



JULIANA GUERRERO
Universidad de Buenos Aires-CONICET

Feudalia, Ortega y Garcete: sobre la parodia política en la obra de Les Luthiers

En este trabajo se plantea la necesidad de una profundización en el estudio del concepto de parodia, cuando está referida al campo de la música. Para ello se revisan dos enfoques distintos sobre dicho concepto en el campo de la teoría literaria y las lecturas que de ellos han hecho algunos musicólogos. Se concluye con una conceptualización no considerada anteriormente en esta disciplina. Para poder llevar adelante dicha argumentación se apela a la obra del grupo argentino Les Luthiers en los casos que aborda la temática de parodia política.

Palabras clave: Les Luthiers, parodia, política, Argentina, crítica.

This article suggests the need for an in-depth study of the concept of parody in reference to music, re-examining two different approaches to this concept in the field of literary theory and the way in which some musicologists have interpreted them. It concludes with a conceptualisation considered for the first time in this discipline. The works of the Argentine group Les Luthiers dealing with the theme of political parody, serve as a basis for this line of argument.

Keywords: Les Luthiers, parody, politics, Argentina, criticism.

En el campo de los estudios de la música el concepto de parodia ha sido abordado desde diferentes enfoques. En particular, en el año 2000 se publicaron tres trabajos que tratan esta temática (Casablancas¹, Sheinberg² y Lacasse³) y, más recientemente, Diego Cattarozzi⁴ desarrolló un aporte pionero sobre este tema en el estudio de la obra de Les Luthiers. Todos estos análisis, tanto de la llamada música popular como de la música académica, se nutren de los estudios literarios distintas conceptualizaciones de parodia.

El propósito de este trabajo es mostrar la necesidad de una profundización en el estudio del concepto de parodia, para explicar cómo es posible leer parte del repertorio de Les Luthiers en clave de parodia política. Para

¹ Benet Casablancas Domingo: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Kasel, Reichenberg, 2000.

² Esti Sheinberg: *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: a Theory of Musical Incongruities*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2000.

³ Serge Lacasse: "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music", *The musical work; Reality or invention?*, Michael Talbot (ed.), Liverpool, Liverpool University Press, pp. 35-58.

⁴ Diego Cattarozzi: "Les Luthiers y la parodia: descripción y análisis de su utilización en la antología *Viejos fracasos* (1977)", tesina de licenciatura presentada en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, 2011 (inérita).

ello, primero realizaré un sintético relevamiento de algunas de las perspectivas desde las que se ha estudiado la parodia en el campo de la teoría literaria, luego repasaré los enfoques propuestos en la musicología y, finalmente, a partir de la ejemplificación con cuatro obras del grupo argentino Les Luthiers, propondré una conceptualización de parodia para los estudios de música más enriquecedora que las ofrecidas hasta ahora. En este sentido, defenderé una idea de parodia que activa la competencia del oyente, siguiendo la propuesta de los formalistas rusos, para quienes la parodia puede ser entendida como una práctica cuya producción de sentido se concreta en la recontextualización. Ello necesita, entonces, de un análisis del evento musical en todas sus dimensiones: musical, textual y performática⁵.

La parodia en los estudios literarios

Un breve repaso del concepto de parodia en los estudios literarios permite advertir uno de los enfoques más citado y tal vez más exhaustivo: *Palimpsestos* de Gerard Genette⁶. Este autor denomina transtextualidad a la relación que puede existir entre textos diferentes. A partir de ello, establece cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. De todos ellos la que está involucrada en nuestro objetivo es esta última relación, pues engloba géneros como el pastiche, la parodia y el travestimiento. La hipertextualidad es definida como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación)”⁷. En este marco, la parodia –para el autor francés– consiste en un tipo de relación hipertextual, que se manifiesta de tres formas: por la aplicación de un “texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar”⁸; por la “transposición de un texto noble (...) en un estilo vulgar”⁹ y por la “aplicación de un estilo noble (...) a un asunto vulgar o no heroico”¹⁰. A partir de esta definición establece dos tipos de parodia: mínima (“consiste en retomar literalmente un texto conocido para

⁵ A partir del marco desarrollado por los estudios de *performance*, he mostrado cómo pueden comprenderse las presentaciones de Les Luthiers, por un lado, como instancias performáticas –procesos reflexivos, instancias comunicativas y conductas restauradas–; y, por otro, como instancias performativas –perspectiva que alude al desarrollo teórico de los actos de habla enunciado por John Austin– para dar cuenta de la relación entre música y humor (Cf. J. Guerrero: “Las presentaciones de Les Luthiers como *performances*”, *Telón de Fondo*, 19, 2014, <http://www.telondefondo.org> [última consulta: 30-I-2015]).

⁶ Gerard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

⁷ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras”¹¹) y estricta (“conserva el texto noble para aplicarlo a un tema vulgar”¹²).

Estas categorías insisten en las relaciones temáticas y estilísticas, y se basan en una clasificación de la parodia mediante relaciones textuales que no hace justicia con la complejidad del fenómeno, según ha sido señalado por Linda Hutcheon¹³. Más adelante volveré sobre este punto. Asimismo, podrían cuestionarse la universalidad y atemporalidad de los juicios valorativos de los que se vale Genette al emplear la distinción aristotélica de géneros “altos” y “bajos”, temas y estilos “nobles” y “vulgares”. Su clasificación se complejiza aún más incorporando distintas funciones y regímenes de cada una de estas relaciones textuales. Ello da como resultado un encasillamiento demasiado rígido de todos los géneros literarios abordados.

A modo de ejemplo, como señala José María Pozuelo Yvancos, la diferenciación que Genette construye entre parodias satíricas y no satíricas, remontándose a los análisis de Aristóteles sobre la literatura griega y negando la naturaleza histórica e ideológica del concepto, olvida la caracterización burlesca indisociable de la parodia y ello provoca el oxímoron de “parodia seria”¹⁴.

Además, en un sentido amplio, Genette define la parodia como una “deformación lúdica, (...) la transposición de un texto o la imitación satírica de un estilo”¹⁵, que en todos los casos produce un efecto cómico, “en general a expensas del texto o del estilo parodiado”¹⁶. En esta caracterización no aparece —como se verá posteriormente— el sentido o distancia crítica que otros teóricos le otorgaron a la parodia.

Por último, Genette ofrece algunos ejemplos en el campo musical de lo que él denomina “prácticas hiperestéticas” para referirse a las relaciones de segundo grado que, en lugar de la literatura, se manifiestan en algunas prácticas artísticas. Así, la parodia en música se trata, según Genette, de “una

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ Linda Hutcheon: *A Theory of Parody. The teaching of twentieth-century art forms*, Cambridge, Methuen, 1985, p. 34.

¹⁴ José María Pozuelo Yvancos: “Parodiar, rev(b)elar”, *Exemplaria*, Universidad de Huelva, 4, 2000, pp. 1-18, 4.

¹⁵ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 37.

¹⁶ “...en la parodia estricta, porque la letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos. Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo” (G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 37).

modificación de la única pista verbal de una melodía”¹⁷ y brinda, como ejemplo, la utilización de textos de cantatas profanas con las que J. S. Bach componía cantatas de iglesia. Esta transposición parcial de un texto literario a otro musical no responde de manera cabal al problema de la parodia en música, fundamentalmente por considerar a la música sólo como un texto (en sentido lingüístico) y no detenerse en otras características que le son propias y a las que haré referencia más adelante.

En los estudios literarios surgió otra perspectiva de análisis representada por algunos formalistas rusos y otros teóricos que continuaron esta línea de análisis. Todos ellos coincidieron en concebir la parodia como una respuesta a discursos previos con los que manifiesta conflictos.

El primer teórico de esa escuela que se ocupó de este concepto fue Viktor Shklovski, quien señaló la condición de extrañamiento que suponía esta categoría. Es decir, la parodia despierta una nueva sensibilidad en la recepción de una obra, en tanto está enmarcada en el fenómeno de producir extrañeza¹⁸. Esta propuesta de Shklovski conlleva la idea de desfamiliarización. Iuri Tiniánov, contemporáneamente con Shklovski, caracterizó la parodia por su desplazamiento de los planos, por su disimilaridad o discordancia. Según este teórico ruso, “la parodia se basa en una refuncionalización de los procedimientos: el artificio debe ser captado como tal en su estado de mecanización, pero cumpliendo una nueva función”¹⁹.

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

Para Tiniánov dos “etapas” conforman el momento paródico: por una parte, el punto de saturación de una escuela literaria (o incluso de un autor), límite de agotamiento de sus códigos estéticos, automatización de sus formas; por otra, la apropiación que de ella hace otra escuela, otro autor, y de la que surge una forma “nueva”²⁰.

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

Pocos años más tarde, Mijail Bajtín continuó esta línea de pensamiento para reconstruir el proceso de constitución de un género literario. Por ello concibió la parodia dentro del dialogismo y la interpretó

¹⁷ G. Genette: *Palimpsestos...*, p. 482.

¹⁸ Cf. José Amícola: “Parodización, pesquiza y simulacro”, *Orbis Tertius*, I, 1, 1996, pp. 1-13.

¹⁹ J. Amícola: “Parodización...”, p. 3.

²⁰ Alan Pauls: “Tres aproximaciones al concepto de parodia”, *Lecturas Críticas. Revista de Investigación y Teoría Literaria*, 1, 1, 1980, pp. 7-14, 8.

como “la subversión de la risa contra la voz monologizante convencida de su seriedad”²¹.

Bakhtin²² inaugura su recorrido definiendo la especificidad del género: la novela, dice, teje una imagen del lenguaje ajeno. El rasgo distintivo del género reside, pues, en el diálogo de los lenguajes que esta “imagen” pone en juego, diálogo del que importa destacar la tensión que opone a sus dos términos, y que puede cubrir numerosas variantes, desde la pura imitación de un lenguaje por el otro, hasta su destrucción²³.

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

Finalmente, Linda Hutcheon²⁴ y Elzbieta Sklodowska²⁵ son referentes posteriores, que suscriben las ideas fundamentales de los formalistas rusos. Ellas conciben la parodia –aunque con algunas diferencias– dentro de la “tendencia de canonización de lo marginal y marginación de lo canonizado”²⁶.

Hutcheon asegura que no existen definiciones de parodia transhistóricas y critica aquellos trabajos que se retrotraen a la etimología del término, puesto que, como señala, el prefijo “para” en griego tiene dos significados: “contrario” y “junto a”. La autora relaciona el primero (“contrario” o “en contra”) con el punto de partida formal para el “componente pragmático de ridículo de la definición habitual [de parodia]: un texto es puesto en contra de otro con la intención de burlarse o ponerlo en ridículo”²⁷. El segundo (“junto a”), en cambio, sugiere acuerdo o intimidad en lugar de contraste. De allí que esta autora apunte a la necesidad de emplear términos más neutrales en el análisis de aquel concepto. A diferencia de Genette, esta crítica afirma: “No hay nada en la parodia que exija la inclusión del concepto de ridículo, como existe, por ejemplo, en la broma o el de burla en lo burlesco. La parodia, luego, en su trans-contextualización irónica e inversión, es repetición con diferencia”²⁸.

Si bien Hutcheon rechaza el rol diacrónico que los formalistas rusos le asignaron a la parodia para dar cuenta de la evolución literaria, su definición la concibe como una imitación con diferencia crítica, que coincide

²¹ J. Amícola: “Parodización...”, p. 3.

²² Por tratarse de un apellido ruso, existen distintas transcripciones. Así, aparece en el original.

²³ A. Pauls: “Tres aproximaciones...”, p. 9.

²⁴ L. Hutcheon: *A Theory...*

²⁵ Elzbieta Sklodowska: *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Ámsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

²⁶ J. Amícola: “Parodización...”, p. 3.

²⁷ L. Hutcheon: *A Theory...*, p. 32: “...the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous”.

²⁸ L. Hutcheon: *A Theory...*, p. 32: “There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference”.

con la idea general de parodia entendida como la inscripción de continuidad y cambio que caracteriza a dicho enfoque²⁹.

Por su parte, el aporte de Sklodowska también se inscribe en esta línea de trabajo, en tanto adscribe a una noción de parodia como proceso de relectura competente, aunque de naturaleza esquiva, ambivalente y proteica. Además, reconoce la presencia permanente de un pre-texto dentro del texto estudiado, que se relacionan con una distancia crítica e identifica su carácter dinámico, en tanto práctica en la cual la historia está explícitamente inscrita³⁰.

En síntesis, en estas últimas conceptualizaciones de parodia se la define como una imitación crítica de un discurso preexistente en la que es imprescindible una distancia crítica irónica³¹ y en la que se activa la competencia del lector³². Siguiendo esta línea de pensamiento, la parodia necesita de los sujetos para constituirse como tal. Al recontextualizarse se transforma en una práctica de la producción de sentido. En otras palabras, la parodia es considerada como una práctica cuyo sentido se adquiere en la recontextualización. Estas dos perspectivas, la de Genette y la de los formalistas rusos, son las de las que se valieron diversos musicólogos para dar cuenta de la parodia en música.

La parodia en los estudios de la música

A continuación, revisemos tres obras recientes que han abordado el tema de parodia en música y, posteriormente, repasemos un trabajo pionero sobre la parodia en una obra de Les Luthiers. Si bien ya desde el título Benet Casablancas promete dedicarse a la parodia, solo se refiere a ella de manera muy tangencial:

[...] el término parodia es utilizado aquí en su acepción más común y de acuerdo con su origen etimológico, equivalente —en el terreno literario— a la imitación burlesca, satírica o irónica de una obra seria, del estilo de un autor o de un género determinado. Cosa bien distinta a la acepción específica que remite dicho término a la práctica renacentista y barroca, relativa a la composición de una obra determinada a partir de la reelaboración de un modelo preexistente³³.

²⁹ L. Hutcheon: *A Theory...*, pp. 33-37.

³⁰ E. Sklodowska: *La parodia...*, pp. 8-15.

³¹ L. Hutcheon: *A Theory...*, p. 37.

³² E. Sklodowska: *La parodia...*, p. 10.

³³ B. Casablancas: *El humor...*, p. 7. En este trabajo se adopta un punto de vista análogo al de Casablancas, ya que no se apelará a la acepción de "parodia", como una técnica de composición que durante el siglo XVI involucraba el uso de material preexistente. Cf. Michael Tilmouth, Richard Sherr: "Parody (i)". *Grove Music Online*, 2006, <http://www.grovemusic.com> (última consulta: 7-VI-2008).

Más adelante, este autor agrega que se trata de un mecanismo para “utilizar en contra del adversario sus propias palabras”³⁴. De esta manera y sin ulterior desarrollo, Casablancas explicita que este método se manifiesta en la música: “(...) como sucede en la concepción original del término *contrafactum*, con el que se alude a la substitución de un texto por otro, respetando en sus líneas generales la música que los sustenta, técnica propensa al efecto paródico y de la que la producción escénica de Lully ofrece jugosos ejemplos”³⁵. La definición esquiva de Casablancas de parodia en música parece no problematizar el concepto tal como se ha visto en los estudios literarios.

Por su parte, Esti Sheinberg se apoya en el enfoque semántico de Robert Hatten para analizar la ambigüedad en la música de Dmitri Shostakovich y es, en este sentido, que define la parodia como un modo de ambigüedad³⁶. A partir del estudio semiótico de las incongruencias musicales, la autora propone un análisis de la ironía, la sátira, la parodia y lo grotesco en la obra del compositor ruso. Su énfasis en este enfoque no excluye a la música puramente instrumental, aunque reconoce que es mucho más complicado cuando no se tienen referencias externas³⁷.

A diferencia del musicólogo español antes mencionado, Sheinberg incursiona en el concepto desde una definición amplia, que reconoce dos textos intervinientes: “Una parodia es una expresión irónica, cuyas capas se insertan en dos o más textos codificados e incongruentes. En su referencia a textos pre-existentes que implícitamente presentan un comentario crítico y/o polémico, la parodia es a la vez un texto y un meta-texto”³⁸.

Según esta autora, la parodia se estructura mediante la incongruencia, que es la que permite, a su vez, asociarla a lo cómico: “[...] la presencia misma de la incongruencia estructural asocia la parodia (y la ironía) con el absurdo, y por lo tanto, aunque indirectamente, también con lo cómico”³⁹. Más adelante, en su texto, agrega: “Como todas las estructuras irónicas, la parodia está compuesta de dos capas incongruentes. En el caso específico de la parodia, ambas capas son tomadas de contextos culturales

³⁴ B. Casablancas: *El humor...*, p. 27. Esta manera de explicar la parodia corresponde a Peter Berger, según es citado por B. Casablancas. (Cf. Peter Berger: *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1998, pp. 259-260).

³⁵ B. Casablancas: *El humor...*, p. 27.

³⁶ E. Sheinberg: *Irony, Satire...*, p. 27: “Irony, parody, satire and grotesque all use two or more layers of meaning, and therefore they can all be regarded as manifestations of semantic ambiguity”.

³⁷ E. Sheinberg: *Irony, Satire...*, p. 106: “Cases in which no text or external allusion serve as a pointer to the significance of an inserted alien component are more complicated”.

³⁸ E. Sheinberg: *Irony, Satire...*, p. 141: “A parody is an ironic utterance, the layers of which are embedded in two or more incongruent encoded texts. In its reference to pre-existing texts that implicitly present a critical and/or polemical commentary, parody is simultaneously a text and a meta-text”.

³⁹ E. Sheinberg: *Irony, Satire...*, p. 142: “...the very presence of structural incongruity does associate parody (and irony) with the absurd, and therefore, although indirectly, with the comic, too”.

pre-existentes, tales como obras de arte, estilos artísticos personales, géneros estilísticos, tópicos o períodos estilísticos”⁴⁰.

Sin embargo, como he expresado en un trabajo anterior⁴¹, una definición de lo cómico basada solamente en la incongruencia no es suficiente para explicar, en muchos casos, dicho fenómeno. Es necesaria la aceptación de la recontextualización de un texto en otro, por parte de los sujetos intervinientes para que pueda establecerse la comicidad.

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

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

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

Finalmente, Sheinberg describe las técnicas de la parodia, distinguiendo dos componentes semánticos básicos sobre los que se la construye: la imitación y la incongruencia. La primera hace referencia al objeto parodiado y sus diversas operaciones (replicación, citación, alusión y estilización), que difieren en el grado de relación con ese objeto, en un eje que abarca de lo similar a lo disímil, respectivamente. La incongruencia, en cambio, está matizada por el grado de acuerdo o desacuerdo con las formas imitadas. El nivel más alto de acuerdo está asociado a la variación, el segundo lugar es el de la distorsión y el *collage* paródico es el tercer grado de incongruencia.

⁴⁰ E. Sheinberg: *Irony, Satire...*, p. 149: “Like all ironic structures, parody is composed of two incongruent layers. In the specific case of parody both layers are taken from the pre-existing cultural contexts, such as specific works of art, personal artistic styles, stylistic genres, topics or stylistics periods”.

⁴¹ Juliana Guerrero: “Música y humor en la obra de Les Luthiers (1967-2012)”, tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2013 (inédita).

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

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

Por último, Diego Cattarozzi plantea un análisis de la primera antología de Les Luthiers considerando el trabajo de Genette ya citado. A diferencia de Lacasse, Cattarozzi identifica relaciones paródicas, no solo en los aspectos sonoros y textuales, sino también en la instrumentación y en la *performance*. Sin embargo, para examinar estos dos últimos aspectos, la utilización de la clasificación de Genette pareciera, en parte, una herramienta poco eficaz, puesto que la propuesta del teórico francés solamente hace hincapié en las relaciones textuales. Si bien Cattarozzi menciona, además, algunos conceptos de Bajtín, tales como el dialogismo y la heteroglosia, éstos no se ven reflejados en su análisis de la antología.

En síntesis, todos estos trabajos musicológicos han presentado la parodia identificando, en el texto, la incongruencia y la imitación. En efecto, dejan de lado aquella concepción de los formalistas rusos y de quienes los sucedieron en esa línea de pensamiento, según la cual los sujetos intervinientes de la parodia tienen un lugar preponderante. En otras palabras, desde la perspectiva de los formalistas rusos, la imitación de la parodia solo puede

ser entendida en la recontextualización y ello requiere la competencia por parte de los sujetos intervinientes en el evento, que en el caso de la música son el compositor, el ejecutante y la audiencia.

A continuación analizaré algunos ejemplos de la obra de Les Luthiers a partir de una conceptualización distinta a la adoptada por los estudios musicológicos antes reseñados, cuyo énfasis está puesto, en cambio, en la recontextualización señalada por el enfoque de los formalistas rusos y sus sucesores. De esta manera ampliaré el análisis hacia el momento de la *performance*, las respuestas de la audiencia y la producción de sentido que se genera si se considera la trama conformada por el grupo en sus más de cuatro décadas de historia.

Les Luthiers

Les Luthiers es un grupo argentino que ofrece desde hace más de cuarenta y cinco años espectáculos de música y humor. Este quinteto —en su formación actual— surgió a partir del auge de conjuntos corales que aconteció en Argentina, en particular y en Buenos Aires durante la década de 1960. Gerardo Masana, fundador del grupo, comenzó a componer obras musicales de carácter cómico ya desde el grupo antecesor, I Musicisti. Desde su fundación en 1967, ininterrumpidamente, Les Luthiers ha brindado una treintena de espectáculos para los que ha compuesto más de ciento setenta obras. Es importante señalar que dada su extensa historia, el grupo ha conformado una compleja red narrativa que gira en torno a un compositor apócrifo, Johann Sebastian Mastropiero, a quien se lo vincula con varios centenares de figuras más (algunas ficticias y otras reales). Sus representaciones se caracterizan, además, por la incorporación de instrumentos que han construido ellos mismos y que han denominado “informales”.

La parodia política en Les Luthiers

Entre tantas temáticas abordadas por el grupo, la política fue un lugar propicio para que Les Luthiers apelara a la parodia en toda su extensión. De su amplio repertorio analizaré, en esta oportunidad, cuatro obras que abordan esta materia. La primera es “Los noticiarios cinematográficos”, uno de sus ejemplos más antiguos, compuesto durante un gobierno de facto (se estrenó en 1971). Es el remedo de un “noticiero cinematográfico” en el que la burla recae en la designación de los integrantes de fuerzas militares en distintos cargos públicos de una nación apócrifa. La segunda es “Canción a la independencia de Feudalia” (estrenada en 1983); se trata de una canción patria que Les Luthiers creó años más tarde de la anterior, a propósito del aniversario de la independencia de esa nación ficticia. La tercera referencia

es “Vote a Ortega” (estrenada en 1989), que consiste en un sketch en el que se representa un acto de campaña electoral en un contexto democrático. Por último, “La comisión” (estrenada en 1996), es una obra en la que se pretende –mediante una comisión política– modificar el himno nacional de otro país ficticio.

La primera obra formó parte del espectáculo “Opus Pi” del año 1971, del cual no se poseen registros. Sin embargo, se conserva una versión en audio en el tercer disco del grupo, que se llamó “Les Luthiers, Volumen 3”.

“Los noticiarios cinematográficos” recrea ese género homónimo que tuvo gran popularidad durante la primera mitad del siglo XX. Los noticiarios fueron muy importantes en la industria cinematográfica antes de que existiera la televisión. Surgidos en los inicios del cine, luego de la Segunda Guerra Mundial, los noticiarios estaban en manos de grandes productoras mundiales, excepto el caso de algunas empresas subvencionadas por el Estado, como fueron los casos de España, Brasil e India⁴². Se trataba de una prensa filmada que ofrecía al público cinéfilo, noticias de actualidad. “Los noticiarios cinematográficos” de Les Luthiers recrea el audio de un noticiario y ofrece el resumen de noticias de una semana, a partir de información de distinto tipo: el caso de una artesanía insólita, el extracto de una tradicional fiesta gaucha, un dato sobre el desarrollo industrial, detalles sobre algunas costumbres milenarias, el comentario sobre una celebración y un desfile, y el juramento de práctica de cargos públicos de una nación ficticia latinoamericana: la República de Feudalia. Esta última mención no es menor, puesto que, como se verá más adelante, para un público seguidor del grupo, esta nación apócrifa aparecerá constituida en otra obra dieciocho años después. Tal como se ha adelantado, en el acápite anterior, la trama de personajes y lugares conformada por el grupo es muy extensa (está compuesta por más de seiscientos personajes) y ello convierte este contexto en una herramienta más que emplea el grupo para generar la parodia. Como consecuencia, *Feudalia* se transforma en el hilo conductor entre ambos ejemplos.

Desde el comienzo de la obra se advierte que dicho país está al mando de un gobierno cuyos integrantes poseen cargos de las Fuerzas Armadas. Por tanto, el presidente es un mariscal que toma el juramento de cuatro nuevos ministros: de Salud Pública, de Agricultura y de Vías navegables, los cuales también poseen rango de oficiales generales (general, contraalmirante y brigadier) y, por último, se anuncia la jura de quien se hará cargo de las carteras de Educación y Cultura. Para ese caso, se presenta a un cabo primero. La imitación con diferencia crítica propias de la parodia –tal como

⁴² María Antonia Paz, Inmaculada Sánchez: “La Historia filmada: los noticiarios como fuente histórica. Una propuesta metodológica”, *Film-Historia*, IX, 1, 1999, pp. 17-33.

señala Hutcheon— se observa en la elección de Les Luthiers de escoger un grado de la tropa dentro del rango militar para esas dos áreas. El grado de cabo primero es uno de los más bajos del escalafón y es precisamente la falta de idoneidad, experiencia y autoridad que puede tener un integrante de esas características lo que resalta en esa enumeración. Como se dijo, la obra se interpretó en 1971 y se grabó en 1973, años en los que Argentina estaba gobernada por el presidente de facto Alejandro A. Lanusse. El efecto paródico en tanto discurso disidente y contestatario del grupo se intensifica cuando el locutor del noticiario detalla que un evento de esas características se realiza en el “Circo estatal capitalino”. La mención de este lugar ficticio, del cual “circo” tiene una carga peyorativa en su uso coloquial⁴³, provoca, sin dudas, esa condición de extrañamiento, propia de una parodia, señalada por Shklowski. La música, que por momentos se intercala con la voz del locutor y por otros se superpone, consiste en una melodía ejecutada por un conjunto de cuerdas que se repite durante el minuto y medio en el que se lee la noticia.

“La Canción a la independencia de Feudalia” se trata de una obra compuesta en 1983 para el espectáculo “Por humor al arte”. De esa versión no se conserva grabación. Casi veinte años más tarde, el grupo decidió reponer la obra en el espectáculo “Las obras de ayer” (2002)⁴⁴. Para dicha oportunidad, se modificó casi en su totalidad, manteniendo solo la última estrofa⁴⁵.

Una de las tantas relaciones que pueden establecerse entre música y política es a través de las canciones patrias. Recordemos que, como es habitual, el grupo bautiza sus obras indicando, también a qué género musical pertenecen. En este caso, la broma está creada con el adjetivo colocado en el género: *Marcha Atrás*. Las canciones patrias comúnmente son interpretadas en eventos públicos, acontecimientos masivos y actos escolares. Es este último ámbito el elegido por Les Luthiers para representar su “Canción a la independencia de Feudalia”.

En esta obra, los integrantes del grupo vestidos como de costumbre en sus espectáculos, de riguroso esmoquin, simulan la representación de un acto escolar. En primera instancia, Núñez Cortés lee un discurso, propio de esos eventos escolares y en esa escena —en el rol de una maestra— éste comete errores en la lectura, reacciona visceralmente al nombrar a los alumnos y su alocución reproduce clichés propios de tales discursos. Comienza con una fórmula utilizada comúnmente como encabezamiento, que hace referencia al motivo de la celebración y luego prosigue con una observación disparatada sobre la etimología de uno de los términos dichos.

⁴³ Cf. *Diccionario de la Real Academia Española*, www.rae.es (última consulta: 18-V-2015).

⁴⁴ El análisis propuesto aquí corresponde a este registro.

⁴⁵ Cf. www.lesluthiers.org (última consulta: 18-II-2012).

Los otros integrantes del grupo, que ofician de alumnos, representan comportamientos habituales de los niños. En el momento que ingresa la “maestra” están conversando entre ellos y es entonces cuando ella pide silencio. Se produce como consecuencia una chanza, a partir de una situación típica escolar. Como el alboroto continúa, la “maestra” nombra a uno de sus alumnos, justamente aquél que se mantiene callado y que no participa de la conversación. De esa manera consigue que todos hagan silencio. No falta en esta representación, tampoco, el comentario de uno de los jóvenes sobre el estado de la docente, adjudicándole además, su condición de alcohólica por las incongruencias en su discurso. La repetición de llamar la atención al alumno callado refuerza lo irrisorio de la situación. En esta oportunidad, la “maestra” reitera otra frase habitual que se utiliza para reprender a un alumno. Finalmente, por tercera vez y porque un alumno interviene cantando una canción que no corresponde a esa situación, la “maestra” advierte al alumno que se ha mantenido silencioso durante todo el acto y muestra una vez más la actitud de algunos docentes en la que se utiliza como reprimenda a su falta de conducta, adjudicarle una baja calificación. La parodia en esta representación consiste en una relectura de ese tipo de actos escolares y en el que se pone en evidencia todos los yerros, abusos y arbitrariedades que pueden sucederse.

La obra se interpreta con piano y acompañamiento vocal, a cargo de cuatro integrantes del grupo. Su estructura está conformada por una introducción instrumental que se repite a modo de interludio entre cada una de las cuatro estrofas que componen la pieza. Musicalmente, responde a una forma I – A – I – B – I – B' – I – A'. Es importante señalar, también, la relación que se establece entre la melodía y el contenido de la letra en cada una de las estrofas. En este sentido, es posible trazar una analogía con lo señalado por Harvey Sacks⁴⁶ con respecto a la estructura del chiste verbal. Si la letra de cada una de las estrofas se dividiera en una secuencia tripartita en la que la última parte provee la solución a los patrones que se presentan en las dos primeras, el giro melódico sobre el cuarto verso parece acentuar ese desenlace por los saltos

⁴⁶ Harvey Sacks muestra que el humor está lejos de tener una forma aleatoria y desordenada de la actividad social. Basándose en uno de los chistes analizados por Sacks, Mulkay explica cómo la efectividad del chiste depende de una organización secuencial que provee a la audiencia de una serie de instrucciones para interpretar el contenido del chiste.

Sacks divide el chiste en una secuencia tripartita: las dos primeras partes establecen un patrón que da lugar a un enigma y la tercera es la que provee la solución. Esta división le permite señalar el uso económico de un número de componentes y concluir que mientras el enigma puede resolverse en el remate, la solución no se afirma en este, sino que es interpretada fuera de él. Es decir, es necesario un proceso de interpretación para generar humor. A diferencia de cualquier otra historia, el final o resolución de un chiste debe ser implícito, ofreciendo una disposición ordenada de los componentes sin que se expresen abiertamente (Cf. Michael Mulkay: *On Humor. Its Nature and Its Place in Modern Society*, Cambridge, Blackwell, 1988).

elegidos y porque en esos últimos versos es donde aparecen las notas más agudas.

La letra de la canción⁴⁷ está compuesta por un campo semántico propio de canciones de esta índole, en el que se recuerda las relaciones de dominio extranjero y se anhela un futuro libre para la patria. En este caso, se trata de la nación apócrifa Feudalia, ya mencionada en la obra anterior, y que aquí está recontextualizada.

La “Canción a la independencia de Feudalia” se caracteriza por dos detalles que consolidan la parodia. El primero, está relacionado con el campo semántico recién mencionado. En lugar de caracterizarse por un canto a la libertad en el que los enemigos están fuera del territorio y se tiene un deseo de mejoría e independencia, en esta letra la crítica arremete con la clase dirigente interna (“con el ejemplo de nuestros gobernantes / que viva la pepa y sálvese quien pueda”), ataca a los grupos económicos nacionales (“nuestros banqueros, nuestros compatriotas /saben estafarnos mejor que cualquiera”) y remata su crítica hacia quienes ocupan cargos políticos públicos (Los funcionarios... nunca se hacen cargo de nada).

La segunda característica paródica es el último verso de la obra. El desenlace incluye un verso del “Feliz cumpleaños”, que además está cantado en inglés. Esta manera de cerrar la canción rompe con la expectativa de solemnidad que puede evocar, para el oyente, una canción patria en un acto de estas características.

“Vote a Ortega” fue compuesta en 1989 y formó parte del espectáculo “Les Luthiers unen canto con humor” (1999), del cual se conserva una grabación comercial. Les Luthiers acostumbra a probar las obras nuevas en alguna de las funciones de espectáculos que están representando en ese

⁴⁷ 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”.

momento, para medir la reacción de la audiencia. De ahí que, en 1989, esta obra se representó en la ciudad de Córdoba (Argentina), en el espectáculo “Viegésimo Aniversario”⁴⁸, pero estuvo diez años sin conformar ningún espectáculo en particular. Aunque no se conocen los motivos de este extenso lapso entre el momento de su composición y la fecha del estreno, es importante señalar que en 1989 se produjeron en Argentina elecciones presidenciales (en ese momento eran cada seis años) y quizás esa circunstancia los animó a componer una obra de estas características.

Se trata de una obra en la que se representa la celebración de acto político en el que el Dr. Alberto Ortega (representado por Carlos López Puccio), arenga a la audiencia para que lo voten en las próximas elecciones. En dicho acto, presenta su propuesta electoral, desprestigia a su contrincante y reclama el voto del público asistente.

En la presentación de la obra Marcos Mundstock da cuenta de algunos detalles que aparecen en las memorias del compositor Johann Sebastian Mastropiero sobre esta obra. A partir de esa presentación, la audiencia se entera de que el político al que le ha compuesto la música de su campaña electoral es en realidad tráfuga, corrupto e incapaz. Si concebimos la parodia desde la perspectiva propuesta por los formalistas rusos, es posible advertir en la presentación, las dos “etapas” del momento paródico: por un lado, la mecanización de un procedimiento (en este caso, los discursos proselitistas) y la organización de un nuevo material (la verdadera identidad del candidato en cuestión). De esta manera, y en consonancia con lo expresado por Bajtín, en este parlamento, como es propio de la parodia, se percibe un discurso disidente y contestatario frente a uno anterior. El discurso paródico se enriquece también de un efecto cómico al sustituir los adjetivos de una frase en la otra y generar allí el sentido contrario que se espera de una persona honrosa y respetable. El presentador especifica: “[...] el doctor Alberto Ortega siempre supo poner por encima de los mezquinos intereses partidistas los supremos intereses personales; porque es un prohombre respetado por propios y ajenos, insobornable custodio de lo propio, inflexible amigo de lo ajeno”.

Al igual que en el caso de la “Canción a la independencia de Feudalia”, la estructura de este discurso paródico tiene, además, las características del chiste verbal descritas por Sacks. En este caso, la secuencia tripartita descrita por Sacks, en la que la última parte provee la solución a los patrones que se presentan en las dos primeras, aparece en la segunda descripción del personaje: “porque es incapaz de una traición, es incapaz de una falsa promesa, es, básicamente, incapaz”. Las dos primeras frases marcan una tendencia

⁴⁸ En aquella oportunidad se presentó con el nombre “Vote a García”. Cf. www.lesluthiers.org (última consulta: 1-VI-2015).

que es resuelta en la tercera, haciendo énfasis en su condición de incapaz en lugar de emplear el término para distanciarlo de posibles malos hábitos.

La parodia política excede el nivel semántico del texto y aparece también en el plano performático. La necedad que se les atribuye a los personajes está también acompañada con alguno de sus comportamientos. En la representación de la obra se advierte la torpeza con la que uno de ellos ejecuta un tambor y la incapacidad que tiene el otro para ajustarse a un comportamiento grupal. Cuando todos terminan uno de los cantos este personaje queda cantando solo; además propone cánticos supuestamente espontáneos en los que no logra la rima esperada y, junto con otros compañeros, no distingue entre lo que el candidato les señala como comentario interno y aquello que tienen que decir a viva voz.

Las intervenciones musicales son breves, propias de musicalizaciones típicas para situaciones como esas, en las que se intenta ponderar un candidato en una campaña política. Sin embargo, el instrumento “informal” con el que se ejecuta la obra forma también parte del efecto paródico construido. Se trata de la “Gaita de cámara”. Está compuesta por una cámara de tractor que funciona como el reservorio de aire de una gaita⁴⁹. La presencia sobre el escenario de esa inmensa cámara le permite al grupo armar un escenario sui géneris para que el candidato exponga su discurso. Elevado con respecto a sus compañeros y detrás de la gran cámara, en lugar de asociar la forma que le brinda la cámara de letra “o” con su apellido, enuncia tres supuestos principios del partido al que pertenece, cometiendo un error ortográfico al anunciar: “organización”, “orden” y “honestidad”. De esa manera revela la ignorancia que puede tener un político que, a su vez, se acentúa cuando uno de los compañeros que lo acompañan en su campaña le advierte que “organización” se escribe con “hache”. Esa misma intención por acentuar la incultura de quienes se encuentran en el mundo político se desenmascara cuando Ortega pregunta a los asistentes si lo que quieren es un gobierno en el que predomine la estulticia y el prevaricato y ellos no saben qué responder.

Ocurrió, al menos en dos ocasiones, que esta parodia política propuesta por Les Luthiers podía ser leída en consonancia con personajes reales que se presentaban a cargos públicos en el momento de la presentación del espectáculo. De allí que el grupo cuente que:

⁴⁹ Mediante mangueras plásticas están conectados a la cámara tres instrumentos: el Glamocot (otro instrumento “informal” de su colección) y dos melódicas (originalmente, en el lugar de esta, el grupo había conectado un orlo). Estos instrumentos, que son ejecutados simultáneamente por tres integrantes, pueden también ejecutarse de manera independiente. El aire de la cámara de tractor es la fuente para que cada uno de ellos funcione. Cada ejecutante controla, mediante un pedal, la entrada de la columna de aire en cada instrumento.

La irrupción como candidatos electorales de Ramón “Palito” Ortega en Tucumán [Argentina] y de Daniel Ortega en Nicaragua, motivó que los shows de la tercera temporada de *El réir de los cantares* comenzaran con la siguiente aclaración:

Nuestras parodias nunca aluden a una persona en particular. Cuando escribimos “Vote a Ortega” no había ningún candidato con ese apellido ni en Nicaragua ni en Tucumán. Así que usted vote al que quiera y que se divierta (usted, no él).

(Expo Les Luthiers 12-IX-2007).

Finalmente, “La comisión” forma parte de dos espectáculos, “Bromato de Armonio” (1996) y “Chist” (2011). Es una obra que tiene asignado el género “himnovaciones”, nombre conformado a partir de un mecanismo ludo-lingüístico, en el cual se ha inventado una palabra con dos ya existentes (himno e innovación). Una característica particular de esta obra, que solo comparte con “Radio Tertulia” (1999), es su seccionamiento a lo largo del espectáculo, que funciona como esqueleto⁵⁰. “La comisión” tiene cuatro partes en las que transcurre el encuentro entre un músico de cumbia y un par de políticos que le ofrecen ser el responsable de modificaciones del himno nacional.

En la primera parte, un diálogo entre los políticos (interpretados por Marcos Mundstock y Daniel Rabinovich) permite que el público sepa que responden al partido Frente Liberal Estadista Lista Azul cuyo líder, el profesor Pedro Garcete, es el presidente de la nación. Además, ellos han conformado la Comisión de mantenimiento y actualización permanente de la canción patria, cuya sigla –casi impronunciable– es CMAPCP. Dichos políticos realizan la primera visita a un músico que han elegido para pedirle que reescriba el himno. Le hacen la propuesta y Mangiacapriani, el músico en cuestión (interpretado por Carlos Núñez Cortés), acepta el desafío. Dentro de las tareas encomendadas, debe intercalar, en la letra, un mensaje proselitista.

La segunda parte de la obra corresponde a la segunda visita de los políticos. En esa oportunidad, le piden que revise una estrofa en particular del himno que versa sobre el enemigo de la nación y le solicitan que la cambie. En la tercera intervención, mantienen una nueva reunión en la que el tema es la posibilidad de introducir en la letra de la canción patria el nombre del presidente, el Prof. Garcete. De ahí que mencionen la batalla en la que el país obtuvo la independencia y otros asuntos históricos. Finalmente, en la última visita aparece el presidente (representado por Carlos López Puccio) con un asesor (que interpreta Jorge Maronna) y los políticos de la

⁵⁰ A lo largo de las más de cuatro décadas de historia del grupo existieron varias modificaciones de la estructura de sus espectáculos, pasando de un formato de concierto más tradicional en el que un presentador anticipaba detalles de la obra antes de cada ejecución, a un formato más teatral en el que actualmente han adoptado un tema común que engloba todo el espectáculo (J. Guerrero: “Música...”).

CMAPCP. Todos juntos cantan la última estrofa del himno con los cambios propuestos por Mangiacapriani.

La parodia política en esta obra se manifiesta de diversas maneras. En primer lugar, Les Luthiers recurre a la imitación de situaciones, diálogos y discursos que son propios de algunos políticos para marcar casos de corrupción, negligencia e inmoralidad. Ya la polisemia del término del título, “comisión”, tanto en el sentido de encargo como en el de porcentaje, es empleado para marcar los vicios de casos reales de la política actual que se intentan denunciar. Surgen también varios diálogos que buscan mostrar situaciones de estas características, como por ejemplo, cuando uno de los políticos, refiriéndose al porcentaje de los honorarios que esperan recibir como coima, le dice al músico: “[...] cuando digo ‘amigos’ estamos hablando de un veinte por ciento...”. Y este discurso crítico, propio de la parodia, se completa también con un chiste, en el que el otro político agrega luego de la sorpresa del músico: —“¿Cómo nos va a dar el veinte por ciento de sus honorarios? ¡El veinte por ciento es para usted!”. Son muchas las ocasiones en las que se aparecen frases relacionadas con delitos en boca de los políticos. Algunos ejemplos son: “el tema de los curros⁵¹... déjelo por nuestra cuenta”; “[...] limpias las manos... para qué andar removiendo ciertos temas que en realidad no...” y “También lavaremos el himno, y el escudo, lavamos todo tipo de divisas”.

En segundo lugar, otras de las características de la clase política que se quiere resaltar en esta parodia son la necedad, la incompetencia y la inutilidad de alguno de ellos. Para tal fin los recursos empleados son diferentes juegos lingüísticos a partir del uso de algunas figuras retóricas. Tal es el caso de explicar como metáfora la locución cristalizada “Los que hoy son niños mañana serán hombres”, que uno de los políticos no comprende cómo puede crecer tan rápidamente una persona. Cada vez que alguno de ellos no comprende el sentido de lo que se está discutiendo, el otro responde explicándole que se trata de una metáfora. Otro juego lingüístico que busca remarcar la incultura es la metátesis⁵². En esta ocasión, uno de los políticos aclama: “¡Qué poencia elocuéctica!” y el otro se sorprende, por lo que el primero se corrige rápidamente: “¡Qué elocuencia poética!”. Nuevamente el segundo queda sorprendido por desconocer ese vocabulario. La torpeza de los políticos se manifiesta no solo a nivel discursivo sino también en algunos comportamientos. Por ejemplo, en la última parte de la obra ingresa el presidente con la banda presidencial y el bastón de mando, que uno de los

⁵¹ En Argentina, “curro” significa estafa. Cf. DRAE, www.rae.es (última consulta: 01-VI-2015).

⁵² Los mecanismos ludo-lingüísticos empleados por Les Luthiers en todas sus obras son muy variados. Una muestra muy significativa puede consultarse en Carlos Núñez Cortés: *Los juegos de Mastropiero*, Buenos Aires, Emecé, 2007. En esta obra en particular, además de los mencionados en el texto a propósito de la parodia, pueden identificarse textos podados, homofonías, falsos derivados y *lapsus linguae*, entre otros.

políticos confunde con un cinturón de seguridad de un coche y un paraguas respectivamente.

Por último, a nivel musical, es posible advertir la relectura competente que realiza Les Luthiers de una canción patria. El himno apócrifo que los personajes cantan parcialmente en cada una de las partes tiene la solemnidad propia de una obra de ese género. Sin embargo y como parte de la parodia introducen otros géneros musicales. En la primera parte, mediante el uso de una anáfora, la reescritura de la estrofa por parte de Mangiacapriuni la finaliza con un grito típico de rock. Además emplea onomatopeyas cuando los políticos le solicitan que introduzca modificaciones para que el público más pequeño pueda comprender el significado de la letra. En varias ocasiones en las que el músico está trabajando en la reescritura de la estrofa final, intenta introducir también algunos de los versos de sus cumbias.

Conclusiones

En el análisis expuesto hasta aquí he intentado identificar cuáles fueron los mecanismos y procedimientos empleados en tres niveles: el musical, el textual y el performático.

En este sentido, si consideramos la intención burlona, al mismo tiempo que se patentiza una actitud crítica que permite develar el artificio, es posible afirmar que estas obras de Les Luthiers recuperan la forma y estilo musical asociados a cada situación (música de noticiario, canción patria, música de campaña política e himno nacional), además de emplear instrumentación característica, como por ejemplo el piano en acto escolar y un membranófono –un bombo⁵³–, para el acto político. Ello se complementa con la actuación de los personajes y los juegos en el ámbito textual que manifiestan una distancia crítica con los estereotipos parodiados.

A diferencia de los trabajos musicológicos anteriores, la parodia entendida, ahora y en un sentido amplio, como una práctica, acentúa la idea de acción, ejercicio, aplicación y, en última instancia, destreza por parte de quienes la llevan adelante y es por estas condiciones que, además, activa la competencia de los sujetos intervinientes. La parodia en música –en general–, y en la música de Les Luthiers –en particular–, no se limita al nivel sonoro, sino que intervienen diversos elementos que son propios del evento musical; estos son de nivel performático, textual (en sentido lingüístico), el entorno y la relación con la audiencia. Todos ellos juntos contribuyen a generar la parodia que el músico ofrece a su público y que necesita de una activa audiencia competente.

⁵³ Este instrumento forma parte ya, desde hace muchos años, de los actos políticos de Argentina.

Las desviaciones de las convenciones de los géneros musicales, ya en lo que se refiere a la forma y al estilo musicales como en los cambios de instrumentación (lo que conlleva una modificación tímbrica y una apariencia insólita); las exacerbaciones performáticas y los juegos en el ámbito textual manifiestan una distancia crítica con los estereotipos parodiados. Como se especificó, en esta oportunidad me he centrado en cuatro obras para ilustrar la parodia en situaciones, discursos y músicas referidas a la política pero la parodia es una práctica primordial en toda la obra de Les Luthiers, que puede dar lugar también a otros análisis.

Como se ha comprobado, en estas obras de Les Luthiers la condición de desfamiliarización de la parodia, su discurso disidente y contestatario, y la relectura competente en los temas políticos son acompañados con una intención burlona. Todo ello genera que la relación entre música y humor en su obra componga, también, una fértil actitud crítica.

Recibido: 14.06.2015

Aceptado: 18.08.2015