenar todos los teatros donde actúan, y de crear una serie de imitadores que ya están tocando música con todo lo que encuentran al alcance de sus manos. Y si no música, ruidos. De los que huyen Les Luthiers, verdaderos músicos, músicos de categoría y música clásica.

Angel Ramón MURIELLO



Anexo V - Recorte de prensa 22: Revista Hilo Musical, agosto 1974.

# "LOS LUTHIERS"

**CONJUNTO ARGENTINO FUNDADO POR GERARDO MASANA,  
HIJO DE CATALANES**

«A TRAVÉS DE LA MUSICA MANIFESTAMOS EL HUMOR»

"Los Luthiers" son un grupo de seis argentinos que, con un humor paródico y musical poco frecuente, actúan en el Politeama. Primero se llamaron "I Musicals" y ahora el ya indicado, calificándose de "conjunto de instrumentos informales", instrumentos contruidos con una máquina de escribir, tubos de plásticos, latas de conserva, etc., sin que falten los clásicos: piano, guitarra, clarinete, flauta, pero por encima de todo destaca su humor. Sus nombres son: Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Nuñez Cortés y Daniel Rabinovich, algunos de ellos universitarios que cogieron el título.

—¿Hay mucho de laboratorio en su humor? Contesta, Ernesto Acher:

—El mayor trabajo nuestro es el de elaboración, que es quizás el más pasado. A partir de una idea que puede surgir, de cualquiera, se comienza a estructurar su aspecto humorístico que es la base, y después el musical. Se empieza a armar la obra y tiene un tiempo de ensayo, de pulimento bastante largo. Una vez puesta en escena, una vez ajustada, ahí comienza la parte presentera, que es hacerla frente al público que es lo que más nos divierte. Una de las condiciones del espectáculo es que nosotros nos divertimos mucho haciendo lo que presentamos.

—Su trabajo, en primer término ¿es humorístico?

—Sí, y el medio a través del cual manifestamos el humor es la música.

—¿Cómo nacieron "Los Luthiers"?

—El grupo de un coro universitario comenzó a hacer bromas musicales que se organizaban para los fines de curso o festivales de coro. El fundador



de la idea fue un compañero que falleció en noviembre del año pasado, que era el séptimo integrante del conjunto: Gerardo Masana, hijo de catalanes. Fue el que construyó los instrumentos musicales, casi todos, y el que hizo la primera partitura para dichos instrumentos y coro. Esta obra era la "Cantata laxatón" al más puro estilo barroco, pero cuyo texto está sacado de un producto medicinal. A partir de ahí, el conjunto pasó a tener actuación pública y se fue desarrollando profesionalmente hasta el presente, en donde en la Argentina tenemos un público estable, muy grande, y empezamos nuestras giras internacionales en 1973.

—¿Qué nombres del humor les interesan? Responde Marcos Mundstock:

—Todo lo que sea humor en castellano tiene, a sabiendas o no, una gran parte de paternidad en Jardiel Poncela, y como humor mimico los de Keaton, Chaplin y los hermanos Marx. Lo más profundo que nosotros heredamos de ellos es la pureza del diseño humorístico, tratar de transmitir una idea sin que falte pero, fundamentalmente, sin que sobre nada.

—En cuanto al humor musical —interviene de nuevo Ernesto— los antecedentes podrían ser los festivales Hoffnung, que se hacían en Londres, y la obra de Peter Schickgale en Estados Unidos.

Desearía —agrega— que hiciera constar que si bien el objetivo principal es el humor, la herramienta nuestra que es la música, la manejamos a un nivel totalmente técnico, somos músicos. O sea, que la música no la

usamos como un payaso en muchos casos, o un excéntrico musical, sino que la dominamos profundamente, si bien en el show no hacemos hincapié en ello.

—Quizás una imagen —manifesta Marcos— podría ser la del humorista literario que maneja muy bien el arte de escribir, pero cuando uno lo lee no repara conscientemente en ello. Para que el producto sea noble, tiene que haber un manejo idóneo del idioma.

—Pero, el énfasis —precisa Ernesto, está puesto sobre el humor y no sobre la perfección técnica del idioma.

—Así piensa, así son "Los Luthiers".

2.  
Miércoles  
AÑO L  
Dep

Anexo V - Recorte de prensa 23: El Noticiero Universal, junio 1974.



# GRAN EXITO CON EL DEBUT DE "LOS LUTHIERS", EN EL TEATRO PEREZ GALDOS



Sobre la legendaria peripecia vital, digna de enciclopedias de la música, y de programas filarmónicos, "Los Luthiers", estos muchachos argentinos, estos bufones hispánicos, estos payasos latinos, toman al compositor, derivado a crítico, derivado a maestro, derivado hasta a creador, de los Altos Estudios Musicales "Manuela", Johan Sebastian Mastroplero, para engarzar el espectáculo que colma de risa musical y de ingeniosa risa pantomímica, todo un espectáculo. Sin duda que este género, aunque aún con bastante seriedad, tiene precedentes, desde la ópera bufa a los aspectos distanciadores de la siempre bien citada y nunca olvidada "Opera de dos centavos", de Kurt Weill, y que lo que aquí nos traen "Los Luthiers" también podría encontrar retazos en una farsa española de todo tiempo, como de las cosas del music hall. Pero sin pretender dar razones, es lo importante que "Los Luthiers" ofrecen un espectáculo musical brillante, ingenioso, enormemente divertido, ciertamente crítico y dulcemente selecto.

En tal carácter hay que señalar la perspectiva crítica que alcanza a la gran parodia de la ópera wagneriana con esa "Muerte y despedida del dios Brotan", de Hans Glöckenkranz (así nos dió la onomatopeya), en ruptura total con la delicia germánica, el cálido paseo por "La bossa nostra", de Dourval Lampada, co-

nocido como "Lauviño", la aproximación —ya con discreta fortuna— a la música eslava, con el "Concierto para piano y Orquesta", de Sergei Dimitri Mukgsstroof (conforme onomatopeya), la graciosa canción del cuñado de Jean Claude Reman, "La nuit de Paris", el admirable "Bolero, Op. 62", del propio y excelso Johan Sebastian Mastroplero, y "Las tristezas del Manuela's, Op. 12", también conocidas como "Manuelas Blues" de Johnny Littlebank". Todo esto, decantado, rechiflado, soplado y machacado por un galimatías de guitarra y piano, pero de tubos y gomas, y bombas y chirridos, y supuestas flautas y pífanos grotescos, y maromas y golpes, en una estupenda orquestación.

Porque "Los Luthiers" son mú-

sicos de una excelente orquesta que sigue estupendamente todo tipo de música, que cuenta con una gran sensibilidad artística y que tiene además, como profesores, a unos magníficos actores de la pantomima, con bien timbradas voces, con muy cuidadas voces, tanto para lo clásico como para lo moderno.

El espectáculo fue servido sin descanso, pero sin fatiga. Ni en "Los Luthiers", ni en el público que disfrutó enormemente con su trabajo.

Señalemos que con ello se iniciaron los espectáculos que el Ayuntamiento de Las Palmas tiene proyectado para la celebración del aniversario de la fundación de la ciudad.

**Antonio CILLERO**  
(Foto: Troya)

## *Inusual Interés se Nota por Ver a Les Luthiers*

AGOTARON

DENTRO del ámbito teatral se acaba de originar un acontecimiento que por sus ribetes y contenido, pasa a formar uno de los hechos más insólitos de los últimos meses del medio del espectáculo local. El popular conjunto de instrumentos informales Les Luthiers hace aproximadamente cuatro días anunciaron, sin mayores despliegues publicitarios, que ofrecerían un corto ciclo de recitales que se prolongaría de jueves a domingo en el teatro Coliseo de esta capital. Las frases comerciales indicaban "Gran liquidación de repertorio". Esto en la práctica, no es otra cosa que interpretar el mismo recital que durante el año pasado han brindado en el teatro Lassalle, también de esta capital, y en una sala marplatense durante el verano último. A los dos días se agotó la totalidad de las entradas. Ante esa circunstancia y a los efectos de poder cumplir con los pedidos insistentes que se efectuaban en

venían, debieron agregar actuaciones extras dentro de ese mismo lapso, además de colocar gran cantidad de sillas en los pasillos centrales y laterales. Es así como noche a noche gran cantidad de gente mientras por un lado se retira, decepcionada por no hallar localidades, otras se aprestan, erguidas por el orgullo de poseer lo imposible, a ingresar al recinto para disfrutar de la actuación

de Les Luthiers. Un hecho poco frecuente dentro del actual panorama del mundo del espectáculo local.

Anexo V - Recorte de prensa 25: La Razón de Buenos Aires, mayo 1975.

## *"Les Luthiers" en EE.UU.: éxito rotundo*



Nueva York: El conjunto cómico—musical argentino "Les Luthiers" viajó a Caracas para continuar una gira que lo llevará después a México, luego de obtener un gran éxito en su primera actuación en los Estados Unidos.

Los seis intérpretes fueron ovacionados de pie por el público que colmó la capacidad del Avery Fisher Hall de Lincoln Center al finalizar su recital, en el que establecieron su proyección internacional con un programa hablado y cantado en inglés.

Anexo V - Recorte de prensa 26: El Tiempo, noviembre 1980.

## Comic Musicians: Les Luthiers And Their Far-Out Instruments

By EDWARD ROTHSTEIN

**A**T the first performance of the Four Sonatas (Op.17) for violin and piano by the Czechoslovak composer Vaclav Cashor-chek, the audience, according to slightly unreliable information given in Avery Fisher Hall on Sunday night, split into two camps. One half hissed and booed and the other stomped out of the hall.

But when members of Les Luthiers played the same work in their North American debut, half the audience was smiling and the other half laughing out loud.

It was no reflection on Mr. Cashor-chek. Les Luthiers may be serious instrumentalists — even virtuosos of a sort — but they are, after all, an Argentine comedy group. And their instruments include a violin, with the strings of a violin and the body of a can of cooked ham, a gomhorn da testa, with a trumpet bell attached to a metal miner's hat, and a six-foot-long wind-pipe on wheels.

These are Bachian constructions (à la Peter Schickele's P.D.Q.), but they and more traditional instruments were used to perform a Wagnerian "Death and Farewell (in that order) of the God, Brotan," a Tchaikovskyan "Sue Ann Lake Ballet," and a silent movie mélange, "Kathy, Queen of the Saloon." The six members of the group — Ernesto Acher, Carlos Lopez Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Nuñez Cortes and Daniel Rabinovich — all puffed and mugged and winked and laughed while they played,

aiming below the belt as often as at the head.

The simultaneous translator of the spritzing German Wagnerian arias dutifully rendered into English the curses hurled at him by the singer. In a Romantic "Concerto for Piano and Sinfonic Orchestra," the slow adagio that follows the main theme (it is explained) never, of course, catches up to it. The pantomime during the movie music included a horse chase with tossed hand grenades. And the ballerinas in the ballet are under a curse: during the day they turn into sailors.

The jazz composition, King Badminton's "Doctor Bob Gordon Shops for Hot Dogs . . ." was played absolutely straight on varieties of musical plumbing, and the 1920's melody "Lazy Daisy," first heard in a speakeasy fronting for a grocery store, had a distinctive charm.

If this listener was more often in the half of the audience without the laugh, but with the smile, it was because much of the humor was purely verbal, read by a commentator, reportedly for the first time in English — and some of the slapstick needed a suspension of disbelief. And while the music was expertly imitative and imaginative, one occasionally longed for the more sophisticated musical sophomoricism of Peter Schickele.

But the group, fleeing town on their way to Caracas, Venezuela, has no need to fear retribution. The audience would welcome them back.

A television news article and  
a review are on page C17

"EL PÚBLICO LOS RECIBIRÁ DE VUELTA DE BUENA GANA"



Rabinovich, Maronna, Núñez Cortés, Acher, López Puccio y Mundstock: aquí estamos.

## Les Luthiers, elogiados por "The New York Times"

A continuación se reproducen algunos conceptos de la crítica, escrita por Edward Rothstein, que sobre la actuación de Les Luthiers en Nueva York, en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center, en el pasado mes de noviembre, publicó The New York Times. Quizá convenga aclarar, para comprender mejor el texto, que Peter Schickele es un músico norteamericano que trabaja en una línea afín a la del justamente celebrado grupo argentino.

En la primera audición de las Cuatro Sonatas (opus 17) para violón y piano, del compositor checoslovaco Vaclav Cashorchek, el público, según una información ligeramente no fidedigna impartida en el Avery Fisher Hall en la noche del domingo, se dividió en dos facciones. Una mitad silbaba y abucheaba, y la otra abandonó de estampida el teatro.

Pero cuando integrantes de Les Luthiers interpretaron la misma obra en su debut norteamericano, la mitad del público sonreía y la otra mitad se reía a carcajadas.

No era a causa del señor Cashorchek. Les Luthiers pueden ser instrumentistas serios —hasta virtuosos, de alguna manera— pero son, después de todo, un grupo argentino de comedia. Y sus instrumentos incluyen un violín, con las cuerdas de un violín y la caja de una lata de jamón en conserva, un cromorno da testa, con una trompeta soldada a un casco de minero, y una corneta de seis pies de largo, sobre ruedas.

Estas son construcciones bachianas (a la Peter Schickele), pero esos y otros instrumentos fueron empleados para tocar

una wagneriana Muerte y despedida (en ese orden) del dios Brotan, un tchaikovskiano ballet Sue Ann Lake y una mezcla de música para cine mudo, Kathy, reina del Saloon. Los seis integrantes del grupo —Ernesto Acher, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés y Daniel Rabinovich— resoplaban, se golpeaban, guiñaban y relan mientras tocaban, apuntando tanto a las vísceras como a la cabeza.

El traductor simultáneo de las arias wagnerianas, traducía cuidadosamente al inglés las maldiciones que le lanzaba el cantante. En un romántico Concerto para piano y orquesta sinfónica, el lento adagio que sigue al tema principal (según se explica), jamás consigue alcanzarlo. La pantomima durante la música de cine, incluyó una persecución a caballo en la que se arrojaban granadas de mano. Y las bailarinas del ballet sufren una maldición: de día, se convierten en marineros.

Si este oyente estuvo más a menudo en la mitad del público que sonreía y no reía, fue en razón de que mucho del humor era puramente verbal, leído por un comentarista, supuestamente por vez primera en inglés; y las acciones físicas requerían cierta pausa de descreimiento. Y en tanto la música era expertamente imitativa e imaginativa, de vez en cuando uno suspiraba por las más sofisticadas bromas musicales de Peter Schickele. Pero el grupo no debe temer represalias: el público los recibirá de vuelta de buena gana.





Anexo V - Recorte de prensa 29: Galería, diciembre 1986.



Anexo V - Recorte de prensa 30: El Periódico, noviembre 1995.

83

Sábado 16 de diciembre de 1995 • CLARÍN • ESPECTACULOS, ARTES & ESTILOS • 7

## Murió a los 75 años el talentoso Carlos Iraldi

# EL LUTHIER DE LES LUTHIERS

Fue el creador de instrumentos tales como el yerbomatófono, el calephone y el dactilófono, entre muchos otros.

Músico, poeta y humorista, Iraldi encabezó en los años 60 el grupo I Musicisti, antecedente de los célebres Les Luthiers.

Les Luthiers están de luto, y con ellos los millares que, aquí y en muchos países, quedaron estupefactos ante sus instrumentos. Porque ha dejado este mundo Carlos Iraldi, inventor y constructor, "luthier de Les Luthiers" para siempre. ¿Músico, técnico, humorista, poeta? Algo de todo eso, y mucho de Leonardo da Vinci, su lejano antepasado en la vocación de creador universal, no arrinconado en una excluyente tarea.

Hace casi 35 años, el Coro de la Facultad de Ingeniería reunía estudiantes de todas las carreras, entre ellos Carlos Iraldi y Gerardo Masana. Este último, inquieto promotor de conciertos insólitos, encabezó un grupo llamado I Musicisti que debutó en el Centro de

Artes y Ciencias con IMYLOH (I Musicisti y las óperas históricas), que sacudía la música más venerable, desde Corelli a nuestras zambas y milongas, con instrumentos que no se le ocurrieron a Leonardo. El "contrachitarrone de gamba" (bastardo de guitarra y chelo) inició la serie de los diabólicos inventos de Masana y Carlos Iraldi, que, al no cantar ni tocar, tuvo libertad para imaginar, desde entonces, treinta instrumentos musicales modestamente llamados "informales". Algunos: cocófono, órgano de campaña, latín (violín de lata), yerbomatófono, mandocleta, all pipe, bocineta, calephone, tubófono, guitarra dulce (de batata), manguelódica, dactilófono y flauta narguilé. Todos ejecutables, bien sonantes, afinables (hasta por ahí) y parte inseparable de lo que hicieron I Musicisti y más tarde Les Luthiers para demostrar que la buena música no necesita el prestigio del tedio.

Carlos Iraldi imaginaba a Johann Sebastian Mastropiero probando, con su tocayo Bach, un ferrocilope (órgano hecho con silbatos de tren a vapor), a Vivaldi tocando el latín y a Santos Vega soplando el yerbomatófono. Si esas espantosas fantasías las hubiera creado en Francia o en los Estados Unidos, Stravinsky y Va-

queres hubieran tenido en cuenta para escapar de los timbres convencionales y consagrados.

Porteño, nacido el 28 de enero de 1920, casado desde hace 25 años con la cantante y pianista Lucía Maranca, lo imaginamos ahora junto a Masana, proponiendo a los ángeles, arcángeles y querubines (de la Biblia, del Evangelio o del Corán) que sustituyan arpas, órganos, violines y demás utilería musical, por la que produjo su ingenio travieso, burión y fervoroso explorador de los caminos desconocidos de la belleza.

**Napoleón Cabrera**



Iraldi, rodeado de sus asombrosos inventos. Había nacido en Buenos Aires el 28 de enero de 1920.

Anexo V - Recorte de prensa 31: El Clarín, diciembre 1995.

La vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega entregó el galardón al quinteto en el Teatro Avenida

## España condecoró a 'Les Luthiers'

Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés, Carlos López Puccio, Daniel Rabinovich y Jorge Maronna recibieron la Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica, reconocimiento que calificaron como "una recompensa por haber disfrutado" cuatro décadas de actuaciones en España.

Los cinco integrantes del grupo Les Luthiers recibieron anoche en el teatro Avenida la Encomienda de Número de la Orden de Isabel la Católica, la más alta condecoración con que el gobierno español premia a ciudadanos de otros países, de manos de la vicepresidenta primera del Gobierno, María Teresa Fernández de la Vega.

"Este es un reconocimiento a quienes nos han regalado durante tantos años una sonrisa inteligente frente a la vida. Su originalidad, ese cóctel de música y parodia de la música, sumados a la ironía, cautivaron al público argentino primero y más tarde al español", manifestó Fernández de la Vega.

Marcos Mundstock, Carlos Núñez Cortés, Carlos López Puccio, Daniel Rabinovich y Jorge Maronna fueron acompañados por personalidades de la cultura y la política durante la reunión en el Teatro Avenida, una de las salas características de la cultura española en Buenos Aires, sobre la histórica

Avenida de Mayo.

Entre los presentes, estaban el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Felipe Solá, el ex rector de la Universidad de Buenos Aires, Guillermo Jaím Etcheverry, el secretario de Cultura de la Nación, Juan José Nun y la dirigente radical Margarita Stolbizer.

Después de los números musicales de Esteban Morgado, Leo Sujatovich y Susana Seivane, el embajador Rafael Estrella ofició la entrega de títulos y condecoraciones, que se encargó de hacer la propia Fernández de la Vega. "En España se les quiere, se les admira. En 1974, cuando llegaron por primera vez, fue una luz de colores que devolvió la sonrisa en momentos en que moría la dictadura; contaron 40 años de la Argentina además de algunos mitos, y hoy los sentimos nuestros también", expresó el embajador.

### SUYOS Y NUESTROS

Durante una conferencia de prensa por la mañana, la funcionaria española habló de la identidad



Los integrantes de 'Les Luthiers' recibieron el reconocimiento del gobierno de España de manos de la vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega y el embajador Rafael Estrella.

cultural entre argentinos y españoles dando claros ejemplos: "Nuestro Serrat es también el Serrat de los argentinos; los Alterio son para nosotros uno solo, tan polifacético que lo mismo es padre argentino que hijo español y ahora Les Luthiers argentinos serán algo más nuestros".

Les Luthiers, que este año celebra sus cuatro décadas de ininterrumpida actividad, debutó en suelo español en 1974 pero fue a partir de 1981 cuando sus presentaciones empezaron a gozar de masividad y reconocimiento.

El propio presentador del acto en el teatro Avenida, el actor Eduardo Blanco, contribuyó con sus comentarios a destacar estos lazos entre España y la Argentina. Reconocido en el país ibérico por su labor en la miniserie 'Vientos de Agua' -donde compartía protagonismo con Héctor y Ernesto Alterio-, Blanco se sumó a la empresa de "construir un futuro conjunto a partir de un pasado que nos pertenece".

En este sentido, después de elogiar a Les Luthiers, la vicepresidenta española se refirió al proyecto

enviado por su gobierno al Parlamento para facilitar la concesión de la ciudadanía española a miles de nietos nacidos en la Argentina. "Era una deuda pendiente y la hemos cumplido", sostuvo.

Fernández de la Vega se ocupó también de agradecer al propietario del teatro Avenida, Florencio Aldrey Iglesias, por "acogernos con tanta generosidad", y se dirigió a los españoles que debieron dejar su tierra a mitad del siglo pasado para buscar un futuro mejor en la Argentina.

### UN GESTO DE AMOR

"Este es un gesto de amor que se agrega a nuestro romance con España", sintetizó el laureado Marcos Mundstock, uno de los cinco miembros actuales que cuenta la formación.

Por su parte, Carlos Núñez Cortés expresó a La Prensa su orgullo y felicidad por la condecoración. "Nos llena de placer. Desde 1974 hemos ido regularmente a actuar a España, y para nosotros es una segunda patria. Comenzó siendo un juego -y en algunos sentidos a veces lo sigue siendo- y por eso un reconocimiento de esta naturaleza

nos sigue sorprendiendo".

Su compañero, Daniel Rabinovich, comentó, con la misma emoción: "Para nosotros, España es nuestro segundo país a esta altura. En primer lugar, es nuestro segundo público, y es una nación a la que queremos mucho porque vamos desde cuando vivía Francisco Franco. Los hemos acompañado con asombro, siendo testigos de su crecimiento, su desarrollo, y con esta condecoración demuestran el cariño que nos tienen".

A Marcos Mundstock le tocó agradecer luego de la condecoración. En un mensaje especial para el rey Juan Carlos I -extendido al presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero-, prometió otorgarle un premio Mastropero, y después de los aplausos de los fanáticos presentes, concluyó en que el reconocimiento no es más que "una recompensa por haber disfrutado".

El quinteto regresó de España a fines de mayo y retornará desde el 7 de octubre para presentar su espectáculo 'Las obras de ayer' en un tour por Murcia, Levante y Almería ■

Danila Curotto



María Teresa de la Vega agradeció a Florencio Aldrey Iglesias, propietario del Teatro Avenida, su hospitalidad.

Anexo V - Recorte de prensa 32: La Prensa, agosto 2007.



Jueves 10 de noviembre de 2011 LA PRENSA



Había Marcos Mundstock, rodeado de sus compañeros, durante la ceremonia en Las Vegas.

## El Grammy homenajeó la trayectoria de Les Luthiers

**L**as Vegas (AP y Télam) - El quinteto argentino de humor Les Luthiers fue honrado ayer con el Premio a la Excelencia Musical de la Academia Latina de la Grabación, que otorga anualmente los Grammy Latinos.

Junto a ellos fueron distinguidos el uruguayo Rubén Rada, la brasileña Gal Costa, el portorriqueño José Feliciano, el mexicano Alex Lora, y la estadounidense Linda Ronstadt. También el difunto músico colombiano Joe Arroyo, quien falleció el 26 de julio (el mismo día que la Academia anunció las distinciones a la excelencia) pero llegó a enterarse del reconocimiento.

Los premios especiales se entregaron en el Hotel Four Seasons de Las Vegas, en una ceremonia que precede a la 12ª edición anual del Latin Grammy, que se realizará hoy. Tuvieron lugar el mismo día en que la colombiana Shakira fue honrada como Persona del Año por sus logros artísticos y culturales, y sus contribuciones filantrópicas.

El Premio a la Excelencia Musical es otorgado por votación del Consejo Directivo de la Academia a artistas que a lo largo de su vida han realizado contribuciones creativas de excepcional importancia artística en el campo de la grabación.

En la misma reunión el compositor español Manuel Alejandro, el músico mexicano Jesús 'Chucho' Ferrer y el maestro del mambo Ray Santos fueron homenajeados con el Premio del Consejo Directivo de la Academia. Otorgado también por votación del Consejo Directivo, está dirigido a personas que durante su carrera hayan efectuado importantes contribuciones en el campo de la grabación, pero excluyendo las interpretaciones.

"Estoy tan contento...", suspiró Feliciano a poco de que comenzara la ceremonia. "Le doy gracias a Dios y a mi familia", dijo. El músico dijo sentirse orgulloso, más que nada, de ser un buen guitarrista.

Rada, por su parte, declaró que para él y su país, Uruguay, el premio representa "una alegría enorme", y que lo ve como una "jubilación emocional", ya que hace 54 años está cantando.

"Cada vez que me hablan del Grammy me acuerdo del cuarto donde vivíamos con mi vieja, mi tía y mis hermanos; éramos siete en una pieza muertos de frío", recordó el artista, que le dedicó el lauro "a todos los músicos uruguayos. No me gusta quedarme con los títulos porque si no hubiera tenido la mano de (Eduardo) Mateo, de Hugo (Fattoruso), de Andrés Amich, de 'Lobito' (Antonio) Lagarde, de Manolo Guardia, que me ayudaron a armonizar mis canciones y a hacerlas más lindas, no estaría hablando de esto".

**DEDICATORIAS**  
Les Luthiers posee más de 40 años de trayectoria, realizó 34 espectáculos y fue visto por casi ocho millones de espectadores en varios países. Antes que ellos, ya habían recibido este mismo reconocimiento otros compatriotas como la cantante Estela Raval.

"El grupo de talentosos homenajeados de este año es tan diverso como grande su influencia al ser creadores de grabaciones excepcionales, así como por el aporte que han dejado internacionalmente a la música", expresó Gabriel Abaroa Jr., el presidente de la Academia. Los describió a todos ellos como "iconos del mundo de la música latina", cuyos legados "han alcanzado a múltiples generaciones y seguirán influyendo a los músicos y admiradores durante muchos años".

Ray Santos, por su parte, dijo al llegar a la ceremonia que se sentía "orgullosa y emocionada", y manifestó que el mambo sigue vigente porque "sus ritmos se han colado en la música" actual. "¡Mejor tarde que nunca!", respondió al ser consultado si pensaba que debía haber sido honrado antes.

Manuel Alejandro, que recibió su estatuilla de manos de Cristian Castro, se la dedicó a "cantantes como Raphael, José José, Julio Iglesias", que hicieron populares sus creaciones.

*"El grupo es tan diverso como grande su influencia en múltiples generaciones."*

Anexo V - Recorte de prensa 33: La Prensa, noviembre 2011.

## Mastropiero ya es español

Tres de los componentes del grupo humorístico argentino Les Luthiers adquieren la nacionalidad



EL PAÍS

Madrid - 7 SEP 2012 - 18:56 CEST



El grupo de humoristas Les Luthiers.

Daniel Rabinovich, Marcos Mundostock y Carlos López Puccio, tres de los cinco miembros del grupo humorístico argentino Les Luthiers, ya son españoles. En cuanto a los dos restantes miembros, Carlos Núñez Cortés, cuyo abuelo nació en Cieza (Murcia), tenía la nacionalidad española desde años atrás; y Jorge Maronna, la italiana (también por el origen de su familia). Por tanto, los inventores de Johann Sebastian Mastropiero, su famoso compositor apócrifo, son ya todos europeos, además de argentinos.

Rabinovich ha declarado a EL PAÍS desde Uruguay: "Estoy contento y orgulloso. Lo esperaba desde hace muchos años, y me llamaba la atención que el Gobierno español no nos hubiera concedido antes la nacionalidad". Los miembros del grupo se enteraron de la noticia por la publicación argentina *Siglo 21*; confirmada después por el Ministerio de Justicia español.

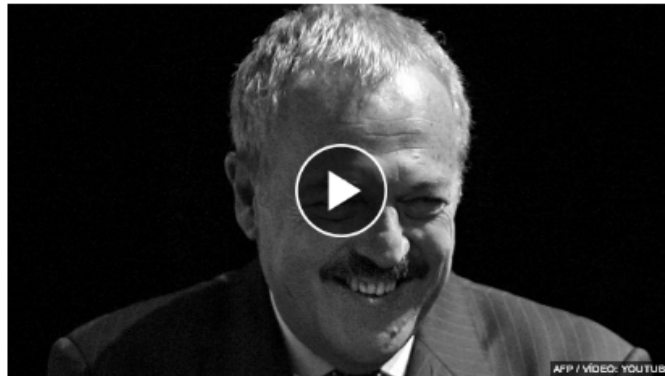
Les Luthiers recibieron en 2007 en Buenos Aires, de mano de la entonces vicepresidenta Teresa Fernández de la Vega, la Encomienda de número de la Orden de Isabel la Católica; y han sido candidatos en tres ocasiones al premio Príncipe de Asturias de las Artes y en una (precisamente este año) al premio de Comunicación y Humanidades. El próximo 25 de septiembre presentarán en Madrid su último espectáculo, *Lutherapia*, que se estrenó el pasado marzo en Oviedo; y que se mantendrá en cartel en la capital española hasta el 21 de octubre.

**Anexo V - Recorte de prensa 34: El País, septiembre 2012.**

## Muere Daniel Rabinovich, integrante de Les Luthiers

■ Tenía 71 años y desde 2012 estaba prácticamente fuera de los escenarios por un infarto

f 181 t g+ D + COMENTARIOS 3



Una de las actuaciones más celebradas de Daniel Rabinovich.

✉ Enviar por correo  
A+ A- Cuespa de letra  
🖨 Imprimir noticia  
✉ ENVÍA UNA CARTA DEL LECTOR

ABEL GILBERT / BUENOS AIRES

VIERNES, 21 DE AGOSTO DEL 2015 - 16:46 CEST

**Daniel Rabinovich**, el rostro quizá más hilarante de **Les Luthiers**, falleció en Buenos Aires a los 71 años, se conoció hoy. Es la segunda pérdida que sufre el grupo argentino que combinó como nadie el refinamiento musical y el humor, y cuya obra es ampliamente conocida en España y América Latina. El fundador de Les Luthiers a fines de los sesenta, **Gerardo Masana, un hijo de catalanes** que habían llegado a la Argentina a comienzos del siglo XX, había muerto en 1973, cuando el grupo comenzaba a alcanzar notoriedad.

Actor, músico, notario y escritor, fue uno de los integrantes de mayor peso escénico de Les Luthiers.

“Nos sentamos a hacer un espectáculo y tratamos de que nos salga lo más lindo posible. Convergamos que no es un humor trillado, es un humor inteligente, por decirlo de alguna manera. Lo que nos interesa es que la gente se muera de risa”, dijo en una de las entrevistas que le realizaron.

Rabinovich **había tenido un infarto tres años atrás**, lo que lo obligó a suspender sus actuaciones.

Lo llamaban Neneco y había nacido en Buenos Aires, el 18 de noviembre de 1943. Su madre había estudiado piano, su padre era un amante del tango. De niño estudió violín. Luego tocó la guitarra. En su juventud se unió al coro de la facultad de Ingeniería, en donde conoció a los futuros integrantes de Les Luthiers.

“En Les Luthiers soy cantante, payaso, actor, pero no escribo. Las ideas son de los demás. Un día me puse a escribir una idea, de un divorcio de una pareja y me gustó mucho ese poder de hacerles hacer a los personajes lo que yo quería. Yo no creo en Dios, pero era un poco como ser Dios. Me empezaron a llegar ideas y empecé a escribirlas, y a sentir el poder que yo veía en mis compañeros. Pero no me siento escritor. Me siento actor, payaso, músico a veces, pero escritor todavía no”, le dijo una vez al diario La Nación. Rabinovich escribió dos libros “Cuentos en serio” y “El silencio del final, nuevos cuentos en serio”. También se destacó como actor en el cine y la televisión.

Anexo V - Recorte de prensa 35: El Periódico, agosto 2015.

## El nuevo Luthier

Tras la muerte de Daniel Rabinovich, Martín O'Connor es quien ocupa su lugar, junto a Tato Turano, el reemplazante histórico

SEGUIR Alejandro Lingenti PARA LA NACIÓN | LÍNEAS 23 DE NOVIEMBRE DE 2015



No debe ser una tarea fácil reemplazar a Daniel Rabinovich en Les Luthiers. El 21 de agosto pasado, cuando se supo la triste noticia de la muerte del artista - tenía 71 años y era uno de los fundadores del grupo que hoy integran Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundstock y Carlos Núñez Cortés-, Les Luthiers tenía programada una fecha en Córdoba pocos días después. Se resolvió hacerla y que Martín O'Connor y Horacio Turano se repartieran en escena el trabajo de Rabinovich. Con ese mismo esquema se afrontarán los compromisos de este año y el que viene: este mes hay funciones de *Viejos hazmerreíres* en Neuquén, Santa Rosa y Comodoro Rivadavia; luego vendrán cuatro en el Gran Rex (viernes 15, sábado 16, jueves 21 y viernes 22 de enero de 2016); dos en Montevideo (27 y 28 de enero), y finalmente, en marzo próximo, presentaciones de otra antología, *¡Chist!*, en Barcelona y Madrid.

"Claro que no fue fácil", reafirma O'Connor, cantante que proviene de una familia de alto linaje artístico: es hijo de Horacio O'Connor -muy conocido actor televisivo y teatral- y de Alicia Montalbán, gran figura del radioteatro argentino; su abuelo, Lalo Hartich, fue un famoso actor de cine, teatro y televisión, y su abuela, Elsa O'Connor, tuvo una intensa trayectoria y fue una primera figura en el teatro nacional entre las décadas del 20 y del 40. "Pero me ayudaron dos cosas: siempre fui un gran observador y siempre fui un admirador de Les Luthiers, desde los 10 años. Mi padre también era fanático -continúa-. Eso facilitó mucho las cosas. Después está lo emocional, que todavía lo estamos atravesando. Mucha gente me pregunta si se me cumplió un sueño. Y les contesto que no, simplemente porque nunca había soñado algo así, ni se me había ocurrido. Soñé con cantar en El fantasma de la ópera y lo logré. Audicioné para España y la Argentina, y quedé para las funciones que se hicieron acá. Eso sí fue un anhelo cumplido".

## Los otros reemplazantes del grupo

### Horacio "Tato" Turano

Es reemplazante estable de Les Luthiers desde 2000. Pianista, arreglador, saxofonista y cantante.

### Roberto Antier

Reconocido actor de amplia trayectoria en TV, teatro y cine; cantante, pianista, arreglador y director teatral.

### Tomás Mayer Wolf

Pianista, compositor, arreglador, productor y director musical televisivo y teatral. Fundador del grupo Voxpop.

## La TV y el cine: cuentas pendientes

Al margen de su trabajo con Les Luthiers, Martín O'Connor suele presentarse con el tenor Marcelo Gómez en un show que incluye canto lírico y humor. Es admirador confeso de Alberto Olmedo. "Era un fenómeno, con la cámara prendida y con la cámara apagada. Un tipo muy especial, generoso, un ser de luz", dice. O'Connor asegura que le encantaría trabajar en cine y televisión: "Actuar es lo que más me gusta, viene de familia. Mi viejo (Horacio O'Connor, quien trabajó con Olmedo, Balá y Pepe Biondi) estaba por recibirse de ingeniero naval y dejó todo para dedicarse a actuar. Para mí, el cine y la TV son cuentas pendientes. Ojalá se me dé pronto".

## Anexo V - Recorte de prensa 36: La Nación, noviembre 2015.

# Martín O'Connor, un integrante de Les Luthiers, sufrió un infarto en pleno show

Fue en una presentación en Mar del Plata; se descompensó cerca del final de la obra y ahora está estable

JUEVES 28 DE JULIO DE 2016 • 07:54

Martín O'Connor junto a Marcos Mundstock en uno de los shows de Les Luthiers.



**M**artín O'Connor, el actor que comenzó a ser un miembro permanente de Les Luthiers luego de la muerte de Daniel Rabinovich, sufrió ayer un infarto en Mar del Plata cuando finalizaba uno de los shows de un grupo teatral que tiene con otros actores. O'Connor fue hospitalizado de urgencia y le colocaron un stent por lo que ahora se encuentra estable.



El infarto de O'Connor se dio cuando estaba en medio de un sketch con Roberto Antier y Juan Pablo Skrt, con quienes presentaba el show *En privado* en el complejo de Chapadmalal RCT. Al descomponerse, sus compañeros llamaron a una ambulancia, pero finalmente decidieron trasladarlo por sus propios medios a un hospital.

## Anexo V - Recorte de prensa 37: La Nación, julio 2016.



Horacio "Tato" Turano y Martín O'Connor cubrieron la vacante dejada por la muerte de Daniel Rabinovich. (Foto: La Voz del Interior)

SHOW 20/02/2017 19:12.

## Les Luthiers presenta una nueva antología en el Gran Rex

El espectáculo ofrece, renovados, varios de los sketches más exitosos y memorables de la historia del grupo.

Por Redacción Día a Día



El legendario grupo humorístico musical **Les Luthiers** presenta una nueva antología "Les Luthiers, Gran Reserva", en la que incluyen recordados sketches, el viernes 19 y el sábado 20 de mayo, a las 21, y el domingo 21, a las 20, en el teatro Gran Rex (Avenida Corrientes 857, CABA).

RELACIONADAS



El espectáculo ofrece, renovados, varios de los sketches más exitosos y memorables de la historia del grupo como "La Balada del 7º Regimiento", "San Ictícola de los Peces", "Entreteniciencia Familiar", "La Hora de la Nostalgia", "Quién Conoció a María", el bolero "Perdónala", "Ya No te Amo, Raúl", "Rhapsody in Balls", "El Sheriff Benson", "Música y Costumbres de la Isla de Makanoa", entre otros.

El grupo, conformado por Marcos Mundstock, Jorge Maronna, Carlos López Puccio, Carlos Núñez Cortés y los nuevos integrantes Horacio "Tato" Turano y Martín O'Connor y que tiene en su haber recordados espectáculos como "Mastropiero que nunca", "Hacen muchas gracias de nada", "Por humor al arte" y "Lutherapia", cumple 50 años y cuentan con más de 9.500.000 de espectadores en todo el mundo.

Cabe recordar que los ingresos de Turano y O'Connor vinieron a cubrir la vacante dejada por la muerte de **Daniel Rabinovich**, miembro fundador y puntal de Les Luthiers, fallecido en agosto de 2015 a sus 71 años.

TEMAS: les luthiers teatro gran rex Daniel Rabinovich

### Anexo V - Recorte de prensa 38: Día a Día, febrero 2017.

2 mayo, 2017

### Rabinovich, maestro de la alegría

El nuevo editorial de Alfredo Leuco en La doy mi palabra



Atrás, es la fiesta, es la bienvenida a un libro famoso "Desce-Daniel Rabinovich más allá de Las Luthiers". Una sala llena, desbordante de emoción, se elevó a maravillosa vida de Daniel, misalá de su muerte. Permita publicar esas de Susana su esposa, su amor, su complice y su vida. Tanto Rabinovich como la gran tarea de escribir una historia con un mundo de personajes y situaciones y a un libro.

Alma sí Daniel el día en que en esos días y en esas de todos los que se encuentran gentiles inventaron en Las Luthiers que están leyendo 80 años de vida.

Tanto la presencia de los habitantes en esos momentos y sus historias hicieron lagrimas por la ausencia y rimas con los recuerdos de su presencia. Los momentos de los y Fernando, los hijos de Daniel y Susana. Miraron de otra manera. Es que el talento de Rabinovich se volvió carajadas y recogió las cosas. Escribieron así y en el punto de él emula la vida tan fuertemente y le pasan a pasar que fue muchas cosas además de un ser humano sensible y solitario. Carlos Nuñez Cortes contó que en Vigo, mientras se trasladaban al hotel, se representaron en los comedios: "¡eres esa ma!" Da de noche y el jiro español al día siguiente. La juca larga y ordenada. "Es gente que está esperando que mañana chris a biblioteca para sacar entradas para ir a ver al teatro". Se quedaron tristes.

Al día de instalarse Daniel golpeó la puerta de la habitación y le dijo a Carlos "yo a la semana café y la gente que cocina la casa". El café se terminó en dos segundos. Pero el efecto de la gente curó un buen rato. No por ser amor que su hijo se sintiera allí en el mundo y maduró el trabajo de que se hicieron menos sacrificada la espera. Así era Daniel. Pero esa era una sola parte de su personalidad. En un mismo acto de golosinas y películas escribía, escribía, escribía, coleccionista de curiosidades, fotos y sacacorchos, campeón de bridge y de billar, pescador de lunas, actividad que compartió con su admirado Astor Piazzola, cantante de tangos folclóricos y dueño de un grupo de angel, seguir su maestría de canto. Además era creativo, divertido y profundamente carismático. En un caso le gustaba ir en helicóptero.

En el libro su autor y su familia tuvieron la gentileza de hacer referencia a una odiuma que voyde en este libro obsequio en ese mismo momento y como se cumplió un año de su fallecimiento. Agregar o estar curado sea con el mundo de los libros se serían de la boca viva. En su mundo yo voyde a los días de Daniel Rabinovich. Porque o estaríamos allí. Decía mis oírme así: De a distancia es el día del libro y además se cumplió un año de la muerte de Daniel Rabinovich. Creo que el gran secreto del talento de Daniel es que nunca dejó cesar un chico. Que se divertía y disfrutaba de la vida con esa mirada limpia y inocente que tienen los niños. Y simultáneamente pero en que para los chicos que están en ellos, no hay mejor regalo que la sonrisa. El humor sabe ser el mejor de los regalos. Esta comedia de Daniel camene.

Hace un año que los amigos nos hemos ir a ser hermanos y imajjere negro mis es el alma. La muerte de Daniel Rabinovich nos dejó en todo el cuerpo porque era un argentino genial en sus capacidades musicales, humanísticas y personales. Amigo de Serrat, del Negro Puma, y de Magliano que esa noche en primera fila fue un seguidor de Bill Allmon y un decisión permanente de la democracia, la libertad y los de los humanos. Fue la gran virtud de su vida en el libro amor y leer al libro que volaba escrito sobre el regalo de la AIA. Daniel, tenía la manera intelectual suficiente para componer melodías, partituras y carajadas y sentarse a escribir literatura que tal vez era lo que más disfrutaba junto con los amigos y jugar al bridge con Jorge Guinzburg y Tito Ferrer. Fue se el primer en el cielo de la alegría el título de haber sido el Woody Allen argentino.

Una vez en un café me confesó que habían invitado a las Luthiers al festival de Caspita y que eso le despertaba más ganas que actuar en el Cón con lo que hizo un par de veces. "Ome a otro a decir que la Plaza Próspera Molina se iba a poner de pie para agradecer y recibir homenaje a sus talentos argentinos y que así bien podía ser él. Así le voy de que aceptan ir a un espectáculo al teatro Alameda. Sabía además del amor de Daniel y sus compañeros por el bridge. Muchas veces se detuvo algunos de cantar música clásica arbol en serie y en la boca. Un día se llamó a un teléfono y me dijo que me quería llamar a compartir desde el escenario su actuación en Caspita. Jamás olvidaré aquel espectáculo maravilloso que yo observaba tras bambalinas. Yo miraba de frente a esas 12 mil personas que desbordaron las localidades y las espaldas de los maestros del humor de calidad que jamás cayó en la grusería ni el golpe bajo. Ellos estaban con sus ponchos blancos, felices entre las chacarras y las vidalás. La primera vez que hablé con él fue por teléfono. Llamó a la radio y me dijo cuatro palabras: "Que buenos que tenés". Yo acababa de decir una columna fuerte y descarnada contra algún gobernante ladrón. Daniel Rabinovich fue una de las personas más inteligentes que conocí en mi vida. Disfrutaba como un chico de cada momento. Fue una pieza clave de Les Luthiers. Ellos podrían haberse quedado en el humor inteligente para pocos, en el elitismo culturoso. En esa actitud de algunos presunios intelectuales que se creen que mientras menos gente va a verlos más gente son. Nunca fueron searios ni excluyentes. Supe como llenaron la cancha de fútbol del Sevilla en España y de esa vocación por buscar la felicidad del pueblo a través de la risa. Uno sabe que Daniel volverá y será millones de carajadas.

La ética fue el soporte para ejercer su tarea creativa. Ganaron todo el dinero que se merecen por su trabajo, pero nunca cedieron a la tentación de la máquina de chorizos, de caer en el mercantilismo trucho que todo lo traduce a dólares y destruye el arte. Se respetaron a sí mismos y nos respetaron a nosotros.

Tenían y tienen una ley interna que era sagrada: la ley del no judás que se basa en el principio de la incomodidad respetable. Un teorema científico que dice así: cuando a alguien le jode demasiado que lo jodamos un poco no lo jodamos ni siquiera un poco porque sería joderlo demasiado. Brillantes brillaron en el Lincoln Center de Nueva York. Me pongo de pie para nombrarlos, y acompañarlos a un año de aquella pérdida a mis queridos Luthiers: Carlos Nuñez Cortes, Carlos López Puccio, Jorge Maronna, Marcos Mundicóck y Daniel Rabinovich que en paz descanse. Querido Daniel, hace un año que le extrañamos. Nos falta más gente como vos que quiera jugar y nos sobran melocres que sólo quieren oír. Un niño nunca pierde la capacidad de imaginar ni de jugar. Y eso nos define como seres humanos. Es mentira que Daniel no está. Se lo puede encontrar en la alegría de cada pibe, en la sonrisa de cada argentino. Rabinovich significa hijo de Rabin. Y Rabin significa maestro. Eso fue, es y será Daniel, un maestro de la vida y de la alegría.

Te puede interesar: No a los mafiosos, sí al trabajo

## Anexo V - Recorte de prensa 39: Radio Mitre, mayo 2017.

# Les Luthiers, Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades 2017

El grupo argentino de humor y música lleva medio siglo sobre los escenarios



EL PAÍS   
Madrid - 10 MAY 2017 - 15:06 CEST



Les Luthiers. Premio Princesa de Asturias

El premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades ha recaído este miércoles en el grupo argentino de humor y música **Les Luthiers**, según han asegurado a EL PAÍS fuentes de la organización. El jurado ha escogido a los humoristas entre 28 candidaturas, entre las que también se encontraban la del biólogo especialista en evolución Francisco José Ayala o los directores del Washington Post Martin Baron, y del New York Times, Arthur Ochs Sulzberger jr.

Les Luthiers, que se autodefinen como "humoristas que utilizan como vehículo la música, el buen gusto y la inteligencia", ya han cumplido medio siglo sobre las tablas. En sus espectáculos, se suceden las escenas cómicas en las que interpretan canciones acompañados por instrumentos que ellos mismos han fabricado con objetos cotidianos como un violín de lata o una lira hecha con una tapa de un inodoro.

En agosto de 2015 se enfrentaron a un duro golpe, el fallecimiento de Daniel Rabinovich, miembro de la agrupación desde su fundación, al que prometieron que no pararian. Entre sus obras más aplaudidas se encuentran piezas como Manuel Darío, La Comisión, El Bolero de los Cielos, La Bella y Graciosa Moza Marchose a lavar la ropa, Solo necesitamos, La hija de Escipión, Encuentro en el Restaurante, entre otras; extraídas de los espectáculos Bromato de armonio, Viegésimo aniversario, Unen Canto con Humor o Par Humor al arte.

Entre los aspirantes al galardón también se encontraban el dibujante español José María Pérez Peridis, la periodista inglesa de la CNN Cristiane Amampour, el filósofo mexicano Miguel León-Portilla o el cineasta Martin Scorsese, además del Teatro Real de Madrid y la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, una de las mayores del mundo. El año pasado año, el premio recayó sobre el fotoperiodista estadounidense James Nachtwey, un maestro de la fotografía de guerra.

VIDEOS NEWSLETTERS

emagister:

Máster en Escritura y Narración Creativa

¿Quieres especializarte en organización de eventos?

Buscar cursos sobre:  
Encuentra tu curso ideal  BUSCAR  
LLAMA GRATIS AL **900.69.40.58** y encontraremos el curso que buscas

LO MÁS VISTO EN...

### MÁS INFORMACIÓN

Les Luthiers: su historia en 30 capítulos

El fotoperiodista James Nachtwey, premio Princesa de Asturias de Comunicación



**FOTOGALERÍA** La trayectoria de Les Luthiers en imágenes

## EL HUMOR DE 'LES LUTHIERS' EN 25 FRASES



Los cómicos, recién galardonados con el Premio de Asturias, llevan desde los sesenta sobre los escenarios.

Cada Premio Princesa de Asturias está dotado con la reproducción de una escultura de Joan Miró —símbolo del galardón—, 50.000 euros, un diploma y una insignia que tradicionalmente entrega el rey Felipe en una gala que se celebra en octubre en el Teatro Campoamor de Oviedo. Según los Estatutos de la Fundación, este reconocimiento está destinado a aquellos "cuya labor contribuya, de manera extraordinaria y a nivel internacional, al progreso y bienestar social a través del cultivo y perfeccionamiento de las ciencias y disciplinas del conjunto de actividades humanísticas y en lo relacionado con los medios de comunicación social".

Entre otros, han logrado el premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades el filósofo sevillano Emilio Lledó; Joaquín Salvador Lavado, conocido popularmente como Quino y por ser el creador del personaje de Mafalda; la fotógrafa estadounidense Annie Leibovitz; el creador japonés de videojuegos Shigeru Miyamoto; la comunidad científica The Royal Society; Google; las revistas Nature y Science; la National Geographic Society, o la Agencia EFE.

## Anexo V - Recorte de prensa 40: El País, mayo 2017.





## **La bella y graciosa moza**

**Marcos Mundstock:** El presente recital del conjunto de instrumentos informales Les Luthiers está totalmente integrado por obras del célebre compositor Johann Sebastian Mastropiero. Mastropiero era muy amigo de la duquesa de Lowbridge, mujer madura cuyos encantos no habían disminuido con los años... habían desaparecido. Mastropiero fingía ardorosa pasión por la duquesa, pero a sus espaldas le hacía la corte a su hija, Genoveva. De esta forma siempre podía ingresar en el castillo y frecuentar a su nieta, Matilde. Semejante juego de simulacros galantes daba excelentes resultados; no era la primera vez que este sistema era utilizado... por las tres mujeres. La duquesa de Lowbridge era la presidenta de la asociación protectora de música antigua, y en tal carácter encomendó a Mastropiero la composición de un madrigal para voces e instrumentos sobre alguna leyenda popular. Johann Sebastian comenzó entonces a indagar en las historias que se contaban en la aldea vecina al castillo. Conoció así la terrible leyenda del perro de un convento de carmelitas... decía, conoció así la terrible leyenda del perro de un convento de carmelitas, que en las noches de luna llena se convertía en hombre. O también la dolorosa leyenda del séptimo hijo varón de un pastor protestante que en las noches de luna llena se convertía... al budismo. Por fin Mastropiero decidió componer su madrigal sobre la simple historia de la moza que, luego de lavar la ropa en el arroyuelo, marcha al mercado donde un pastor ofrece en venta una oveja. Pese a que la ve muy flaca, la muchacha decide comprarla. A la entrada del bosque la oveja intenta huir, pero la niña la retiene. Luego llega un esbelto jinete que se enamora de ella...de la niña. La moza, tímida, no se atreve a responder a su galanteo. Por último, el jinete se marcha y la muchacha se queda triste añorándolo.

Mastropiero en un principio bautizó su madrigal como era costumbre con el primer verso del poema. Lo llamó "La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa", pero luego la longitud de este primer verso le pareció inadecuada para un título, de modo que rebautizó a su madrigal. Lo llamó "La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa, la mojó en el arroyuelo y cantando la lavó, la frotó sobre una piedra, la colgó de un abedul". Precisamente Les Luthiers inician su recital de esta noche interpretando, de Johann Sebastian Mastropiero... bueno, "La bella y graciosa moza... bla bla bla... la colgó de un abedul".

**Coro:** La bella y graciosa moza marchose a lavar la ropa

La mojó en el arroyuelo y cantando la lavó.

**Marcos Mundstock:** La frotó sobre una piedra, la colgó de un abedul.

**Coro:** Fa la la la la...

**Daniel Rabinovich:** Después de lavar la ropa, la niña se fue al mercado

**Coro:** Un pastor vendía ovejas pregonando a viva voz:

**Marcos Mundstock:** Ved qué oveja, ved qué lana, ved qué bestia, qué animal.

**Coro:** Fa la la la la...

---

<sup>484</sup> «Les Luthiers (Los Luthiers de la Web)».

**Jorge Maronna:** La niña la vio muy flaca, sin embargo, le gustó

**Marcos Mundstock:** Yo te pago veinte escudos y no discutamos más.

**Coro:** Fa la la la la...

**Carlos Núñez:** Vuelve la niña cantando

**Marcos Mundstock:** Muy contenta con su oveja

**Daniel Rabinovich:** Cuando llegaron al bosque

**Marcos Mundstock:** La ovejita se escapó

**Jorge Maronna:** La niña desesperada

**Marcos Mundstock:** Arrojose encima de ella

**Coro:** Velozmente y con destreza

**Marcos Mundstock:** Aferrola por detrás.

**Coro:** Fa la la la la...

**Carlos Núñez:** Llegaba por el camino jinete de altivo porte

**Coro:** Descendió de su caballo y a la niña le cantó:

**Marcos Mundstock:** Yo te pago veinte escudos y no discutamos más.

**Coro:** Fa la la la la...

**Daniel Rabinovich:** La niña ruborizada tan solo entornó sus ojos

**Coro:** El jinete enamorado dulcemente se acercó

**Marcos Mundstock:** La mojó en el arroyuelo y cantando la lavó.

**Coro:** Fa la la la la...

**Jorge Maronna:** La niña alejose un paso, y el jinete tan audaz

**Marcos Mundstock:** Arrojose encima de ella y aferrola por detrás.

**Coro:** Fa la la la la...

**Carlos Núñez:** Viendo a la moza temblando

**Marcos Mundstock:** La frotó sobre una piedra

**Coro:** Fa la la la la...

**Daniel Rabinovich:** Cuando ya estaba por irse

**Marcos Mundstock:** La colgó de un abedul.

**Coro:** No no no no no...

**Jorge Maronna:** Con dolor la niña canta

**Marcos Mundstock:** Ved qué bestia, qué animal

**Coro:** Fa la la la la...

**Coro:** Y parece estar muy triste

**Marcos Mundstock:** Sin embargo, le gustó.

**Coro:** Fa la la la la...

## Serenata mariachi

**Daniel Rabinovich:** ¿Cómo estás, Porfirio?

**Carlos Núñez:** ¿Qué hubo, Bernardo?

**Daniel Rabinovich:** Pos aquí me ves. Voy a cantarle una serenata a mi chaparrita, que vive aquí, en este caserío.

**Carlos Núñez:** Pos fijate qué casualidad. La mía también vive en este caserío.

**Daniel Rabinovich:** ¿Y tú también estás de serenata?

**Carlos Núñez:** Fijate que sí, pero fijate que no.

**Daniel Rabinovich:** ¿Y por qué no?

**Carlos Núñez:** No me alcanza el dinero para contratar a los músicos.

**Daniel Rabinovich:** ¡Pero mano! Entre cohetes... entre cuotas... cuitas

**Carlos Núñez:** Entre cuates.

**Daniel Rabinovich:** Entre esos... ¡Compartamos mi mariachi!

**Carlos Núñez:** ¿Compartir tu ma...? ¡Pos se agradece, Bernardo!

**Daniel Rabinovich:** ¡Pos te presto mi mariachi!

**Carlos Núñez:** ¡Pos se agradece, Bernardo!

**Daniel Rabinovich:** ¡Pos empieza tú primero!

**Carlos Núñez:** ¡Pos se agradece!

**Daniel Rabinovich:** ...Bernardo...

**Carlos Núñez:** ¡Bernardo!

**Daniel Rabinovich:** ¡Música, mariachis!

**Carlos Núñez:** Diez días y diez noches a mi potro prendido,

desde Guadalajara este charro ha venido.

Y, aunque estoy muy dolorido, el esfuerzo ha valido

pues tu amor me ha dejado "estupido".

¡Ándale, Bernardo! ¡Cántale ahorita a la tuya!

**Daniel Rabinovich:** ¡Se agradece!

He cruzado los estados de Chihuahua,

Tamaulipas y Aguas Calientes,

Guanajuato, Durango y Zacatecas,

con amor y un clavel entre los dientes.

Galopando he cruzado tanto estado,

tanto estado interminable,

que el clavel me lo he tragado  
y mi estado es lamentable.

**Carlos Núñez:** Al pie de tu reja

**Daniel Rabinovich:** Al pie del balcón

**Carlos Núñez:** Con alma y con arte

**Daniel Rabinovich:** Estoy yo parado

**Carlos Núñez:** Mi virgen morena

**Daniel Rabinovich:** Mi linda rechula

**Carlos Núñez:** Yo vengo a cantarte

**Daniel Rabinovich:** Tu amor me ha flechado

**Carlos Núñez:** Pos quiero llevarte

**Daniel Rabinovich:** Me encuentro embarcado

**Carlos Núñez:** Mesmito a la Iglesia

**Daniel Rabinovich:** En tal peripecia

Núñez y Rabinovich:

Pos quiero decirte que mi alma te aprecia,

María Lucreci...

**Carlos Núñez:** ¡Oye, mano, que María Lucrecia es mi chaparrita!

**Daniel Rabinovich:** ¡Pos que no es tu chaparrita!

**Carlos Núñez:** ¡Oye, que sí es mi chaparrita!

**Daniel Rabinovich:** Pos mira, Porfirio, ¡veremos a quién prefiere María Lucrecia!

**Carlos Núñez:** ¡Ándale!

**Daniel Rabinovich:** Siento que me atan a ti

tu sonrisa y esos dientes,

el perfil de tu nariz

y tus pechos inocentes.

**Carlos Núñez:** Tus adorados cabellos,

oscuros, desordenados.

Clara imagen de un anzuelo

que yo mordí fascinado.

**Daniel Rabinovich:** ¡Sal de aquí, Porfirio!

**Carlos Núñez:** ¡Que no salgo nada!

**Daniel Rabinovich:** ¡¡Sal de aquí!

**Carlos Núñez:** ¡Que no salgo!

**Daniel Rabinovich:** Siento que me atan a ti

**Carlos Núñez:** Tus adorados cabellos

**Daniel Rabinovich:** Tu sonrisa y esos dientes

**Carlos Núñez:** Oscuros, desordenados,

**Daniel Rabinovich:** El perfil de tu nariz

**Carlos Núñez:** Clara imagen de un anzuelo

**Daniel Rabinovich:** Y tus pechos inocentes

**Carlos Núñez:** Que yo mordí fascinado.

**Daniel Rabinovich:** En esta noche de cálidos contornos

**Carlos Núñez:** ¿Cálidos? ¡Si hace un frío de perros!

**Daniel Rabinovich:** Yo vengo a brindarte

**Carlos Núñez:** ¡Qué va a brindarle, este cuate grosero!

**Daniel Rabinovich:** Mi loca pasión

**Carlos Núñez:** ¡No te dije! ¡Pos que te trata de loca!

**Daniel Rabinovich:** Si turbo tu sueño

**Carlos Núñez:** ¡Pos claro que lo turba, con esa voz tan cascadota!

**Daniel Rabinovich:** Perdóname, chula

**Carlos Núñez:** ¿Te pide perdón? ¡Es porque se siente culpable!

**Daniel Rabinovich:** Mas vengo a ofrecerte

**Carlos Núñez:** ¿Qué futuro te espera? ¡Un vendedor ambulante!

**Daniel Rabinovich:** Mi canto de amor

**Carlos Núñez:** ¡Miente! ¡Créeme, Lucrecia, este charro no te quiere ni tantito!

**Daniel Rabinovich:** ¡Y qué caray!

Apuro un tequila,

te cargo en las ancas

y nos vamos los dos.

**Carlos Núñez:** ¡No, Bernardo! ¡Contigo no voy a ningún lado!

**Daniel Rabinovich:** Y si echo bravatas

también las sostengo,

Pos todos se rajan

**Carlos Núñez:** ¡Pos no seré yo quien se raje!

**Daniel Rabinovich:** De mi pistolón.

**Carlos Núñez:** ¿De tu pi...? ¡Pos sí, seré yo!

**Carlos Núñez:** María Lucrecia, ay, vente conmigo.

**Daniel Rabinovich:** María Lucrecia, ay, vente conmigo.

Núñez y Rabinovich:

Ay, Lucrecia. No te rajes,

Pos yo te ofrezco...

**Carlos Núñez:** Una rosa

**Daniel Rabinovich:** Dos geranios

**Carlos Núñez:** Seis claveles

**Daniel Rabinovich:** Una selva (Suena un disparo)

**Carlos Núñez:** Una diadema de perlas

**Daniel Rabinovich:** Una sortija de plata

**Carlos Núñez:** Una pulsera de oro

**Daniel Rabinovich:** Un brazalete de uranio (Suena disparo)

**Carlos Núñez:** Una tormenta de pasiones

**Daniel Rabinovich:** Un impermeable (Suena disparo)

**Carlos Núñez:** Un futuro venturoso

**Daniel Rabinovich:** Dos futuros venturosos (Suena disparo)

**Carlos Núñez:** Un ámbito bucólico

**Daniel Rabinovich:** Un... una... (Suena disparo)

**Carlos Núñez:** Pos fijate, María Lucrecia, lo que yo te ofrezco es un tierno hogar.

**Daniel Rabinovich:** Depto. chic. cuatro ambient. dependenc de servic. garag. telef.

**Carlos Núñez:** Y... y yo...

**Daniel Rabinovich:** Intermediarios abstenerse

**Daniel Rabinovich:** Ay, Lucrecia, te has quedado muda

**Carlos Núñez:** Óyeme, Bernardo, mira...

**Daniel Rabinovich:** Siento que ya te estoy conquistando

**Carlos Núñez:** No, no, no... nada de eso, escu...

**Daniel Rabinovich:** Te has quedado tan quieta y silenciosa

**Carlos Núñez:** ¡Óyeme, Bernardo!

**Daniel Rabinovich:** No te oigo porque estoy cantando.

**Carlos Núñez:** No, no, que la has matado de un tiro...

**Daniel Rabinovich:** Te he dejado con los ojos en blanco

**Carlos Núñez:** Pos claro, ¡si está muerta!

**Daniel Rabinovich:** Y has lanzado un gran suspiro

**Carlos Núñez:** ¡Como que fue el último!

**Daniel Rabinovich:** Te siento muerta de amor

**Carlos Núñez:** Eso, eso, está muerta, mira...

**Daniel Rabinovich:** De amor...

**Carlos Núñez:** No, no de amor precisamente, mira, que la has matado de... ¡que la has matado!

**Daniel Rabinovich:** ¿Qué la he matado?

**Carlos Núñez:** ¡Todita!

**Daniel Rabinovich:** ¿Y cómo?

**Carlos Núñez:** ¡Y... recién, con la balacera!

**Daniel Rabinovich:** ¿Recién con la balacera? ¡Por unos tiritos! ¡Mira que floja!

**Carlos Núñez:** ¡Pos tienes razón!

**Carlos Núñez y Rabinovich:** La mujer que mi canto no quiere oír  
para mí ha dejado de existir.



## Una canción regia

**Daniel Rabinovich:** Y ahora, a los postres, nada mejor que un poco de música. ¡Eh, músicos! ¡Los músicos! ¡Cantad!

**Jorge Maronna:** Majestad, hemos compuesto una pequeña canción en homenaje a vuestra esposa, la reina.

**Daniel Rabinovich:** Bien, adelante.

**Jorge Maronna:** Dulce reina mía,

una nueva fantasía

en cada nuevo verso

deseo mostrarte.

No quiero decir más

lo que tú ya sabes.

El día en que te conocí

me pareció muy grande

tu inteligencia,

ví tu nariz diminuta.

Vi tu cabellera

cayendo sobre tu cintura.

Y tus pechos maternales.

Y ahora ves la sombra

de uno que sin esperanzas te ama.

Ves el llanto del infeliz.

Porque tú perteneces a otro,

solo eres...de tu marido.

**Daniel Rabinovich:** ¡Bravo! ¡Bravo! Quisiera escucharla una vez más...pero me gustaría más a dos voces.

**Jorge Maronna:** Pero...tengo una sola, Majestad.

**Daniel Rabinovich:** Que cante aquel otro músico, el de la viola.

**Carlos Núñez:** Es que yo no sé la letra, Majestad.

**Daniel Rabinovich:** Oh, bien. Entonces, cantadla en canon.

**Jorge Maronna:** ¿En... dónde?

**Daniel Rabinovich:** En canon. Esa manera en que primero canta uno y luego otro hace la imitación. Comienza tú, y tú que no sabes la letra, vas repitiendo lo que él canta... ¿Qué ocurre, no sabéis lo que es un canon?

**Jorge Maronna:** Oh, sí, sí, sabéis...

**Jorge Maronna:** Dulce reina mía, una nueva fantasía en cada nuevo verso...

**Carlos Núñez:** Dulce reina mía...

**Jorge Maronna:** Deseo mostrarte.

**Carlos Núñez:** Una nueva fantasía en cada nuevo verso...

**Jorge Maronna:** No quiero decir más...

**Carlos Núñez:** Deseo mostrarte.

**Jorge Maronna:** Lo que tú ya sabes.

**Jorge Maronna:** El día en que te conocí, me pareció...

**Carlos Núñez:** El día en que te conocí...

**Jorge Maronna:** Muy grande...

**Carlos Núñez:** Me pareció...

**Jorge Maronna:** Tu inteligencia...

**Carlos Núñez:** Muy grande...

**Jorge Maronna:** Ví tu nariz...

**Carlos Núñez:** Tu inteligencia...

**Jorge Maronna:** Diminuta...

**Carlos Núñez:** Vi tu nariz...

**Jorge Maronna:** Vi tu cabellera...

**Carlos Núñez:** Diminuta...

**Jorge Maronna:** Cayendo sobre tu cintura...

**Carlos Núñez:** Vi tu cabellera...

**Jorge Maronna:** Y tus pechos...

**Carlos Núñez:** Cayendo sobre tu cintura.

**Jorge Maronna:** Y ahora ves la sombra de uno que sin esperanzas te ama...

**Carlos Núñez:** Y ahora ves la sombra...

**Jorge Maronna:** Ves el llanto...

**Carlos Núñez:** De uno que sin esperanzas te ama...

**Jorge Maronna:** Del infeliz.

**Carlos Núñez:** Ves el llanto...

**Jorge Maronna:** Porque tú perteneces a otro. Solo eres...

**Carlos Núñez:** Del infeliz...

**Jorge Maronna:** De tu marido.

## El valor de la unidad

**Marcos Mundstock:** Para nosotros los latinoamericanos, sin duda uno de los imperativos de la hora actual es la reafirmación, justamente, de nuestra identidad latinoamericana. Hoy, más que nunca, los pueblos de Latinoamérica tenemos que unirnos, debemos superar nuestras diferencias, tenemos que apoyarnos mutuamente, eh... y todas nuestras naciones deben unirse como hermanas... eh... "and everything will be ok, man... thank you". Siguiendo este precepto hemos creído oportuno incluir esta noche una presentación del famoso conjunto de música latinoamericana "Las Voces Unidas". Bienvenidos.

**Marcos Mundstock:** Bueno, antes de su actuación quisiéramos preguntarles, eh... bueno, básicamente, ¿cuáles son los objetivos del canto de ustedes?

**Daniel Rabinovich:** Nuestro canto está dirigido a los explotados, a los oprimidos, a los marginados, los que se encuentran más abajo en la escala social: la chusma.

**Marcos Mundstock:** Ja, ja, ja. Sí, no... eh... no, pero me refiero a los... eh... los objetivos, los objetivos en tanto... eh...

**Ernesto Acher:** Bueno, nuestro canto es un canto sin distinciones, sin fronteras, es canto para la paz, para el amor, para la fraternidad, para la concordia... y para que se pudran los cerdos burgueses.

**Jorge Maronna:** ¡Y también los hombres burgueses!

**Marcos Mundstock:** Eh... ¿y ustedes piensan que van a tener éxito con esa temática, aquí en el "Jockey Club"?

**Carlos Núñez:** Verá usted, compañero periodista; nosotros siempre hemos tenido éxito porque lo nuestro es realmente arte popular, arte para todos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, blancos y negros... no, negros no.

**Marcos Mundstock:** Ja, ja, ja, ja. Eh, no... pero los objetivos, digo, los... los...

**Ernesto Acher:** Ah, sí, sí. Nosotros apoyamos la lucha contra el colonialismo.

**Daniel Rabinovich:** ¡Abajo la colonia!

**Carlos Núñez y Ernesto Acher:** ¡Abajo!

**Jorge Maronna:** ¡Abajo el perfume!

**Carlos Núñez y Ernesto Acher:** ¡Abajo!

**Daniel Rabinovich:** ¡Abajo el desodorante!

**Carlos Núñez y Ernesto Acher:** ¡Abajo!

**Jorge Maronna:** ¡Arriba el champú!

**Carlos Núñez y Ernesto Acher:** ¡Abaj...!

**Marcos Mundstock:** ¡Ah, está bien! Ja, ja, ja, ja, claro, claro... Dice "arriba el champú" pero se echa para abajo... Ja, ja, ja, ja, claro. ¿Entendés? Para abajo, para arriba no sale... ¡Oh, oh, oh, no sale nada, ja, ja, ja... qué bueno...!

**Marcos Mundstock:** Eh, no, lo que nosotros queremos en realidad preguntarles es si... eh... hay alguna, eh... línea política, alguna corriente ideológica a la cual ustedes estén adscriptos.

**Daniel Rabinovich:** Nuestro grupo responde a los lineamientos generales del Frente Latinoamericano Popular de Liberación: el FLPL.

**Carlos Núñez:** Verá usted, compañero periodista: nuestra rama era originariamente el Partido Independiente Popular Americano; lo llamábamos el "PIPA". Pero posteriormente, por razones de redimensionamiento doctrinario pasó a denominarse Partido Independiente Popular Obrero; lo llamábamos el "PIPO". Actualmente se denomina Partido Independiente Popular Intransigente; lo llamamos "El Partido".

**Carlos López:** Ja, ja... ¡Casi dice "pipí"!

**Marcos Mundstock:** No, a ver si... eh... podemos... eh... de alguna manera orientar a la audiencia respecto de los verdaderos objetivos y basamentos, eh... ¿podemos decir que ustedes siguen la línea de Marx y Engels?

**Ernesto Acher:** ¿Por dónde va esa línea?

**Marcos Mundstock:** No sé, por lo menos conocerán las obras de Lenin.

**Daniel Rabinovich:** Sí, pero no nos gustan sus canciones.

**Marcos Mundstock:** ¿Lenin compuso canciones?

**Daniel Rabinovich:** Lenin y McCartney.

**Marcos Mundstock:** Bien, creemos que ha llegado el momento en que sobran las palabras, sobre todo estas palabras. Dejemos pues que hable la música de "Las Voces Unidas".

**Ernesto Acher:** Interpretaremos para ustedes "El Valor de la Unidad".

**Coro:** Únete, pueblo oprimido, y canta nuestra canción,  
porque unidos lograremos la liberación.

Mi canto es simple y sencillo, así nadie se despista.

Recuerda este simple estribillo:

ya es hora de revertir la tendencia histórica de la acumulación capitalista.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:**

No más tejes y manejes ni privilegios reales,  
si te unes a nuestro jefe, el Comandante González.

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:**

A González le faltaría ser astuto y decidido,  
y mal no le vendría más obediencia al partido.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡González Comandante, González Comandante!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Pérez, Pérez!

**Carlos López:** ¡María, te amo!

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡Adelante, proletarios...!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Deténganse, proletarios...!

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ... con justicia y libertad...

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ... ante el odio y la maldad...

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ... desechemos las ideas...

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ... abracemos las ideas de...

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ... que destruyen la...

**Coro:** ... unidad.

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡Unidad!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Unidad!

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡Unidad!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Unidad!

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡González!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Pérez!

**Daniel Rabinovich y Ernesto Acher:** ¡González!

**Carlos Núñez y Jorge Maronna:** ¡Pérez!

**Carlos López:** ¡María!

**Jorge Maronna:** Podemos estar unidos porque hay figuras mayores,  
nuestro guía indiscutido es el ideólogo Flores.

**Carlos Núñez:** ¡No! ¡Flores traidor!

**Ernesto Acher:** ¡González comandante!

**Daniel Rabinovich:** ¡García Presidente!

**Carlos López:** ¡María esposa!

**Jorge Maronna:** Proletario, que tu lucha no sea vana. Si te unes al partido, lograremos el mañana estar...

**Carlos Núñez:** Para nunca ser vencido por las multinacionales, junto al sargento Perales debemos estar...

**Daniel Rabinovich:** En un futuro mejor, la victoria habrá venido. Entonces será mejor morir que no estar...

**Ernesto Acher:** Que tu lucha no sea vana. Si te unes al partido, lograremos el mañana estar...

**Coro:** ... unidos.

**Carlos López:** Unidos en matrimonio

**Jorge Maronna:** ¡Arriba Flores!

**Carlos Núñez:** ¡Arriba Perales!

**Daniel Rabinovich:** ¡Arriba García!

**Ernesto Acher:** ¡Arriba González!

**Carlos López:** ¡Arriba María!

María, te amo

**Coro:** ¡No habrá más amos!

**Carlos López:** Serás siempre mía

**Coro:** ¡No habrá propiedad privada!

**Carlos López:** Tú eres distinta

**Coro:** ¡Somos todos iguales!

**Carlos López:** Te amo, a pesar de tu frivolidad

**Coro:** ¡María, burguesa!

**Carlos López:** Te amo, a pesar de tus ideas burguesas

**Coro:** ¡María, reaccionaria!

**Carlos López:** Te amo, a pesar de tus ideas reaccionarias

**Coro:** ¡María, te odiamos!

**Carlos López:** Te amo, a pesar de que seas una acaudalada terrateniente, latifundista, y dueña de numerosas industrias en el país y en el exterior.

**Coro:** ¡María, te amamos!

## Marcha de la conquista

**Marcos Mundstock:** Les Luthiers iniciarán el presente recital con “Marcha de la Conquista”, de Édouard de la Pucelle. De todas sus marchas esta es la única que se ha conservado, gracias a su originalidad, gracias a su insólita temática... y gracias a Dios.

**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!

**Coro:** 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:** Saltamontes, abejas y cigarras,

Gusanillos, luciérnagas y grillos,

Abejorros, libélulas, mariposas...

**Coro:** Revoloteaban en torno a nuestro afecto.

Y le dije con voz temblorosa:

“¡Este sitio está lleno de insectos!”

Dulcemente le pedí que se acercara,

su mirada desvió tímidamente,

y, para lograr que me mirara, yo le dije:

**Marcos Mundstock:** ¡Vista al frente!

**Coro:** 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!

**Coro:** Y María obedeció tiernamente

**Marcos Mundstock:** ¡Besadme, hacedlo... ya!

**Coro:** Nunca pude comprender lo que ocurrió,

y por eso mi relato aquí se cierra,

*Alfonso J. Honrubia*

nunca supe por qué causa se ofendió,  
cuando le dije, cuando le dije...

¡Cuerpo a tierra!



## Educación sexual moderna

**Marcos Mundstock:** Acabamos de aleccionar a la juventud, pero hay otras opiniones sobre el mismo tema. Justamente a continuación, y fuera de programa, escucharemos “Educación Sexual Moderna”, de Guido Agliatri, compositor y monje capuchino. Previamente, leeremos algunas anotaciones que figuran en su diario íntimo. Dice: “Es dura la abstinencia. Yo todavía soy joven y fuerte, y a veces me cuesta evitar los pensamientos impuros. Trato de distraerme, de descargar energías: corto leña, corro por el campo, me trepo a las paredes, veo visiones, oigo audiciones. Esta mañana, estando solo en mi celda, escuché todo un programa de las Spice Girls... ¡y no tengo radio! Para colmo me encomendaron que compusiera un cántico de educación sexual para los jóvenes... que Dios se apiade de mí”.

**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:** Lo primero de lo que hay que hablar

es de lo que hacen el hombre y la mujer.

**Carlos López:** 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:** porque puedes contagiarte

**Coro:** ¡porque es pecado!

**Carlos Núñez:** El principal riesgo de contagios  
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.

**Carlos Núñez:** 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.

## Cardoso en Gulevandia

**Marcos Mundstock:** A continuación, se escuchará el primer acto de la ópera "Cardoso en Gulevandia" de Johann Sebastian Mastropiero. Intercalaremos un resumen del argumento para facilitar su comprensión, ya que esta ópera se canta en gran parte en gulevache, idioma prácticamente extinguido. No es como las óperas en italiano, alemán o ruso, que son entendidas por todo el mundo.

CUADRO PRIMERO: Capilla del Palacio Real de Gulevandia. La princesa Creolina reza el Ave María en compañía de sus damas de compañía. Es el bello fragmento: "Ave María, llenita sos graciosa."

**Creolina:** Ave María, llenita sos graciosa. Dómino es con vos.

Biendicha vos entre doñas totas. Ave María, Ave María.

**Marcos Mundstock:** La princesa oye los pasos de alguien que se aproxima a la capilla y canta el recitativo: "Oyo pisatas, cualguno se aproxeneta". Es un joven muy hermoso que le inspira amor, "suya figura gallardona et suyo facial atractante me introspiran amorismo". Llega Cardoso, príncipe heredero de España, y se presenta temeroso, inquieto, en capilla.

**Creolina:** Oyo pisatas, cualguno se aproxeneta.

¡Oj, uno juvento mucho hermós! Suya figura gallardona

et suyo facial atractante me introspiran amorísimo!

**Cardoso:** Bella princesa, permitid que me presente:

Cardoso, príncipe heredero de España

**Creolina:** ¡Cardoso!

**Cardoso:** ¿Cómo, también vos os llamáis Cardoso?

**Creolina:** Non, ió me apelo Creolina et son hija do reyo Wilferico da Gulevandia

**Cardoso:** ¡Creolina!

**Creolina:** ¿Oj, tambueno vos apelát Creolina?

**Cardoso:** No, no, yo me llamo Cardoso

**Creolina:** ¡Oj, cuala tonta, xoder!

**Cardoso:** Hoy en camino de palacio

os vi pasar, Creolina,

cubierta por ese velo

en la cacería del jabalí.

Ibais tan grácil y altanera

y aunque nunca antes os vi,

muy pronto supe quién erais

y cuál era el jabalí.

**Creolina:** ¡Oj, cuáló juvento tanto seductante!

**Cardoso:** Creolina, os ruego, ángel mío,  
quitaos ese velo de tul,  
ved en este ser anhelante  
a vuestro príncipe azul.

**Marcos Mundstock:** En el recitativo "Non sabo si creditarte" Creolina le dice a Cardoso que no sabe si creerle o no. Está sorprendida y atónita, "Sorpresata et atonia, non sabo si sos mi prinzo azul". Luego, en la arieta "No, io non podo muestrates nadas", Creolina explica a Cardoso que no puede mostrarle su rostro, pues en Gulevandia está prohibido hacerlo antes de la ceremonia nupcial, mostrar el rostro. Más tarde, en un fervoroso dueto, Cardoso expresa su pasión por Creolina mientras esta, por lo que se puede inferir, piensa en el banquete de sponsales. Perdón, por lo que se puede ingerir.

**Creolina:** Non sabo si creditarte, io son mucho incredúl.

Me dejás sorpresata et atonia,  
non sabo si sos mi prinzo azul.

**Cardoso:** Sois muy desconfiada

**Creolina:** No, soy mucho daltonia

**Cardoso:** Os desposaré, princesa, dejadme ver vuestro bello rostro

**Creolina:** No, no, no, no, no.

No, io non podo muestrates nadas  
antes de lo ceremonias,  
en Gulevandia son prohibadas  
son prohibadas as mostraciones prematrimonias.

**Cardoso:** Os amo, Creolina, mía seréis

**Creolina:** Et ió vos amorisco, meo serates

**Cardoso:** ¡No puedo contenerme, mía!

**Creolina:** ¡Non podo contenerme, meo!

**Cardoso:** Seremos muy felices, comeremos perdices

**Creolina:** Sí, amorismo meo, sí, perdices

**Cardoso:** Eres flor, eres adorno

**Creolina:** con patatas al forno

**Cardoso:** y de todas la más bella

**Creolina:** et tambueno, una paella

**Cardoso:** ¡Bellísima, divina!

**Creolina:** et guiso da gallina

**Cardoso:** ¡Por tu amor me pierdo!

**Creolina:** costillata da cerdo

**Cardoso:** ¡Tu hechizo me ciega...

**Creolina:** un pólipo a la gallega

**Cardoso:** ¡me ciega tu hechizo!

**Creolina:** póngale chorizo

**Cardoso:** Eres tan, pero tan...

**Creolina:** da postrero uno flan

**Cardoso:** eres tan agraciada

**Creolina:** uno flan con mermelada

**Cardoso:** que me devuelves al fin la fe.

**Creolina:** et a la fin

**Cardoso:** ¡Amor, al fin!

**Creolina:** et a la fin café

**Cardoso:** ¡Amor!

**Creolina:** ¡Amorismo!

**Marcos Mundstock:** CUADRO SEGUNDO. En el salón del trono está reunida la corte de Gulevandia. Los nobles reciben a Cardoso y le dan la bienvenida a **Coro...** y orquesta. "Benveniso a Gulevandia, prinzo Cardoso".

**Coro:** ¡Benveniso, prinzo Cardoso, benveniso a Gulevandia!

**Marcos Mundstock:** Wilferico, rey de Gulevandia y padre de Creolina, da la bienvenida a Cardoso según las reglas del protocolo a través de un intérprete.

**Rey:** Io, Wilferico, reyo da Gulevandia, dono benvenisa a Cardoso, prinzo heredicto da España, asigún as régulas do proctócolon. ¡Interpretante, vení!

**Intérprete:** Au vosos órdagos, Machestá

**Rey:** Tradúzcate discursar meo col prinzo Cardoso...  
...cualo por cértino, parest ópalo

**Intérprete:** "Con el príncipe Cardoso que por cierto parece un idiota"

**Rey:** ¡Non todaviet, ópalo!

**Intérprete:** "No todavía, idiota"

**Rey:** ¡Tapabóc, tapabóc, ópalo da mérdina!

**Intérprete:** "Que te calles, que te calles, idiota de..."

**Coro:** ¡Tapabóc, tapabóc, tapabóc, tapabóc!

**Cardoso:** En nombre del Rey de España

**Rey:** Ajora sí, traduzcate, opalito meo

**Intérprete:** Oj kay. "En lo nomis do reyo españardo"

**Cardoso:** Majestad

**Intérprete:** "Machestá"

**Cardoso:** me inclino a vuestros pies

**Intérprete:** "Io tuerzo a patas vosas"

**Cardoso:** y os tributo respeto y pleitesía

**Intérprete:** "Vos tribucto respetismo et... respetismo et... ¡mucho respetismo!"

**Cardoso:** A vuestro glorioso cetro...

**Intérprete:** "A voso gloriado... ¿Qué?"

Fraille: ¡El cetro hombre... una cosa así, de unas veinte pulgadas, el atributo del monarca!

**Intérprete:** "Atribucto do reyo, vingte pulgandas"

**Rey:** ¡Oj, mucho amábilos, no est para tantum!

**Marcos Mundstock:** Cardoso hace el elogio de las virtudes de Creolina por medio del intérprete y pide su mano, la de Creolina. Esta le es otorgada, la mano. Todos levantan sus copas en el célebre brindis "Salute, brindisemos" que culmina con un si bemol del tenor "Aleluya y olé". El **Coro** le responde en Gulevache "Alegruja y olfated".

**Cardoso:** ¡Oh, rey magnánimo y esbelto!

**Intérprete:** "Oj, reyo cositalindo"

**Cardoso:** Habiendo oído...

**Intérprete:** "En estando oréjat"

**Cardoso:** que vuestra hija, la princesa Creolina

**Intérprete:** "Que vosa hija, principa Creolina"

**Cardoso:** educada

**Intérprete:** "Instructa"

**Cardoso:** fina

**Intérprete:** "Finita"

**Cardoso:** y tan humilde y modesta

**Intérprete:** "Et tanto proletarda"

**Cardoso:** alberga...

**Intérprete:** "Cobijea"

**Cardoso:** y cobija

**Intérprete:** "Et albérica"

**Cardoso:** grandes dotes en su seno

**Intérprete:** "En suyos senos grand dotes"

**Cardoso:** y, prendado

**Intérprete:** "Et, agarrát"

**Cardoso:** de su tan agraciada figura

**Intérprete:** "Suya figura tanto grasós"

**Cardoso:** y de su sonriente, bello rostro

**Intérprete:** "Et suyo rizado vello facial"

**Cardoso:** pido...

**Intérprete:** "Solizo"

**Cardoso:** arrobado

**Intérprete:** "Ahurtát"

**Cardoso:** su mano

**Intérprete:** "Suya zarpa"

**Rey:** ¡Prinzo Cardoso, vos sos entrampát!

**Creolina:** (¡Albriquias!)

**Intérprete:** "Príncipe Cardoso, vos sois aceptado"

**Cardoso:** ¿Y cuándo podremos casarnos?

**Intérprete:** "¿Et cuándo poderém nos machihembrar?"

**Rey:** Mornica tomorrós

**Intérprete:** "Mañana por la mañana"

**Cardoso:** ¡Aleluya!

**Intérprete:** ¡Alegruja!

**Coro:** ¡Alegruja, alegruja, alegruja!

**Creolina:** Mornica tomorrós,

lo prinzo io machihembraré,

col prinzo mucho hermós...

**Cardoso:** Me desposaré, soy tan feliz, mañana a la mañana

y por siempre te amaré, Creolina mía,

princesa venerada...

**Rey e Intérprete:** Vos machihembraréis, mornica tomorrós.

Cardoso, sos entrampat...

**Cardoso:** Rey Wilferico

**Intérprete:** "Reyo Wilferico"

**Cardoso:** que seáis

**Intérprete:** "Que sed..."

**Coro:** Que sed, que sed, que sed, que sed...

**Creolina:** (Col prinzo hermós machihembraré)

**Cardoso:** que seáis alabado, ilustre rey Wilferico

**Intérprete:** "Lavado y lustrado reyo Wilferico"

**Rey:** Servites lo vino, brindisemos, ¡salute, salute!

**Coro:** ¡A la fin, a la fin, salute!

**Cardoso:** ¡Aleluya, aleluya!

**Coro:** ¡Alegruja, alegruja!

**Cardoso:** ¡Aleluya y olé!

**Coro:** ¡Alegruja y olfated!

**Marcos Mundstock:** En el aria de barítono "Creolina, hija mea" el rey expresa su emoción "Albriquias, alegrata, me late el cardiotripa" y autoriza a la princesa a que muestre su rostro "Quitáte eso velo que ocultiza tuyo facial, luzcáte, mostrélo". Creolina se descubre, pero Cardoso, al verla, la rechaza en una vibrante estretta "atrás monstruo, arpía, bruja, engendro indescriptible". Creolina clama ofendida "Cardoso ofensome, apelome indescriptible"

**Rey:** Creolina, hija mea, ¡alegrata!

Creolina, Creolina, hija mea,

¡Albriquias, albriquias, alegrata, me late el cardiotripa!

a la fin te habemos colocata.

Quitáte eso velo que ocultiza tuyo facial,

luzcáte, mostrélo...

**Cardoso:** Veré tu rostro, veré por fin tu rostro angelical

**Rey:** A la fin, tuyo espléndido facial.

**Creolina:** Ajora sí, Cardoso, ajora sí, io me descubreo.

Cardoso meo, me descubreo... ¡Questa son io!

**Cardoso:** ¡Ah, qué horror, qué horror, qué horror!

¡Qué desagradable sorpresa,

qué confusión, qué cosa rara,

tal vez esa no es la princesa



o tal vez eso no es la cara!

**Creolina:** Cardoso, Cardoso meo, poc a poc conocerás plus de ió,  
facetas novas, otros rostros...

**Cardoso:** ¡Oh, no, otros más todavía!

**Creolina:** Cardoso, son vosa, besucádme...

**Cardoso:** ¡Atrás, monstruo horrible, odioso esperpento, nefasta bruja, arpía, engendro indescriptible!

**Creolina:** ¡Buá, Cardoso ofensóme, apelome indescriptible!

**Coro:** ¡Horrorimo, horrorismo!

**Marcos Mundstock:** La corte se horroriza. En el concertante final Creolina se lamenta "Ay de ió, dolorata, angustida, tieno hambre". El rey la consuela "Hijia mea cual fracás". Cardoso no sale de su horror y los nobles piden su castigo, "Prisionarlo, latigarlo, torturirlo, descuartirlo".

**Creolina:** Ay, ay de ió, dolorada, angustida

**Rey:** ¡Hijia, cuál fracás!

**Creolina:** angustida ¡tieno hambre!

**Rey:** ¡Hijia, cuál fracás, uno plus que se espantea!

**Cardoso:** Eso no es la cara, era más bello el jabalí

**Coro:** ¡Prinzo Cardoso, has ofenditado nosa principa,  
infamo, insolentudo! Retrotáctate,  
rectrotáctate, infamo, pensálo ben...  
pensálo, vos podés retrotractarte...

**Cardoso:** Sí, bien lo pienso, ¡Era más bello el jabalí!

**Coro:** ¡Ofenditud! ¡Ofenditud!

¡A Cardoso prisionarlo, torturirlo, atizarlo!

¡A Cardoso tormentarlo, crucifirlo, latigarlo!

**Cardoso:** Eso no es la cara, era más bello el jabalí

**Coro:** ¡Despiezarlo, torturirlo, ahorquizarlo, empalillarlo,  
lapidarlo, dilapidarlo, trilapidarlo!

**Rey:** ¿Creolina, hijia mea, para cuál io vos compra unguenzos et cremadas colorientes?

**Creolina:** Ay de ió, me olvidat maquillajarme

**Rey:** ¿Para cuál io vos compra cuestacaros aceites del Oriente?

**Creolina:** Ay de ió, me olvidat afeitarme, ¡cuál distracta, caraixos!

**Rey:** Ay, Creolina hijia mea, cual fracás

**Cardoso:** No es la cara, era más bello el jabalí

**Creolina:** Ay de ió, tieno hambre, ay de ió

**Coro:** ¡A Cardoso descuartirlo, tornillarlo, remacharlo!

¡A Cardoso sodomirlo, embutirlo, gratinarlo!

¡Despiezarlo, torturirlo, atizarlo, tormentarlo,

¡Descuartirlo, tornillarlo, remacharlo, sodomirlo!

¡Caraixos, caraixos, caraixos!

## Oi Gadoñayá

**Marcos Mundstock:** En uno de sus viajes a la Unión Soviética, Mastropiero trabajó relación con una robusta barrendera capataz de nombre Natasha Frotalascova. A ella dedicó el compositor su canción rusa "Oi Gadóñaya", sobre texto de poeta ucranio un tanto anónimo.

**Carlos Núñez:** ¡Pladorovnie pladorovnie samasvaniet, ia niaponimae porushki tovarich!

**Marcos Mundstock:** Es más... no, es así como decís vos.

**Coro:** Oi gadóñaya

Oi gadóñaya

Oi gadóñaya

**Marcos Mundstock:** Hey... hey... ¡hey!

Basta balalaika,

enseñanza laica,

viña etrusca añeja.

La lleva o la deja.

Si no es la que busca,

plástica katiuska.

**Coro:** ¡Viva el zar Nikolaievich!

¡Vamos todos a Miami Beach!

¡Viva el zar Nikolaievich!

¡Vamos todos a Miami Beach!

**Marcos Mundstock:** Hey...

Próspera piraña,

ñoquis, niña extraña.

Grazna la cigüeña,

la bestia primigenia.

Próstata en desgracia

cruda idiosincrasia.

**Coro:** ¡Viva el zar Nikolaievich!

¡Vamos todos a Miami Beach!

¡Viva el zar Nikolaievich!

¡Vamos todos a Miami Beach!

¡Hey!

## Gloria hosanna that's the question

**Marcos Mundstock:** El noménclator sacro-polifónico "Gloria Hosanna, that's the question", opus 83 de Johann Sebastian Mastropiero, ha sido escrito por encargo de Les Luthiers para Coro mixto, órgano, trompetas, cuerdas y timbales. Actúa el Coro del Coto lengo de Santa Eduvigés.

**Coro:** Hosanna, hosanna ad honorem gloria

Hosanna, hosanna ad honorem gloria

Hosanna, hosanna ad honorem gloria

Hosanna, hosanna ultimatium gloria.

Desideratum, factotum, vademecum gloria

Contra natura, ex libris, maremagnum gloria

Superavit.

Hosanna, hosanna ad honorem gloria

Hosanna, hosanna ad honorem gloria

Curriculum, vade retro, ad libitum, verbigratia

Curriculum, vade retro, ad libitum, verbigratia

Hosanna, ad honorem, gloria.

Post data quorum exequias gratis

Post data quorum exequias gratis

Planetarium, memorandum

Post data quorum exequias gratis

Pandemonium, ad hoc!

Quo vadis, quo vadis

Hosanna secula seculorum

Hosanna secula seculorum

Gloria superavit gloria

Referendum gloria

Sui generis gloria, gloria.

## Gloria de Mastropiero

**Marcos Mundstock:** Influido por Compagnucci, 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. Entonces sí que no pudo resistirlo; demacrado y enfermo, se marchó de Buenos Aires con rumbo a Italia. Al desembarcar lo esperaba el cardenal Gemelli, para invitarlo a tocar en el Vaticano esa misma noche. Ya en el carruaje que los trasladaba, el cardenal le preguntó: "Dígame, maestro, ¿Trae alguna partitura de música sacra, algún Aleluya de los que usted solía componer con tanta unción, o un Credo, o un Magnificat? En latín, claro...". Mastropiero tragó saliva. "Bueno, eh... justamente tengo un Gloria, sí... un Gloria que todavía no ha sido estrenado." Pero la verdad era otra. En su maleta tenía solamente los tangos que había compuesto en Buenos Aires. Una vez llegados al Vaticano, Mastropiero modificó apresuradamente una de sus partituras. Le agregó como pudo el texto en latín, entregó su parte a cada músico y la interpretó ante el Sínodo. El impacto en los obispos fue tremendo. Inmediatamente Mastropiero fue excomulgado. Los guardias suizos arrojaron por la ventana las partituras, los instrumentos... y el compositor. Y, una vez más, el impacto fue tremendo. A continuación, escucharemos, precisamente, el "Gloria" de Mastropiero, tal como fue interpretado por el compositor ante los obispos en el salón de audiencias del Vaticano.

**Coro:** Gloria. Gloria. Gloria, Gloria.

**Marcos Mundstock:** Gloria. Gloria.

**Coro:** Gloria Deus.

**Marcos Mundstock:** Gloria García.

**Coro:** Gloria Deus.

**Marcos Mundstock:** Gloria mía. Cosita lindum.

Recordo primus día

en que la vi a Gloria entre molieribus,

yo la vi a Gloria en el ómnibus.

Alma mater. ¡¡Mamma mía!! Una Gloria...

**Coro:** Gloria, Gloria.

**Marcos Mundstock:** Gloria, habeas corpus.

Habeas un corpus magnificat;

Gloria stabat bona, plus que bona,

Gloria stabat bona: ¡rebona!

Capelli longui et finii, cutis angelorum,

oculi divini, labius seductorum,

pectorem turgenti, et in saecula saeculorum.

Yo la vi a Gloria en el asiento del ómnibus.

Yo me apropié para hacerle el versiculum

*Alfonso J. Honrubia*

¿Posum sentarme con usted?

**Coro:** ¿Y qué hizo Gloria?

**Marcos Mundstock:** Gloria... curriculum.

Ella quiso ir al cine, sine qua non,  
luego fuimos ipso facto a casa de ese hembrón.

A priori parlatur, danzatur a priori.

A posteriori osculatur, et hicimus amorem,  
hicimus amorem a priori ¡y a posteriori!

## Orratorio de las ratas

**Marcos Mundstock:** 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. Salvo la obra que escucharemos a continuación.

Ese día Mastropiero se hallaba en pleno "delirium tremens". En sus visiones se le aparecían terremotos en la India, guerras en Europa, niños hambrientos en África, y un hombre de voz chillona que vaticinaba diluvios, temporales y leve descenso de temperatura. Apagó el televisor. Volvió a sus alucinaciones habituales: las ratas. Se le presentaban, una vez más, la rata Renata y la rata Rita, con una historia de ratas expulsadas del reino. La fábula lo cautivó y se lanzó a componer su Oratorio para niños, opus 61, "Las Ratas", más conocido como el "Orratorio". Compuso con tal entusiasmo y celeridad, que al verlo trabajar nadie habría creído que estaba totalmente borracho. Escuchando la obra se cree perfectamente. Pese a todo, decidimos incluir la obra, tal vez identificados con su embriaguez poética, o solidarios con su lírica borrachera, o tal vez, eh... la verdad, hermano, no sabemos por qué.

**Carlos Núñez:** Una tarde, en la plaza del reino

el notario público se presentó.

**Coro:** se presentó ante los súbditos,

de repente, "súbditamente".

**Marcos Mundstock:** Pobladores del reino, como es público y notorio...

**Daniel Rabinovich:** No, notario, notario público, se equivocó.

**Marcos Mundstock:** No, público y notorio, notorio es algo que...

**Daniel Rabinovich:** Notario público.

**Marcos Mundstock:** No, no, público y notorio, no-torio.

**Daniel Rabinovich:** Dice que no quiere "toriar" en público.

**Marcos Mundstock:** Como es público y notorio

las ratas nos han invadido.

Yo, como funcionario verifico...

**Coro:** Está verificado.

**Marcos Mundstock:** ... y, como notario, certifico...

**Coro:** Está certificado.

**Marcos Mundstock:** ... que el reino está lleno de ratas.

**Coro:** Está ratificado.

Ratas que rondan erráticas

cada vez hay más

ratas antipáticas

antipáticas

Raza malvada y astuta

ratas de Satanás

ratas hijas...

ratas hijas y sus mamás.

Trampas y venenos han fracasado

y los dineros que se emplean

benefician a las ratas.

Hasta los costos se prorratean

Los gatos en desacato

se niegan a enfrentarlas

sordos a todo alegato

alegato, alegato

**Daniel Rabinovich:** Dale, gato, ¡dale!

**Marcos Mundstock:** Por lo tanto, se emite el siguiente bando real:

Nuestro rey condecorará...

**Coro:** ¿A quién condecorará?

**Marcos Mundstock:** ... a todo el que presente un efectivo plan

para atrapar a los roedores.

Difúndase, publíquese, y obedézcase.

e invóquese, colóquese y yo qué sé.

**Coro:** Plan,

¿un qué?

un plan, hay que tramar un plan,

¿para qué?

para atraparlas

¿a quién?

a las ratas, a las ratas.

Plan para atrapar la rata,

plan para atrapar la rata,

plan para atrapar la rata.

Plan para rata plan



para atrapar la rata plan  
para rata plan  
atrapar la rata  
plan para rata plan,  
para atrapar la rata plan  
para rata plan  
rata plan.

**Carlos Núñez:** ¡Ay, Rata doña Renata, ¡cómo nos persiguen!, ¡cómo nos desprecian, querida!

**Jorge Maronna:** Ay, sí, rata doña Rita, como si fuéramos una plaga.

**Carlos Núñez:** Ni que contagiáramos la peste bubónica...

**Daniel Rabinovich:** ¡Un momento!

A la memoria me viene un cuento que viene a cuento;  
el de las ratas incautas que un flautista hipnotizaba  
cuando inspirado tocaba... la flauta.

Las ratas que lo escuchaban en tropel,  
detrás de él se marchaban.

A esos hombres del cuento podríamos imitarlos,  
para ahuyentar a las ratas;  
lástima que de momento el único flautista es Carlos,  
y de ahuyentarlas se trata, no de infligirles tormento.

**Carlos Núñez:** Para que sepan, desde mis inicios he merecido conceptuosos juicios.

**Jorge Maronna:** Juicios penales...

**Daniel Rabinovich:** Corruptor de corcheas... ejercicio ilegal de la música... portación de flauta...

**Carlos Núñez:** ¡Conozco bien a las ratas, basta de charlas! He de tocarles un himno.

**Daniel Rabinovich:** ¿Para qué?

**Carlos Núñez:** Para "himnotizarlas".

De mi propia autoría, "Embrujo, opus 18, para flauta tubófono, en "fffff" mayor".

**Coro:** Allá va.

Toca, toca, buen flautista  
por el campo y la ciudad,  
y las ratas, hechizadas  
ya lo siguen sin dudar.

En enorme caravana  
todas las ratas ya van.

**Marcos Mundstock:** El flautista ensimismado...

**Coro:** ¡Allá va!

**Marcos Mundstock:** ... tocando caminaba, y las ratas caminaban detrás, todo estaba bien encaminado.

**Coro:** ¡Ya se van!

**Marcos Mundstock:** Cuando, de pronto, las ratas...

**Coro:** Comenzaron a agitarse,  
a excitarse y cortejarse,  
a encimarse para amarse,  
a aparearse sin parar.

Cada rata sin recato  
se apareaba a cada rato  
con romántico arrebato  
y acrobático fervor.

Era una bacanal de ratas,  
una "ratanal".

¡Ratanal!

¡Ratanal!

**Daniel Rabinovich:** ¿Qué tocaste? ¡Mirá lo que hiciste!

**Carlos Núñez:** ¿Cómo qué toqué?

**Daniel Rabinovich:** ¿Qué tocaste para provocar tanto desenfreno?, tal frenesí sin freno... Ahora habrá más ratas que nunca, aumentará el índice de "ratalidad", va a haber una explosión "demorrática", ¿qué tocaste?

**Carlos Núñez:** Es un emotivo motivo que compuse,  
para seducir doncellas en el prado,  
con exclusivo objetivo lascivo,  
y siempre me dio resultado...  
negativo.

Pero dado que las ratas pesan menos  
que las doncellas que seduzco,  
yo deduzco  
que, dada mi música, dadas las ratas, y dado su peso,

la lujuriosa apoteosis se produjo por un exceso  
en la dosis.

**Jorge Maronna:** ¡Albricias, rata doña Rita! ¡Ahora seremos tantas que ya no podrán despreciarnos!

**Carlos Núñez:** Sí, rata doña Renata, ya no seremos menos que nadie. Seremos respetadas, laboriosas, trabajadoras.

**Jorge Maronna:** ¡Libertad, igualdad... "raternidad"!

**Coro:** Y habrá ratas que labrarán la tierra,

la ararán, y la prepararán

con el arado, para ir a ararla,

la ararán, la ararán,

para ir a ararla, para ir a ararla,

la ararán, la ararán,

para ir a ararla, para ir a ararla,

la ararán, la ararán,

la ararán para labrarla, para prepararla.

Y habrá ratas, ratitas hilanderas,

que la lana trabajarán,

para hilarla la lavarán,

para hilarla la lavarán,

lavarán la lana para hilar, la lavarán.

Cultivarán las flores,

de todos los colores,

la lívida lavanda, la caléndula y el lívido alhelí,

la lila color de lila,

y la rara lila blanca,

la lila, la lila lila,

y la rara, la rara lila,

la lila lila, la lila lila,

la rara lila, la rara lila,

la lila lívida, la lila lívida

y la rara lila.

Y habrá ratas viajando por el mundo,

que en el trópico transpirarán,  
y en el polo tiritarán,  
en el polo tiritarán,  
tiritaban y tiritan y tiritarán,  
tiritaban y tiritan y tiritarán.

**Carlos Núñez:** Pero rata... rata doña Renata, ¿vio la cantidad de cucarachas que hay?

**Jorge Maronna:** Ay, sí, rata doña Rita. ¡Son una plaga! Cucarachas insolentes, vulgares, no tienen respeto.

**Carlos Núñez:** Y... son negras.

**Marcos Mundstock:** Y aquí termina el cuento. ¡Suenen trompetas por las futuras ratas! Ratas nietas, biznietas. Suenen trompetas por ratas tataranietas, o sea, "tatararratas".

**Coro:** Tatararrata, tatararrata,  
tatararrata rata.  
Tatararrata, tatararrata,  
tatararrata rata.

**Marcos Mundstock:** Y habrá ratas jaraneras en parrandas y zafarranchos...

**Coro:** Parranda, parranda,  
zafarrancho, parranda, parranda.  
Parranda, parranda,  
zafarrancho, parranda, parranda.

**Marcos Mundstock:** ... y ratas humoristas, con sus chanzas, chistes, chascarrillos...

**Coro:** Chanzas, chistes, chascarrillos,  
chanzas, chistes, chascarrillos,  
parranda, parranda,  
zafarrancho, parranda, parranda,  
tatararrata, tatararrata,  
tatararrata rata.

**Marcos Mundstock:** Pero también estarán las ratas políticas que dan la lata, ratas de retóricas peroratas, pero ratas al fin. Y ratas que raptan ratas y asaltan...

**Daniel Rabinovich:** Ratas "pi-rratas".

**Marcos Mundstock:** ... ratas que matan arteras, y ratas que roban...

**Daniel Rabinovich:** Ratas rateras.

**Marcos Mundstock:** ... habrá ratas buenas y malas. La rata cruel de mal trato y la rata esposa y madre, rata fiel. Y ratitas baratas para pasar el rato. Ratas escritoras...

**Daniel Rabinovich:** "Lite-ratas".

**Marcos Mundstock:** ... ratones de biblioteca...

**Daniel Rabinovich:** "Biblio-ratos".

**Marcos Mundstock:** ... ratas músicas...

**Daniel Rabinovich:** De la "came-rata".

**Marcos Mundstock:** ... y ratas beatas que peregrinarán a Arabia a visitar los "Emi-ratos". Ratas devotas de ritos de rata, ratas requeterrecatadas...

**Daniel Rabinovich:** "Timo-ratas".

**Marcos Mundstock:** ... ratas beatas que defenderán la fe.

**Coro:** Ratas beatas,  
guardianas de la fe,  
la sagrada fe.

**Daniel Rabinovich:** La "Fe de ratas"

**Coro:** ¡La "Fe de ratas"!

## Canción para moverse

**Marcos Mundstock:** A continuación, nuestro espacio dedicado a consejos para padres. Ya quedan ustedes en compañía del habitual conductor de este programa, el doctor Heriberto Tchwok.

Hola, señora mamá. Hoy voy a comenzar mi programa con un consejo que ya les he dado otras veces pero que nunca está de más repetirlo, y es el siguiente: Los niños tienen que tener su lugar. Un lugar donde ellos sepan que pueden jugar, correr, saltar, ensuciar, romper... Por supuesto, señora, es conveniente dentro de lo posible, que ese lugar no esté muy alejado de su barrio. Muchas "mamaes" me consultan preocupadas por la diarrea de los chicos. No se preocupe, señora. Puede suceder que su bebé, perfectamente sano, ensucie los pañales con cierta frecuencia, digamos cada tres, cada dos... minutos. En ese caso, señora, no pierda la calma, cambie a su bebé... por otro. De cualquier manera, hay que tener cuidado con la diarrea de los chicos, hay que tomar ciertas precauciones... porque mancha. Y ahora les voy a enseñar una canción para que ustedes les canten a sus chiquitos; la "Canción para Moverse", para que los estimulen a que se muevan ágiles, contentos, sanos... y ágiles. Para eso ya les dejo en compañía del conjunto musical "Los Honguitos"... los honguitos que crecen en la tierra, ¿eh?

**Daniel Rabinovich:** Va a empezar el juego y no es complicado, estos diez deditos ya están preparados.

La mano derecha y la otra también

van hacia delante junto con un pie.

El pie que nos queda marcha para atrás,

mientras la cabeza gira sin cesar.

Mientras una mano va diciendo "hola"

el talón izquierdo nos pega en la cola.

Si el codo derecho se acerca a la sien

la mano a la oreja rascará muy bien.

Ráscate la orejita... y ahora, pégate en el culito...

Entre las dos piernas un arco se verá;

por él la mano izquierda ahora pasará.

Luego de estas vueltas, al llegar aquí,

las manos contentas se estrechan así.

Con este cantito seremos al fin

ágiles y sueltos como un bailarín.

## El negro quiere bailar

**Carlos Núñez:** De Johann Sebastian Mastropiero, su merengue “El Negro Quiere Bailar”.

Ya llega el fin de semana

Ya es la hora de gozar

El negro ya se prepara

El negro quiere bailar

No puede ya contenerse

Ya no se puede frenar

El negro quiere moverse

El negro quiere bailar

¡Ay! ¿Qué quiere el negro?

El negro quiere bailar

¡Quetequetey! ¿Qué quiere el negro?

El negro quiere bailar

Pero hay un inconveniente

El negro quiere bailar

Un pequeño inconveniente

El negro no sabe bailar.

El negro piensa en la danza

Y no sabe cómo hacer

Al fin el negro se lanza

Decide ir a aprender

El negro va a la academia

Para aprender a bailar

La profesora le enseña

Los pasos que debe dar

Un paso para adelante

Un pasito para atrás

Un paso para el costado

Un paso pa'l otro “lao”

Saltando pa la derecha

Saltando para la izquierda

Para arriba las manos

Moviendo la cintura

Moviendo las caderas

Se da la media vuelta

Las manos

Las piernas

Los brazos

Cadera

Las manos

Las piernas

Los brazos

Cadera

El negro está muy contento

Las manos, las piernas, los brazos, cadera

Bailando está todo el día

Las manos, las piernas, los brazos, cadera

Y baila toda la noche

Las manos, las piernas, los brazos, cadera

Y baila con alegría

Las manos, las piernas, los brazos, cadera

¡Bailar de esta forma puede ser perjudicial para la salud!

El negro baila que baila, gusta bailar

El negro baila que baila sin descansar

¿Qué le dijo la profesora?

Que moviera las manitas

¿Qué le dijo la profesora?

Que moviera las caderas

¿Qué le dijo la profesora?

Que moviera el esternocleidomastoideo

Que bonito baila el negro

Piensa solo en bailar

Que bonito baila el negro



Sin cesar

Quinta posición

Pas de bourrée

Une pirouette

Une grande jetée

El negro entonces sospecha

Que ha sufrido un traspies

En la academia que ha ido

Lo que se enseña es ballet

Y a que ninguno adivina

Donde baila el negro hoy

Hizo brillante carrera

Es bailarín del Bolshoi.

## Las majas del bergantín

**Marcos Mundstock:** La zarzuela “Las Majas del Bergantín” narra la historia de los marinos de un navío de la **Corona** española que transporta a un grupo de prisioneras para ser juzgadas en Cádiz, describe la relación de los marinos con las forajidas mientras el bergantín es asediado por el barco del pirata Raúl, a cuya banda pertenecen las prisioneras. Esta zarzuela está basada en la novela “Lejanías”, de Jorge Esteban Pérez Ríos, y la adaptación no fue fácil ya que la novela original trata de un leñador que vivía con su loro en los bosques de Bulgaria. No fue fácil. El único personaje que ha permanecido es el loro.

Los autores de “Las Majas del Bergantín”, Rafael Gómez y Sampayo y Atáulfo Vega y Favret, responsables ambos en colaboración de varias zarzuelas de gran éxito, luego de ponerse de acuerdo sobre las líneas generales que debían seguir tanto la música como la letra, trabajaron intensamente durante tres meses. Cuando se volvieron a encontrar, descubrieron con cierto desagrado que ambos habían escrito la letra. Fue entonces cuando decidieron incorporar un músico al equipo. Recurrieron al compositor y célebre guitarrista Ramón Véliz García y Casal, a quien llamaban “El Cervantes de la Guitarra” (porque era manco).

Escucharemos a continuación justamente, y finalizando el presente recital, el segundo acto de “Las Majas del Bergantín”, zarzuela de Pérez Ríos, Gómez y Sampayo, Vega y Favret y Véliz García y Casal. Los marinos cantan orgullosos de su navío que gallardo desafía la furia de los vientos.

**Coro:** Sopla el viento, sopla el viento

como nunca antes sopló.

Y nuestro bergantín

orgulloso avanza y veloz, veloz.

Y surcando las aguas

desafiando al viento va.

Resistiendo tan gallardo,

tan gallardo, terco y tenaz, y tenaz, y tenaz.

Esa es la pura verdad, verdad

La verdad, verdad, la verdad.

Junto al viento, junto al viento

ya se oye nuestra voz

Que va exclamando valiente:

¡Ay qué mareo! ¡Qué mareo!

¡Ay qué mareo! ¡Qué mareo tan atroz!

¡Y olé!

**Carlos López:** ¡Recórcholis, como se mueve este cacharro! Haré arriar las velas. ¡Contra maestre!

**Marcos Mundstock:** ¡Va! ¡Va! ¡Va! ¡Va!

**Carlos López:** Foques enrollados, jarcias adujadas y cabos a la cornamusa. ¡Hala!

**Marcos Mundstock:** ¿Y... de postre?

**Carlos López:** De todos modos, magnífica tripulación...

**Coro:** Gracias, gracias

**Carlos López:** Y hermoso bergantín.

**Jorge Maronna:** Gracias, grac...

**Carlos López:** Y hablando de bergantín, ¿os habéis fijado cuántos nombres de embarcaciones comienzan con “b” larga?

**Carlos Núñez:** Barco.

**Jorge Maronna:** Buque.

**Marcos Mundstock:** Bote.

**Carlos Núñez:** Bajel.

**Jorge Maronna:** Balandro.

**Marcos Mundstock:** Balsa.

**Daniel Rabinovich:** ¡Velero!

**Marcos Mundstock:** Fragata.

**Carlos López:** ¡Fragata es con “f”!

**Marcos Mundstock:** Es que la fragata que yo digo se llama Bilbao. Capitán, queríamos hacerle una petición.

**Carlos López:** ¿Una petición?

**Marcos Mundstock:** Bah, no, una petit-ción. Verá usted, respecto de las prisioneras que llevamos en la bodega...

**Marcos Mundstock:** ...y teniendo en cuenta que hace dos meses que estamos en alta mar y no tocamos puerto... ni nada... queríamos pedirle que las dejara subir a cubierta...

**Carlos López:** ¿Subir a cubierta las prisioneras?, ¡de ningún modo! Esas mujeres son delincuentes comunes...

**Marcos Mundstock:** Bueno, no pretendemos que sean especiales...

**Carlos López:** Quiero decir que son forajidas... Son de la banda del pirata Raúl, y en cuanto lleguemos a Cádiz debo entregarlas para que sean juzgadas. Eso sí, debo entregarlas... intactas.

**Marcos Mundstock:** Pero capitán, ¿quién se va a andar fijando... en el grado de “intactez”?

**Carlos López:** ¡Intactitud!

**Marcos Mundstock:** ¡Menos todavía!

**Carlos López:** ¡Hombre, qué vergüenza! Mira, piensa en el pasado de España.

**Carlos López:** Si subieran esas mujeres a cubierta relajarían la moral de la tripulación.

**Marcos Mundstock:** Hombre, y lo bien que nos vendría...

**Carlos López:** ¡He dicho que no, y no, y no! Subirían esas mujeres a cubierta y comenzarían que las miraditas, que las risitas, que la juerga... que el fandango... que la borrachera... que el toqueteo... que... ¡Qué suban!

**Daniel Rabinovich:** ¡Ahí suben las prisioneras!

**Marcos Mundstock:** ¡Oh, qué vellos tienen!

**Marcos Mundstock:** ¡Que bellos tienen los ojos!

**Jorge Maronna:** ¡Oigamos lo que dicen!

**Marcos Mundstock:** ¡Ya comienzan a cantar!

**Coro:** Hola marineros, decidnos qué hacéis,

Por quién lucháis y por quién navegáis.

Todos servimos a nuestro Rey

Y a la bandera de nuestro “País”

Sois tan gentiles y sois tan galantes

Que ya quisiéramos que nos amárais **Coro:**

Agradecidos, pero es que antes

Sería muy útil que nos “conozcárais”

**Carlos López:** Este es Francisco, “El Estampado”

**Coro:** ¡Qué maravilla su cuerpo tatuado,

anclas, sirenas, gaviotas, anguilas!

Tiene tatuajes en todos lados

Tiene tatuajes hasta en las axilas.

**Daniel Rabinovich:** Vean tatuado en mi vientre

El continente europeo

Y... no les muestro Italia

Porque quedaría feo

**Carlos López:** Este es Anibal, “El Insatisfecho”

**Coro:** Hay en sus ojos rencor y despecho

Miedo provoca su imagen tan ruda

Hombre sin duda... de pelo en pecho,

Lo que se dice ¡una bestia peluda!

**Marcos Mundstock:** Mi furia tiene motivo

Al mar ya no lo resisto

Ah, porque yo quisiera ser

O bailarín o modisto

**Carlos López:** Y estos son los mellizos Reynoso: Julio y Agosto.

**Coro:** Cómo se explica

Que siendo mellizos

No se parezcan sus caras,

Sus pintas

**Jorge Maronna:** Yo soy delgado

**Carlos Núñez:** Yo soy rollizo

**Ambos:** Somos mellizos de madres distintas

**Coro:** ¡Venid con nosotras mellizos!

**Ambos:** ¡Con mucho gusto, señoras!

**Coro:** ¿Y qué hacemos los demás?

**Coro:** Vosotros también

**Coro:** ¡Es un placer!

**Coro:** No demoréis...

**Coro:** ¡A vuestros pies!

**Coro:** ¡Chulos!

**Coro:** ¡Guapas!

**Coro:** ¡Majos!

**Carlos Núñez:** ¡Capitaaaán!

**Carlos López:** ¿Qué ocurre?

**Carlos Núñez:** ¡Veo un barco pirata a la derecha!

**Carlos López:** Se dice estribor.

**Carlos Núñez:** ¡Veo un estribor a la derecha! ¡Capitán, y veo muchos piratas! Hay uno de ellos muy corpulento que parece el jefe. Tiene pata de palo y lleva un loro en el hombro.

**Carlos López:** Un barco pirata... ¿Y cuál es su tamaño?

**Carlos Núñez:** Más bien pequeñín... es como un cotorrita pequeña...

**Carlos López:** No, digo que cuál es el tamaño del barco, hombre.

**Carlos Núñez:** Ah, el tamaño del barco... yo pensé que usted se refería... al tamaño de... del... "psitácido". Unos sesenta metros de largo.

**Carlos López:** Largo no, eslora.

**Carlos Núñez:** Bueno, hombre, yo dije "loro" generalizando...

**Carlos López:** Mira, fijate si lleva algún botín.

**Carlos Núñez:** ¡Sí, uno! ¡En el pie que no es de palo!

**Carlos Núñez:** Capitán, no va usted a creerlo... ¡un pingüino!

**Carlos Núñez:** Pero bellissimo...

**Daniel Rabinovich:** ¡Rayos y centellas!

**Carlos López:** ¿Qué ocurre?

**Daniel Rabinovich:** No, no, me equivoqué. En el agua, ¡rayas y centollas! Y caracoles...

**Carlos López:** Sí, también puede haber caracoles...

**Daniel Rabinovich:** No, no, caracoles está bien, equivoqué el tono; ¡Caracoles!

**Carlos López:** ¿Qué ocurre?

**Daniel Rabinovich:** Que una botella viene flotando hacia el bergantín.

**Coro:** ¡Una botella, una botella!

Una botella flotando

¡Una botella, una botella!

Viene flotando hacia aquí

**Daniel Rabinovich:** La deben haber puesto para que se enfríe.

**Coro:** ¡Una botella, una botella!

Viene flotando hacia aquí

**Jorge Maronna:** Debe ser un mensaje de los piratas

**Coro:** ¡Una botella, una botella!

Viene flotando hacia aquí

**Jorge Maronna:** Tiene una calavera y cruzadas dos tibias

**Daniel Rabinovich:** ¿Tibias? Confirmado, la han puesto para que se enfríe.

**Carlos López:** ¡Diantres! ¡Es del pirata Raúl!

**Daniel Rabinovich:** ¿Y qué dice?

**Carlos López:** Dice que si no les entregamos a las prisioneras... nos hundirán.

**Daniel Rabinovich:** ¡Ay, capitán...! ¡Qué susto tengo, capitán!

**Carlos López:** No tiembles así...

**Daniel Rabinovich:** Qué miedo tengo.

**Carlos López:** ¡Un poco de dignidad!

**Daniel Rabinovich:** Estoy aterrorizado.

**Carlos López:** Mira, piensa en el pasado de España.

**Daniel Rabinovich:** Es que me tiembla toda Europa, desde Noruega hasta Italia.

**Carlos Núñez:** ¡Tengo una idea, capitán! ¿Qué tal si vamos disfrazados de prisioneras? Y una vez a bordo... ¡zas!  
¡Les atacamos!

**Carlos López:** No, no, no, no. Imagínate lo que nos harían si se dieran cuenta de que no somos mujeres...

**Daniel Rabinovich:** Peor lo que nos harían si no se dieran cuenta...

**Carlos Núñez:** ¡Ya está, capitán! ¡Ja, ja! Entonces, vayamos disfrazados... de hombres.

**Carlos López:** Pues nada, no hay nada que hacer.

**Daniel Rabinovich:** ¿Cómo que no hay nada que hacer?

**Carlos López:** Habrá que entregar a las prisioneras.

**Daniel Rabinovich:** ¡No!

**Carlos Núñez:** ¡No, eso sí que no!

**Marcos Mundstock:** ¡Resistamos! ¡Resistamos!

**Carlos López:** ¡Que no! No sabría cómo ofrecer resistencia, por lo tanto hay que entregarlas.

**Daniel Rabinovich:** Es inútil

**Marcos Mundstock:** Sí, pero... es el capitán.

**Carlos López:** ¡Hala, marchaos! ¡Tomad el esqui! ¡Idos con el pirata Raúl!

**Daniel Rabinovich:** ¡Más!

**Carlos López:** Contra maestre, zarpamos. Que extiendan las velas.

**Marcos Mundstock:** ¡No se lo aconsejo, señor! Hay viento...

**Carlos López:** Y... por eso, que extiendan las velas...

**Marcos Mundstock:** ¡Ah, que “extiendan” las velas! Yo había entendido que “enciendan” las velas...

**Daniel Rabinovich:** ¡Ay! Que las majas se han ido

y con ellas nuestro amor.

**Coro:** Siempre nos queda el olvido,

el olvido con el licor.

Ya que las majas se han ido,

y con ellas nuestro amor

¡Solo nos queda olvidarlas,

Solo nos queda... olvidarlas,

¡Solo nos queda... olvidarlas!

**Daniel Rabinovich:** ¡Buah, buah, buah!

**Carlos López:** ¡Está bien, no llores más! Mira, piensa en el pasado de España...

**Daniel Rabinovich:** ¡No lloro por el pasado de España, lloro por el futuro de Italia!

**Coro:** ¡Olvidarlas con el licor!

## Para Elisabeth

**Marcos Mundstock:** ¡Oh, carta de Elisabeth! Oh, hermosa muchacha, cuánto me amas. Veré qué me dices en tu carta y compondré una sonata inspirada en ella. A ver... "Mi querido Johann, he pensado mucho en nosotros, sabes cuánto admiro tu arte..." Bueno... "Aleluya, eres un artista de verdad". Ajá.

**Marcos Mundstock:** ¿Y ahora cómo sigo? Ah, ya sé.

**Marcos Mundstock:** "Querido Johann, los primeros días te he echado mucho de menos, me he sentido muy sola entre esta gente desconocida..."

**Marcos Mundstock:** "¿Por qué nunca quisiste pedir mi mano?"

**Marcos Mundstock:** "Querido Johann, siempre recuerdo aquel atardecer en que caminábamos por el bosque de Regenwald y todo era hermoso. La alondra cantaba..."

**Marcos Mundstock:** "Los grillos cantaban también... También las golondrinas... Y también las montañas..."

**Marcos Mundstock:** "Y también las montañas eran hermosas".

**Marcos Mundstock:** "Recuerdo cómo nos arrojamos sobre la hierba... tus besos... tus fuertes abrazos... y cómo se avivó la llama de nuestro amor y ocurrió aquello..."

**Marcos Mundstock:** "Aquello... aquello fue bastante agradable... Johann, qué afortunada soy al tenerte como confidente, aleluya eres un amigo de verdad. La semana pasada concurrí a uno de esos tediosos bailes en casa de la duquesa de Genoux" (Música de salón) "Era un agasajo al joven y apuesto duque Alfredo que regresaba del Caribe".

**Coro:** ¡Azúcar! ¡Caliente!

**Marcos Mundstock:** "El joven y apuesto duque Alfredo insistió en que lo acompañara... a otra fiesta... Una fiesta... íntima, luego fuimos a su palacio, aleluya un palacio de verdad. Me llevó a conocer el gran salón de baile, las caballerizas... las pajareras... y por fin su alcoba. Y allí apasionadamente me..."

**Marcos Mundstock:** ¡Largá un poco!... Nunca olvidaré ese torrente de pasión y una vez más, sobre la alfombra, colgados de la araña, en la bañera ¡Aleluya, aleluya, por fin un hombre de verdad!"



## Quien conociera a María amaría a María

**Marcos Mundstock:** Johann Sebastian Mastropiero dijo en cierta ocasión, ante una numerosa y calificada audiencia, lo siguiente: "La Música es tal vez de todas las Artes la que implica la mayor constelación de connotaciones plurisignificantes". Algunos le preguntaron si hablaba de la música en general, y otros si se refería a la música en tanto categoría mítica; incluso varios le preguntaron si se sentía bien. Les Luthiers interpretarán a continuación y, fuera de programa, justamente para ilustrar la plurisignificancia de la música, en lugar de una escena acompañada por una canción, una canción acompañada por una escena. En dicha canción, los recuerdos del cantante son escenificados con mímica; su título: "Quien conociera a María, amaría a María".

**Jorge Maronna:** Me sentía tan solo

que sufría y sufría

mi trabajo en el teatro

no me daba alegría.

Mis amigos trataban

en mis días más tristes

el brindarme consuelo

con sus bromas y chistes.

Y de pronto una noche

retornó mi alegría

irrupiste en mi vida,

te llamabas María.

Descubrí tu figura

desde las bambalinas

derrochando hermosura

entre las bailarinas;

Vi tus labios ardientes

y tu andar elegante,

tu mirar atrayente,

tu cabello abundante.

Al tratar de acercarme

para saber tu nombre

te encontré discutiendo

con aquel otro hombre.

Cuando ya te marchabas

ante ti aparecí  
te conté que te amaba;  
te reíste de mí.  
Pero al verme sincero,  
me pediste perdón;  
de rodillas juraste  
darme tu corazón.  
Te pedí mil disculpas  
por mi torpe irrupción;  
tú llorando insistías  
en pedirme perdón.  
Me contaste de aquél  
que en el teatro te hablaba,  
hombre sórdido y cruel  
al que antes amabas.  
Era el jefe de escena,  
hombre pérfido y bajo  
que lograba de ellas  
amor por un trabajo.  
Sentí una gran pena,  
sentí rebeldía,  
y como eras ajena  
sentí una profunda dicotomía.  
Te ofrecí ya en el parque  
un vivir diferente,  
y tú callada mirabas  
las estatuas y fuentes.  
Y al cesar tu recelo  
nuestros labios se hallaron,  
las estrellas del cielo  
más intensas brillaron...  
Las estrellas del cielo

más intensas brillaron...  
Y entonces... Francisco García  
encendió las estrellas del cielo...  
... la noche estaba oscura.  
Nos sentamos muy juntos,  
pasé mi mano derecha  
por debajo de tu brazo izquierdo  
mientras tú apoyabas tu cabeza  
en mi mano derecha  
que yo había extendido  
con la palma hacia arriba  
y algo flexionada.  
Te pedí que dejaras  
esa vida vacía  
que a ese hombre olvidaras  
y que al fin fueras mía;  
Y mi vida fue otra  
cuando al fin fuiste mía  
y dejaste a ese idiota  
de Francisco García.

## La princesa caprichosa

**Marcos Mundstock:** 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... No, yo cuando lo ví... je, je, je. No, pará, le explico. Eh....No, no... Escuchemos pues esta deliciosa partitura de Mastropiero.

**Jorge Maronna:**

Un tenaz enamorado va a cantar su serenata.

La princesa lo ha hechizado con sus cabellos de plata.

**Carlos Núñez:** ¡Te amo, te amo! ¡Y tu amor reclamo!

**Carlos López:** No se ofenda si le cuento que el gran duque Juan Cardoso utiliza un instrumento francamente más grandioso.

**Carlos Núñez:** ¡Te amo, te amo! ¡Y tu amor reclamo!

**Carlos López:** Pero Cardoso me mata con su físico de atleta cuando me da serenata mientras anda en bicicleta.

**Carlos Núñez:** ¡Te amo, te amo! ¡Y tu amor reclamo enérgicamente!

**Carlos López:** Cardoso es casi perfecto y me enamora como pocos cuando toca su instrumento hecho con catorce cocos.

**Carlos Núñez:** ¡Te amo, te amo! ¡Y mi amor es más grande que el de Cardoso!

**Carlos López:** Cardoso logra al momento que mi corazón se ablande cuando toca su instrumento verdaderamente grande.

**Carlos Núñez:** ¡Te amo, te amo, te amo. Te amo, te amo, te amo! ¡Y tu amor exijo de inmediato!

**Carlos López:** Es posible que algún día a Cardoso haya olvidado

**Jorge Maronna:** Pero ahora antes de irse déjenos todo ordenado.

**Carlos Núñez:** Pero al final, ¿Porqué no se casó con Cardoso?

**Carlos López:** Cardoso es casi perfecto, lo ves y ya lo quieres.

**Jorge Maronna:** Pero tiene un gran defecto: No le gustan las mujeres.

**Carlos Núñez:** Veo que Cardoso tiene algo que la enamoró.

Y si a usted no le conviene... ¡Con Cardoso me quedo yo!

## Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja

**Marcos Mundstock:** Muchos especialistas sostienen que algunos animales son sensibles a la música, Mastropiero entre ellos... entre los especialistas. 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 laríngeo, similar a una "M", seguido por una reiteración en staccato de un sonido de "E" abierta gutural, con resonancias palato-alveolares; o sea "Meeeee". El restante 63% reemplazaba el ataque bilabial nasal, por un ataque bilabial fricativo laríngeo, "Beeeee". Además, del total de ovejas que emitían "Beeeee", un 12% también podía emitir "Meeeee", y las llamó ovejas de balido mixto, ambivalentes o ambibalantes. Por otra parte, si bien algunas "Beeeee" podían "Meeeee", ninguna "Meeeee" podía "Beeeee", salvo "queeeeeee" 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; grande fue su desilusión al descubrir que no se trataba de una simple oveja, sino de la hermana de Gustav Schafdörfer.

En el romance vocal e instrumental que se escuchará a continuación, Mastropiero narra un antiguo cuento infantil: "Romance del joven conde, la sirena y el pájaro cucú. Y la oveja"

**Carlos Núñez:** Fue una tarde el joven conde con su séquito a cazar

**Jorge Maronna:** Las doncellas de la corte suspiraban por su andar,

**Jorge y Carlos Núñez:** Estandartes y pendones se podía ver flamear

**Jorge Maronna:** Y las trompas, con sus sonos,

**Carlos Núñez:** Comenzaron a cantar.

**Coro:** Po po po po....

**Carlos Núñez:** El relincho de corceles

**Daniel Rabinovich:** Iaaohhh, Iaaohhh

**Carlos Núñez:** Y los perros al ladrar

**Daniel Rabinovich:** Guau guau guau guau

**Carlos Núñez:** Asustaron a las aves que dejaron de cantar

**Daniel Rabinovich:** Pi pi pi pi

**Coro:** ...que dejaron de cantar

**Daniel Rabinovich:** Pi pi pi pi

**Coro:** ...que dejaron de cantar

**Daniel Rabinovich:** Pi pi pi pi

**Coro:** ¡¡¡Que dejaron de cantar!!!

**Daniel Rabinovich:** ¡Pi pi!

**Carlos Núñez:** Cabalgando pensativo el joven conde se extravió

**Jorge Maronna:** Un cucú que lo seguía de este modo le cantó:

**Daniel Rabinovich:** Cú, cú...

**Jorge y Carlos Núñez:** "Ven conmigo, que te espera la sirena de la mar,

**Jorge Maronna:** De tus ojos...

**Daniel Rabinovich:** Cú, cú...

**Jorge Maronna:** ...prisionera,

**Daniel Rabinovich:** Cú, cú...

**Carlos Núñez:** Solo a tí te habrá de amar"

**Carlos Núñez:** El cucú condujo al conde

**Daniel Rabinovich:** Cu cu cu cu

**Carlos Núñez:** Hasta un mágico lugar

**Jorge y Carlos Núñez:** Una oveja lo esperaba para guiarlo a la mar

**Daniel Rabinovich:** Bee bee bee bee

**Jorge y Carlos Núñez:** Una oveja lo esperaba

**Daniel Rabinovich:** Bee bee bee bee

**Jorge y Carlos Núñez:** Para guiarlo a la mar

**Daniel Rabinovich:** Bee bee bee bee

**Carlos Núñez:** Y de pronto el noble mozo dulcemente oyó cantar

**Jorge y Carlos Núñez:** Era el canto melodioso de la sirena de la mar

**Daniel Rabinovich:** aaaaaaahhhh....

**Carlos Núñez:** La donce... ¿Daniel, qué hacés?

**Daniel Rabinovich:** La sirena...

**Carlos Núñez:** La doncella se reía

**Daniel Rabinovich:** Iaaohhh

**Jorge Maronna:** ¡Sssssh!

**Carlos Núñez:** Cuando al joven vio llegar;

**Jorge Maronna:** Fue tan grande su alegría que se hizo...

**Daniel Rabinovich:** Pipí

**Coro:** ¡No, no, pará!

**Jorge Maronna:** Que se hizo...

**Daniel Rabinovich:** Popó

**Coro:** ¡Noooo!

**Carlos Núñez:** ¡¡¡Que se hizo a la mar!!!

**Daniel Rabinovich:** Aaahh...

**Jorge y Carlos Núñez:** Cuando regresó a la playa se besaron con ardor,

**Jorge Maronna:** Y entonces...

**Daniel Rabinovich:** chuick chuick, chuick chuick

**Jorge y Carlos Núñez:** ... nació un bello amor.

**Jorge y Carlos Núñez:** Todos los animalitos se reunieron a cantar en la gran fiesta de bodas de la sirena de la mar.

**Daniel Rabinovich:** Miau miau

**Jorge y Carlos Núñez:** Cantaban los gatitos

**Daniel Rabinovich:** Cuac, cuac cuac

**Jorge y Carlos Núñez:** Cantaban los patitos

**Daniel Rabinovich:** Cri, cri...

**Jorge y Carlos Núñez:** Cantaban los grillitos

**Daniel Rabinovich:** Co, co...

**Jorge y Carlos Núñez:** Cantaban los...

**Daniel Rabinovich:** Co,co co

**Carlos Núñez:** Cantaban los... ¿los gallitos?

**Daniel Rabinovich:** No, los cocodrilos

**Carlos Núñez:** Y fue todo regocijo y tuvieron un ...

**Daniel Rabinovich:** Beee beeee

**Jorge Maronna:** Y así fueron muy felices

**Carlos Núñez:** Y comieron...

**Daniel Rabinovich:** ¡Como cerdos!

**Carlos Núñez:** ¡Nooooo!

**Jorge y Carlos Núñez:** Y así fueron muy felices y así fueron muy felices y comieron perdices.



## Cantata laxatón

**Marcos Mundstock:** 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 invalorable aporte de destacados cantantes solistas, **Coro** y Orquesta del Cotelengo de Santa Euduviges.

**Recitativo:** Laxatón soluciona el estreñimiento crónico, da un enfoque distinto y más completo de su patología.

**Coral:** ¡Oh! ¡Qué felices días, sin cargas ni presión, después de una evacuación!

**Recitativo:** Contiene un estimulante peristáltico sintético del tipo de la hemodina, que actúa a nivel de los plexos nerviosos intraparietales del intestino grueso.

**Coral:** Normaliza y estimula el tono intestinal

**Aria Soprano:** Actúa suavemente durante la noche; provoca una evacuación normal y sin dolor ni irritación.

**Coral:** Es gracias a ti, ¡oh Laxatón!, que ya no sufro constipación, ni lágrimas de dolor.

**Recitativo:** La presentación líquida, por su agradable sabor, es ideal para los niños.

**Aria Bajo:** No debe ser utilizado cuando hay náuseas, vómitos, o cuando hay dolor abdominal.

**Recitativo:** No provoca hábito, ni desarrolla tolerancia.

**Coral:** Angustias y dolor: adiós; enemas: ya os podré olvidar y por fin leer y meditar.

**Recitativo:** Una gragea de Laxatón tomada con la cena da lugar al tercer día a la evacuación de heces suaves.

**Aria Contralto:** Es eficaz en el estreñimiento de las embarazadas.

**Recitativo:** Su administración puede alterar inofensivamente el color de la orina.

**Coro:** Oh Laxatón, laxa, purga, cura, sana y rehabilita el intestino.

## Loas al cuarto de baño (obra sanitaria)

**Marcos Mundstock:** 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, cuantos 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 Versalles, o Fontanebleau, o Plaza Lavalle... Y sin embargo, con solo 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 su 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 Nomeolbidet. 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.

**Coro:** Músicos, filósofos y artistas

**Carlos Núñez:** Y escritores eminentes

**Coro:** Todos ellos van al baño

**Carlos Núñez:** Y algunos muy frecuentemente

**Coro:** Cuántas veces las personas

en el baño han meditado.

**Jorge Maronna:** Cuántos libros se han leído,

cuántas dudas evacuado.

**Coro:** Duchas, retretes y bañeras,

grifos, lavatorios y bidets.

Loas al cuarto de baño.

**Coro:** No hay festejos ni banquetes

**Carlos Núñez:** En el íntimo santuario

**Coro:** No se come ni se bebe,

sino todo lo contrario.

Loas, loas, loas al cuarto de baño.

## **Canción a la independencia de Feudalia (marcha atrás)**

**Carlos Núñez:** ¡Silencio alumnos! ¡Silencio alumnos! Señor Maronna, he dicho silencio. Señor director, señorita vicedirectriz, señora presidenta de la Asociación de Coperas... ¡Cooperadora, cooperadora! Señores profesores, señores padres, señores madres... ¡jóvenes! Hoy celebramos un nuevo aniversario de la independencia de nuestra República de Feudalia. Un nuevo aniversario porque el anterior ya estaba viejo.

**Daniel Rabinovich:** Para mí que chupa la vieja esta...

**Carlos Núñez:** Señor Maronna. Dígalo en voz alta, así nos reímos todos. Y ¿qué significa independencia? Independencia viene del latín: "in", que quiere decir adentro, y "dependencia", que a su vez proviene de "de" y "pendencia", o sea, algo que está pendiente, "pen-diente"; "pen", poder ejecutivo nacional, y "diente", de "di-ente", o sea, doble ente, "en-te", "en", dentro de, y "te", bebida que se prepara por infusión. O sea, que el poder ejecutivo nacional tiene pendiente tomar el té. Y ahora, en homenaje a Feudalia, ¡cantemos!

**Daniel Rabinovich:** El Séptimo Regimiento es de todos el mejor...

**Carlos Núñez:** ¡Maronna! Tiene un uno, ¡tiene un uno! ¡Sí! Cantemos la canción de la independencia, con un ojo puesto en la historia, y otro en el presente, y otro en el porvenir.

**Coro:** 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".