Juliana Guerrero. *Música y humor en la obra de Les Luthiers*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2021, 280 páginas

El primer recuerdo que tengo de Les Luthiers es una propaganda que vi cuando niño en un canal de televisión. No retuve la información en ese momento, pero, pasando los años, supe que se trataba de un fragmento de su espectáculo *Mastropiero que nunca* (1977, registro de 1979). Tiempo después, cuando ingresé a estudiar la carrera de música en la universidad, hubo una asignatura donde escuchamos algunas grabaciones del grupo para ilustrar su faceta como constructores-difusores de "instrumentos informales". Lentamente fui descubriendo más acerca de su propuesta, primero sus discos y después los registros en video de sus espectáculos. Sin embargo, recién tuve la oportunidad de verlos en vivo y en directo en agosto de 2015 en Santiago de Chile, cuando presentaron *Viejos hazmerreíres*. Me llamó la atención, por cierto, las rigurosas medidas de seguridad para entrar, lo que comprendí en función del trasfondo étnico y religioso de algunos de sus integrantes. Mi esposa y yo, en todo caso, disfrutamos el espectáculo. Lamentablemente no tuvimos el privilegio de ver ni a López Puccio ni a Rabinovich, aquejados entonces de problemas de salud (Rabinovich falleció unos meses después), pero alcancé a ver a Mundstock, Maronna y Núñez Cortés en plena acción, junto con O'Connor y Turano.

En mi trayectoria docente he recurrido a ejemplos de Les Luthiers en diversas asignaturas y, para ello, tanto la información en sitios web dedicados al conjunto como la literatura que se ha generado en torno a su trayectoria han sido fundamentales. En este contexto, la presente obra de la musicóloga Juliana Guerrero, quien ha escrito varios textos pertinentes al legado de Les Luthiers, constituye un aporte relevante.

Este libro, *Música y humor en la obra de Les Luthiers*, se funda en la misma investigación que Guerrero realizó para obtener en 2013 su doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Su estructura consiste en una introducción, seis capítulos, un anexo y la bibliografía consultada. En la introducción (9-19), la autora plantea las bases conceptuales y teóricas fundamentales de su enfoque. De este

Boletín de Estética 64: 108-121, 2023
ISSN 2408-4417 (online) | DOI: 10.36446/be.2023.64.364

modo, Les Luthiers es definido como una agrupación que "ofrece espectáculos en los que se generan eventos humorísticos, tanto en la ejecución de las obras como en sus intersticios, mediante la ejecución de obras propias que remiten a géneros musicales pertenecientes a los ámbitos de las llamadas 'música culta' y 'música popular'" (9).

En esa definición encontramos un concepto clave que es el de "evento", así como su relación con aquel de "humor". La autora suscribe la idea de que el humor es un evento, un acontecimiento o "instancia comunicativa que acaece en un tiempo y espacio determinados", es decir, en la *performance* dentro de un contexto cultural específico. Respecto de la propuesta de Les Luthiers, la autora adopta un concepto que la misma agrupación mencionó en su "certificado de nacimiento" del 20 de septiembre de 1967, la "música-humor" o "humor-música", el que le permite marcar la diferencia de su enfoque con otros estudios que se han hecho en torno a la relación entre humor y música, en los que, según la exposición de la autora, ha prevalecido la idea de que el humor es una propiedad del objeto musical o de los sujetos que lo crean o escuchan. En cambio, con el respaldo de referentes teóricos de la lingüística, como el caso de Amy Carrell (2008), el concepto del humor (humor-música) como evento implica la convergencia necesaria de distintos elementos o agentes, sin los cuales no hay humor. En este marco, la idea de la música como práctica social y no solo como "obra" y el papel de la audiencia o público devienen pertinentes y cruciales para el enfoque analítico propuesto. A estos conceptos se añaden aquellos de intertextualidad y de parodia y, con esta "caja de herramientas", Guerrero despliega su estudio en seis capítulos, los que corresponden en su mayoría a aquellos de su tesis doctoral, aunque en otro orden.

El primer capítulo (21-51), "Les Luthiers en sus bodas de oro", presenta antecedentes históricos en la formación del conjunto, junto con informaciones acerca de sus espectáculos, grabaciones de discos y videos, premios, giras, la Expo Les Luthiers de 2007 y algunas críticas que el grupo ha recibido y recopilado.

En el capítulo segundo (53-71), "Las presentaciones", la autora examina elementos escénicos de sus espectáculos como el vestuario, el sonido y la amplificación o los programas de mano, además de la aplicación de lo que Guerrero define, a partir de diferentes autorías, como "perspectiva performática" (por ejemplo, los roles o personajes que suele encarnar cada integrante), y "perspectiva performativa" (el humor-música como evento que requiere la participación de una audiencia en un contexto determinado).

El tercer capítulo (73-132) lleva por título "Los instrumentos informales" y constituye un compendio del aporte organológico que ha realizado esta agrupación a lo largo de su trayectoria. Junto con especificar los factores que hacen de estos instrumentos un componente clave en la música-humor (sus nombres, sus materiales, su tímbrica y su modo de ejecución), se describe sucintamente cada uno de ellos en el marco de la clasificación organológica propuesta por Horn-bostel y Sachs, y se presentan imágenes fotográficas (en blanco y negro) de cada uno.

"El universo de Mastropiero" es el título del cuarto capítulo (133-155) y abarca aspectos vinculados con la "mitología" creada por Les Luthiers en torno a este personaje Johann Sebastian Mastropiero, verdadero heterónimo colectivo del conjunto, así como consideraciones acerca de juegos lingüísticos, temas y tramas en los espectáculos. En este sentido, el título de este capítulo no hace plena justicia a sus contenidos, puesto que la mitología de Mastropiero es solo uno de los temas desarrollados aquí.

En el quinto capítulo (157-211), "La reelaboración de los géneros musicales", la autora aborda otro recurso relevante en el humor-música de Les Luthiers, como es el caso de los juegos que establecen con las expectativas de la audiencia respectos a determinados géneros de las músicas folklóricas, populares o académicas. De este modo, y con ejemplos ilustrativos, se exponen los casos del folklore (gato, chacarera, zamba, triunfo), el tango, la música académica y fusión de géneros.

El sexto y último capítulo (213-225) se titula "Parodia de las actividades musicales", donde se examina cómo, en diferentes ejemplos, Les Luthiers ha parodiado el papel del compositor, la figura del músico, del musicólogo y de las instituciones. A diferencia de los capítulos anteriores, este capítulo corresponde a la expansión de lo que en la tesis doctoral de Guerrero es una sección dentro del capítulo dedicado al universo de Mastropiero y las herramientas

lingüísticas utilizadas por el conjunto con fines humorísticos.

Finalmente, el libro presenta cinco anexos (227-267) donde la autora presenta un catálogo de grabaciones editadas (audio y video), un catálogo de obras, fichas de los instrumentos informales con datos básicos no detallados en el capítulo tres (espectáculo y fecha de estreno, lutier, ejecutantes y obra), una lista de los 33 espectáculos presentados por Les Luthiers hasta 2014 y un análisis comparativo más detallado respecto de la reelaboración de géneros musicales del folklore (gato, chacarera, zamba y gato). Después de estos anexos se expone la bibliografía consultada (269-276), la que abarca entradas con un rango cronológico desde 1919 hasta 2012.

La redacción y estilo de escritura resultan amenos y accesibles para una persona lectora promedio y, si bien se presentan algunos conceptos y términos relativamente complejos (en especial en la introducción y el capítulo segundo), esto no dificulta la comprensión. En este sentido, se perciben varios ajustes editoriales respecto de la tesis doctoral original para cumplir este propósito, aunque no todos, en mi opinión, resultan convincentes. Si bien gran parte de la información presentada se puede encontrar en otros textos dedicados al conjunto o en sitios web temáticos, aquí se propone una reinterpretación de esa información en función de los conceptos fundamentales mencionados anteriormente y en la perspectiva de la musicología como principal marco disciplinario, aunque no exclusivo. Desde el punto de vista de esta disciplina, al menos en términos de la musicología más convencional, quizás los aportes más significativos los encontramos en los capítulos dos, cinco y seis.

Ahora bien, hay aspectos en los que, de alguna manera, este libro queda con deudas pendientes que, esperemos, sean abordadas en una nueva edición o en futuras investigaciones pertinentes al caso por parte de la autora. Hago este planteamiento, por cierto, a partir de la misma premisa propuesta por Guerrero y que ha orientado esta investigación.

En primer lugar, si el humor-música o música-humor es definido como un evento que acontece en la performance e implica un papel fundamental e imprescindible de la audiencia, sería necesario profundizar más respecto de la caracterización de esta audiencia y su participación en términos más elaborados. La autora insiste, en verdad, en la importancia del público, recoge algunas de las críticas periodísticas que los mismos integrantes del conjunto han recopilado, así como citas donde reafirman que todo el proceso creativo-humorístico-musical se completa con la audiencia en una presentación. Sin embargo, no sabemos exactamente cómo es esa audiencia, cuál es su configuración etaria o de género, su procedencia socioeconómica o cultural. No sabemos si esta audiencia que acude a los espectáculos en vivo es la misma que accede más bien a los videos en DVD o en YouTube o a los discos. O hasta qué punto aquellas críticas periodísticas negativas son representativas del público de un determinado país, ciudad o año. En el libro se perfila, por otra parte, la función que ha cumplido el público, o más bien los públicos o audiencias, en los ajustes de programa en los espectáculos de Les Luthiers según país o ciudad de presentación, pero sería interesante un poco más detalles al respecto. Y, por supuesto, cómo algunos de ellos se han producido en algunas obras o espectáculos a raíz de los cambios en la misma sociedad y en las audiencias. Por ejemplo, en la primera versión de la "Cantata del adelantado Don Rodrigo Díaz de Carreras […]" (*Mastropiero que nunca*, 1977) un coro dice al comienzo "Somos comechingones muy renombrados". Sin embargo, en la versión presentada en *Las obras de ayer* (2002), este verso dice "Somos los indios pampas muy renombrados". Otro caso es el de "Educación sexual moderna (cántico enclaustrado)", el que Guerrero analiza en el capítulo cuatro (152-155) y que en *Todo por que rías* (2000) tiene una introducción diferente a aquella de *Bromato de armonio* (1996). Como diría el mismo Don Rodrigo, habría que "hacer hincapié" en este tema.

En segundo lugar, Guerrero subraya la importancia de la performance y del espectáculo como el lugar donde acontece el evento humorístico-musical. De aquí se desprende que la gran unidad de análisis del legado de Les Luthiers es el espectáculo, cada uno de aquellos que han presentado a lo largo de su trayectoria. Sin embargo, la autora no nos brinda ningún análisis o descripción detallada de alguno de ellos para entender cómo, a partir de la estructura y articulación integral de un espectáculo determinado con sus "obras e intersticios", se crean las condiciones para el aconteci-

miento del humor-música. Al respecto, tal vez resultaría más coherente reubicar el capítulo "Las presentaciones" al final del libro y no como segundo capítulo, enriquecido con el análisis específico de uno o más espectáculos.

En tercer lugar, creo que el concepto del humor-música exige una nueva reflexión en términos de su definición y de su lugar en la propuesta de Les Luthiers. Como la autora dice y he reiterado más arriba, en aquel comunicado fundacional del 20 de septiembre de 1967, cuando los integrantes originales de Les Luthiers (Masana, Mundstock, Maronna y Rabinovich) se escindieron de I Musicisti, se definieron como "una agrupación de música-humor" cuyo objetivo era "cultivar el género 'música-humor' eludiendo los rasgos exageradamente farsescos para acentuar en cambio una actitud de respeto y cariño hacia el objeto de sus caricaturas: la música" (26). Ahora bien, ¿en qué consistirían esos "rasgos exageradamente farsescos" que buscaban eludir? La respuesta a esta pregunta permitiría aclarar mejor si la escisión de Les Luthiers de I Musicisti se debió no solamente a un tema de distribución no equitativa de trabajo y de beneficios (la información oficial), sino a diferencias estético-artísticas significativas y, más relevante aún, entender mejor cómo concebían originalmente la "música-humor" aquellos cuatros músicos. Además, al confrontar su discurso con sus realizaciones efectivas en términos de obras o espectáculos, se debiera determinar si el concepto de "música-humor" se ha modificado o no en el transcurso de su trayectoria.

A lo anterior hay que agregar que, al tomar en cuenta la integridad de un espectáculo de Les Luthiers y a partir de las pistas y planteamientos que la misma autora despliega en el libro, parece que la música-humor, siendo el núcleo de la propuesta artística del conjunto, no recoge la totalidad de vertientes humorísticas que han cultivado. Habría que distinguir también un "humor-palabra" (humor verbal, abordado claramente en el capítulo cuatro) y un "humor-actuación" (pantomima, comedia física, gestualidad cómica), identificar cómo se relacionan con el humor-música (en términos de subordinación, coordinación, integración, etc.) y su mayor o menor grado de importancia a lo largo de la historia del conjunto. Al respecto, tanto aquí como en las observaciones anteriores se perfila otro aspecto que amerita una futura indagación y concierne a los procesos de permanencia y cambio, en mayor o menor grado, de la propuesta de Les Luthiers. Hitos como el fallecimiento de Masana o el retiro de Acher se vinculan, en una primera intuición, con transformaciones en el ideal de humor-música al que ha aspirado el conjunto en distintos momentos de su historia.

Es posible que una actualización bibliográfica permita profundizar en algunos de estos aspectos, al tomar en cuenta que las fuentes consultadas más recientes que se mencionan en la bibliografía son de 2012 (la tesis doctoral de la autora fue defendida al año siguiente). Desde ese año se han publicado otros libros y trabajos acerca de Les Luthiers, como el libro autobiográfico *Memorias de un luthier* (2017) de Carlos Núñez Cortés, los textos de Gabriela Bagalá y la tesis doctoral "Humor y música. Aproximaciones a las teorías del humor musical a través de Les Luthiers" (2017) de Alfonso Honrubia. Asimismo, respecto de la teoría del humor se puede considerar los aportes de Mara Elisa Burkart para el caso de Argentina o el texto *The language of humor: An introduction* (2018) de Allen Pace Nilsen y Don F. L. Nilsen para enriquecer el marco teórico-conceptual.

En síntesis, *Música y humor en la obra de Les Luthiers* es un libro que presenta aspectos pendientes de desarrollo que ameritan, ciertamente, una nueva edición o nuevos estudios por parte de la autora. Esto sería muy bienvenido frente al hecho de que Les Luthiers, como ya sabrá toda persona que lea esta reseña o el libro en comento, ha anunciado oficialmente su alejamiento definitivo de los escenarios con el espectáculo *Más tropiezos de Mastropiero*. Sin embargo, aun así, en su versión actual este libro constituye un aporte relevante a los estudios acerca de la relación entre humor y música en general, tocante al caso de Les Luthiers en particular y que permite difundir hacia un público más amplio los resultados de una potente investigación doctoral que, de otro modo, seguramente habría quedado reducida al circuito académico.

Cristián Guerra Rojas
Universidad de Chile

Héctor Olivos. *Prometeo: el fuego insumiso*. Madrid: Prisa Noticias Colecciones y EMSE, 2020, 125 páginas

Prometeo: El Fuego Insumiso de Héctor Olivos inaugura la colección "Mitología Clásica" de Prisanoticias, compuesta por 40 libros que exploran las narrativas de dioses y héroes como Zeus, Ulises, Eneas, Jasón, Hércules, Pandora, Teseo y el Minotauro. Además de esta obra, Olivos también aborda otros personajes en entregas posteriores, incluyendo *Los Trabajos de Hércules*, *Zeus, Señor del Olimpo*, *Orfeo y Eurídice*, *Los Viajes de Eneas* y *La Manzana de la Discordia*.

La obra se estructura en dos grandes secciones, la primera "Prometeo: el fuego insumiso" aborda el mito novelado a través de seis capítulos en los que se evidencian las aventuras del Titán Prometeo en un mundo de dioses, bestias, titanes y humanos, y una segunda a manera de "Apéndices" en la que se configura una guía para la comprensión de la lectura, además se entregan datos de importancia sobre la influencia del mito en el arte, la literatura, la música y la filosofía. El libro se inspira en el mito de Prometeo, quien robó el fuego divino para los hombres, texto original del poeta Esquilo que aparece en la Teogonía de Hesíodo, con citas del primero al inicio de cada capítulo.

En el primer capítulo del libro, "Sufrimiento infinito", el autor ahonda en la tortura a Prometeo, quien es encadenado al monte Cáucaso por su afrenta en contra de los dioses. El autor describe con detalle el tormento físico y psicológico que sufre el titán, que es devorado por un águila cada día, solo para que su hígado se regenere por la noche. Olivos hace énfasis desde el inicio en el castigo que Zeus profiere a Prometeo, quien representa la figura del rebelde que lucha por el progreso de la humanidad. El autor señala que "gracias a la rebeldía de Prometeo la humanidad fue capaz de engendrar un conocimiento como el que nunca había existido en el mundo" (7). Este conocimiento, representado por el fuego, es lo que permite a los humanos alcanzar su plena potencialidad. El libro cuenta con ilustraciones originales que recrean las escenas más representativas del mito de Prometeo. En el primer capítulo, las ilustraciones muestran el encadenamiento y la tortura del titán. Estas imágenes son impactantes y ayudan a transmitir el dolor y la desesperación que sufre Prometeo.

El segundo capítulo, "Nacimiento y Juventud de Prometeo", explora la genealogía de los dioses, desde la usurpación del trono por parte de Crono hasta la devastadora guerra entre Titanes y Olímpicos que afectó profundamente a los seres humanos. La estrategia de Zeus para derrocar a Crono, y la Titanomaquia, se destaca en este capítulo. Prometeo y su hermano Epimeteo desempeñan un papel crucial al traicionar a los Titanes para apoyar a los Olímpicos. En palabras del autor: "La guerra, que se llamó Titanomaquia y duró diez largos años, se compuso de multitud de batallas. Ambos grupos pugnaron infatigablemente por la hegemonía en el universo" (19). Tras la victoria de los dioses olímpicos, liderados por Zeus, los Titanes son castigados y olvidados, y la guerra devastadora provoca la desaparición de los humanos. Héctor Olivos, en su relato, poéticamente nos recuerda la expulsión del paraíso, resultado colateral de la Titanomaquia.

En el tercer capítulo, "El Benefactor de los Humanos", Prometeo busca restaurar la tierra tras la guerra y acude a Zeus, quien, desde "las alturas del Olimpo, organizando las fuerzas divinas" (27), lo recibe con desdén. A pesar de la desconfianza inicial, Prometeo persuade a Zeus para repoblar la tierra con vegetación, animales y hombres. Zeus, sintiéndose inferior a este, asigna la tarea a Epimeteo, para generar rivalidad y dudas entre los hermanos. Prometeo, en su clarividencia prevé las intenciones de Zeus e instruye a su hermano sobre la misión de restaurar la humanidad.

Epimeteo se encarga de dotar a los animales de habilidades para sobrevivir, mientras que Prometeo, motivado por la empatía y la filantropía, pide adoptar a los humanos. Zeus se lo concede, pero con menosprecio, expresando: "quédate con estos humanos, no sé qué interés puedes tener en esos seres calamitosos. De todos modos, iba a suprimirlos a fin de crear espacio para otra especie mejor que ellos" (39). En esta parte del texto, el autor describe de manera melancólica y nostálgica a la especie humana, como seres efímeros, desprotegidos y olvidados por los dioses.

En el cuarto capítulo, "El Don del Fuego", se destaca la evolución cognitiva de los humanos a través del lenguaje y la conexión

con su pasado, mientras "Zeus muestra interés en su progreso" (43). Durante un diálogo entre Zeus y Prometeo, el primero busca estrategias de poder en el Titán. Prometeo justifica la evolución humana a través de la religión, haciendo creer al dios que sus protegidos ahora son fieles de las deidades olímpicas. El Titán se reúne con el líder de los hombres para contarle la historia de la humanidad y reconocer su evolución, asimismo, hace saber el deseo de su especie en cuanto a las necesidades de tener "el fuego y los dioses" (49) por el contrario el hombre reconoce en Prometeo "el benefactor de la humanidad" (50) por la estimulación de la mente, el pensamiento y motivar la evolución del lenguaje.

Los hombres aprenden a trasmitir el fuego tras observar que los rayos de Zeus incendian troncos secos. Este conocimiento revoluciona su forma de vida. Prometeo a través de los humanos burla a Zeus con una artimaña en forma de ofrenda de huesos de buey, lo que despierta la ira del olímpico.

En el quinto capítulo nuestro héroe se enfrentará a "La tortura atroz"*;* es así cómo Zeus enfurecido retira el fuego a los humanos como represalia tras el engaño. El autor señala que los humanos "Estaban desposeídos porque habían aprendido a transmitir las llamas de un cuerpo a otro, pero no a generarlo de la nada" (57). Los humanos, temerosos y desanimados, solicitan a Prometeo que les enseñe a crear fuego, diciendo: "Nos has traído el fuego, pero todavía no sabemos cómo crearlo. Enséñanos a encenderlo" (62), y el Titán comparte el conocimiento sin dudar.

Zeus se enfurece por el robo del fuego que Prometeo dio a los humanos. Para vengarse, pide a Hefesto crear a Pandora, una mujer hermosa que lleva una caja cerrada. Pandora es entregada a Epimeteo, el hermano de Prometeo. Epimeteo, a pesar de las advertencias de Prometeo, acepta a Pandora, quien abre la caja, liberando todos los males del mundo, excepto la esperanza. El dios del olimpo, aún colérico, ordena a Hefesto que ate a Prometeo a una roca en el Cáucaso, con cadenas indestructibles, para enviar un águila cada mañana a devorar el hígado del Titán. El hígado de Prometeo se regenera por la noche, lo que prolonga su tortura. Él acepta su castigo, creyendo que es necesario para proteger a los humanos.

En el último capítulo, "Liberación y Redención", los gritos de Prometeo acusan a los dioses por su silencio ante su sufrimiento. Zeus deja de escuchar estos gritos cuando Hércules libera a Prometeo de su tormento. Esto preocupa a Zeus debido a las profecías de Prometeo, incluyendo la advertencia de que un hijo podría derrotar a su padre en el futuro: "Guárdate de apareamientos inconvenientes, pues una de tus posibles amantes dará a luz a un hijo que derrotará a su padre, sea quien sea este" (89).

Prometeo guía a Hércules al jardín de las Hespérides y sugiere que este hable con su hermano Atlas, quien sostiene la bóveda del cielo también por castigo de los dioses luego de la derrota en la Titanomaquia. Zeus actualiza el castigo de Prometeo: ahora debe portar un anillo hecho de las cadenas y la roca a la que estuvo atado, eternamente. Prometeo pide la transmisión de la inmortalidad de Quirón, un centauro inmortal herido por una flecha portadora del veneno de Hidra, disparada por Hércules tiempo atrás, y quien sufre solitario en una cueva anhelando la muerte. Al cierre del capítulo, Héctor Olivos describe la adquisición de la inmortalidad por parte de Prometeo, entrelazándola con símbolos astrales, y promueve una reflexión sobre la responsabilidad ética en el uso del fuego por parte de los seres humanos.

Por último, encontramos la sección "Apéndices" bajo la redacción de Joan Solé, en estos se explora el "árbol genealógico" (100) y se establecen conexiones significativas entre el mito de Prometeo y obras de artistas, músicos y escritores notables, como "Pedro Calderón de la Barca, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, y André Gide" (120). En la música, el impacto se encuentra en los trabajos de "Franz Liszt, Aleksandr Skriabin y Richard Wagner" (121). Además, el mito influyó en las filosofías y estudios de Goethe, Herder, Rousseau, Freud y Diel.

El libro de Héctor Olivos concluye con "cuatro constelaciones astronómicas, aunque ajenas al mito" (124) y una bibliografía esencial. Cada historia y referencia a la mitología clásica y otras obras nos sumergen en un cautivador viaje lleno de fantasía, arte y profundo simbolismo.

Yair A. Murillo Rincón
CUC/UNICOSTA (Colombia)