

Humor, música y transgresión en el contexto de experimentación en las artes del Di Tella

Bernardo Suárez / IAE, UBA – bersuarez@yahoo.com.ar

Cecilia D'Altilia / IAE – ceciliadaltilia@gmail.com

María Belén Urcelay / IAE – urcelaymb@gmail.com

María Florencia Mazza / IAE – psicoflorenciamazza@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia colectiva

» *Palabras claves: Di Tella -Música- Humor – Experimentación -Transgresión*

> Resumen

El Instituto Di Tella tuvo su apogeo durante la década del 60 hasta que comenzó a sufrir los hostigamientos del gobierno de facto de Onganía y, finalmente cesó sus actividades en 1970. La apertura a la experimentación y a nuevas propuestas posibilitó que se transformara en un epicentro para las artes en la Ciudad de Buenos Aires. El presente trabajo se propone analizar cuatro expresiones artísticas que, dentro de ese contexto utilizaron de formas diversas, recursos humorísticos. Oscar Masotta, innovador, disruptivo y polémico, conjugó teoría y acción para promover eventos culturales de manera provocadora. Impulsó acciones como los “Happenings” y organizó la primera “Bienal Mundial de la Historieta”. A partir de estas expresiones artísticas y sus aspectos humorísticos, retornaremos al “Masotta Happenista”. Indagamos también la parodia y el uso de la ironía en la puesta en escena de “Danse Bouquet”, (1965), estrenada en el Di Tella bajo la dirección general de Ana Kamien y Marilú Marini, ambas fundadoras, con Graciela Martínez, del grupo Danza Actual. La obra introducía temas y expresiones de la cultura popular, a partir de varios sketches, entre ellos, el tema musical Vestida de Novia, de Palito Ortega. Respecto de la producción de Nacha Guevara, se tomará como objeto la obra “Anastasia querida” (1969) para analizar el uso de la ironía en las letras de sus canciones. La elección se funda en la importancia que tuvieron las expresiones artísticas en período de la dictadura de Onganía, y el uso de recursos humorísticos como clave de expresión política. Finalmente, se aborda la propuesta del grupo Les Luthiers que mezcla música y humor a partir del canto coral, parodias, performances, desarrollo y ejecución de instrumentos informales. Se atiende a dos de sus presentaciones en el Di Tella en 1967: “IMYLOH (I Musicisti y las óperas históricas)”; y “Les Luthiers cuentan la ópera”. El presente trabajo se inscribe en el proyecto FiloCyT (FC22-045): “Los sonidos

de la risa. La mixtura entre música y humor en el ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) durante los años 1967-1970", actualmente en curso.

1. ¿Es posible vincular a Masotta con el Humor? Por María Florencia Mazza

En este primer apartado nos proponemos pensar si es posible que los happenings realizados por Masotta en el contexto del Di Tella tengan alguna posible vinculación con el humor.

Oscar Masotta fue el intelectual reconocido mundialmente por difundir la enseñanza y práctica lacaniana al habla hispana; conocido también por ser escritor, poeta, novelista y ensayista. Se nutrió de autores provenientes de distintos paradigmas y campos de conocimiento, y experimentó diversas teorías y roles, desde un lugar particular, al decir de Ana Longoni, un lugar periférico, casi marginal (2017). Nunca finalizó sus estudios. No tuvo títulos habilitantes para intervenir en el mundo académico, pero fue un gran referente para muchos. Creó grupos de estudio y conjugó teoría y acción a través del arte. Seguido por intelectuales y artistas de la época, por sus ideas, saberes intelectuales y por su capacidad inquietante de ir y volver de la práctica. Hoy nos detenemos en este último Masotta, provocador, disruptivo y polémico, que expulsado de la carrera de filosofía y letras (UBA), afianzó su inclusión en el Instituto Di Tella, lugar que, en los años 60 y 70, albergó artistas provenientes de diversos pensamientos y estilos. Desde el llamado "Comité Adherente", casi como un "club de amigos" dentro del Di Tella, Masotta tuvo una prolífera actividad donde volvió visible el centro de investigaciones experimentales, y también impulsó e innovó con su aporte como gestor, crítico y productor de arte. En este último rol, hizo teoría sobre happenings, y también los produjo. En 1966, "para inducir al espíritu de la imagen", en 1967 "el helicóptero" y un anti happening, "mensaje fantasma".

El happening "El helicóptero", consistió en una experiencia de comunicación interpersonal que el propio Masotta planificó detalladamente. Una obra discontinua y fragmentaria en la que dividió al grupo en dos: uno fue llevado a un teatro céntrico de Buenos Aires, donde se le presentó al público distintas obras caóticas y desconectadas entre sí. El público presente observó un solo de batería, una bailarina, e ideas de espectáculos tomados de diversos happenings. El otro grupo fue llevado a una estación de tren abandonada en las afueras de la ciudad donde esperó un rato sin que nada sucediera, hasta que un helicóptero sobrevoló con una actriz conocida de televisión para saludar desde allí. Pasados unos minutos del retiro del helicóptero, de forma cronometrada, llegó el otro grupo que venía del teatro céntrico. Este último se anotició de lo sucedido allí, en ese preciso momento, de la secuencia del helicóptero.

Por su parte "Mensaje fantasma", resulta un anti happening, una obra de arte de los medios, que consistió en la proyección en un canal de televisión de un poster callejero en el centro de la ciudad, cuyo contenido hacía referencia a un acontecimiento, con documentos, fotos trucadas y gacetilla de prensa, pero

que jamás sucedió. Ana Longoni lo refiere como una reflexión a la capacidad de los medios para ambientar, donde no sería lo mismo producir un programa televisivo que publicitar una intervención callejera (2004:5). Al decir de Masotta, "Una finalidad sin fin", una suerte de circuito cerrado, donde la televisión reenvía la información al afiche y viceversa. Con su estilo peculiar, Masotta ofreció una experiencia estimulante y poco conocida en la época, en búsqueda de movimientos diferentes y permanente transformación. Sobre todo, promover reflexión y pensamiento. Es en este sentido que nos preguntamos si esas expresiones artísticas producidas por él encuentran alguna posible vinculación a lo humorístico.

A fin de esbozar algún intento de respuesta, Masotta sostiene que:

(...) Algo cambiaría: de crítico, o de ensayista, o de investigador universitario, me convertiría en happenista. No sería malo, me dije, si la hibridación de imágenes, tuviera al menos como resultado, intranquilizar o desorientar a alguien (...) (1967b: 170).

Inquietar, desorientar, objetivos intencionales que Masotta se propuso provocar bajo estas expresiones vanguardistas. Es decir, la búsqueda por hacer del espacio artístico creado, un lugar propicio para generar reflexión, alguna experiencia que movilizara, que fuese diferente y transformadora.

Pirandello, quien basa su teoría en el aspecto emocional del proceso humorístico, refiere al humor como "el resultado de la contraposición de dos sentimientos que suscita la reflexión activa durante la lectura de una obra o situación" (1946: parte 1).

No hay ingenuidad en Masotta. En "El helicóptero" logró la desorientación que se propuso en el público y manejó la idea en base a pares de opuestos concretos y bien planificados; a saber: teatro vs estación de tren, espectáculos variados vs el helicóptero y así podríamos continuar el análisis. Podríamos preguntarnos entonces, si a partir de estas oposiciones no intentó hacer partícipe al público de la experiencia basándose en las emociones encontradas. En efecto, en cada sector del público queda perdida una parte de la vivencia del otro; entonces: ¿Qué sentimientos y pensamientos nos despierta habernos perdido de algo? Tanto en "El helicóptero" como en "Mensaje Fantasma" se puede situar la ironía en referencia a situaciones en lo que ocurre resulta lo contrario a lo supuesto. La ironía establece un sentido primero y uno segundo que será decodificado y significado por quien recibe ese mensaje. ¿No es acaso el humor en sus vertientes irónica y burlona, quien logra inquietar, incomodar, fastidiar, irritar y hasta a veces enojar, aquel que a veces logra des-colocar, y nos fuerza a colocarnos en otro posicionamiento posible?

Masotta resulta así un provocador, disruptivo que con sus ideas de avanzada consiguió reflexión, intercambio y transformación en sí mismo y en otros. Como el mismo expresa: "algo cambió", algo lo modificó, algo posibilitó que pudiera darse el permiso de experimentar otros roles profesionales posibles: el intelectual se retroalimenta con el gestor y productor en una "finalidad sin fin". Inquieto no se quedó en una posición, sino que buscó su propia transformación y lo que descubrió lo compartió, lo transmitió. Buscó la llegada en el otro, de ese modo en que solo transmite el arte. El happening es una experiencia de cuerpo

presente en la que los participantes / espectadores no saldrán del mismo modo del que llegaron. Así es el arte. Nos hace vibrar, nos suscita sentimientos, a veces encontrados, nos inquieta, a veces nos desorienta. Nos modifica. Nos moviliza. Nos sorprende. No se sale de la misma manera de un lugar cuando se experimenta, nos atraviesa, el arte. El humor apela a la sorpresa, a lo inesperado, modifica y lleva a la reflexión. Y es en esas particularidades que se conecta con la propuesta de Masotta.

Él mismo da cuenta de la modificación sufrida en esa primera experiencia de happening que tuvo en Nueva York, donde aturrido por la música, sale de allí, para luego en la soledad de su reflexión pensar en “cometer un happening” al retornar a Buenos Aires. No fueron los objetivos principales de Masotta generar humor con estas expresiones artísticas. Lo que queda claro, es que, para nuestro posible análisis, tampoco escaparía del él.

2. Danse Bouquet por Cecilia D' Altília

“Danse Bouquet” se estrenó el 23 de septiembre de 1965 en el Instituto Di Tella, bajo la dirección general de Ana Kamien y Marilú Marini. La obra, en palabras de Marilú Marini, se presentó como una parodia y con intenciones de transformar algunos signos de la comedia musical “[...] para mostrarlos desde otro punto de vista” (García, 2021:244). Al mismo tiempo de Danse Bouquet se estrenaba “Hello Dolly” con Libertad Lamarque). Entre los sketches de la obra figuran “Vestida de novia”, canción triste de Palito Ortega, “La Traviata”, “Goldfinger”. Se presentará, en este trabajo, la obra en su gesto paródico y el uso de la ironía -desde los conceptos teóricos de Linda Hutcheon- para focalizar en el aspecto cómico.

Ana Kamien y Marilú Marini habían creado, junto a Graciela Martínez, el grupo de danza experimental “Danza Actual”, en un gesto de ruptura con la danza moderna y el ballet clásico. Ana Kamien y Marilú Marini, además de haber estudiado ballet clásico, también se prepararon con Renate Schottelius, una inmigrante alemana que introdujo la danza moderna en Buenos Aires. Ana Kamien había estudiado con María Fux, de quien dice aprendió la improvisación.

Kamien comenta que ellas, el grupo de Danza Actual, “ya estaban con ganas de hacer otra cosa, algo que se podría llamar Pop-danza”. En el artículo “Danza actual en el River Plate”, sus autores, Nicolás Licera y Sofía Kauer, citan a la bailarina: “Nosotras veíamos que, en ese momento, se bailaban los grandes temas de la humanidad [...], grandes temas, grandes gestos, grandes coreografías [...] Empezamos a querer derribar todo eso, a hacer otra cosa [...]” (Licera Vidal y Kauer, 2019)

Siguiendo a Licera y Kauer, los autores comentan que, para las bailarinas, las tradiciones de la danza local, -la Ausdrucktanz (danza de expresión) proveniente de Alemania, la Modern dance proveniente de Estados Unidos y el ballet llegado desde Francia y Rusia- hacían hincapié en sentimientos privados, humanos, individuales; presentaban la idea de belleza a través de la técnica corporal. Para el grupo Danza

actual, estas tradiciones “les eran insuficientes para traer a la realidad problemas, inéditos, que estaban ahí reclamando ser trasladados.” (Licera Vidal y Kauer, 2019)

Entre 1962 y 1964 el grupo realizó sus presentaciones en el auditorio de la Alianza Francesa. Kamien, Marini y Martínez comenzaron a trabajar con temas referidos ya no a los de la danza “cultura” sino con fenómenos de la cultura popular de ese presente, por ejemplo, con James Bond. Introdujeron en escena el uso de objetos, que cada una elegía o creaba, el uso de telas como el stretch, que recién aparecía, en las que ellas se ocultaban, en una intención de deshumanizar los cuerpos.

“Danse Bouquet” fue su primer espectáculo montado en el Di Tella, al año siguiente estrenaron allí “La fiesta, hoy”. En la primera colaboraron: Delia Cancela, Pablo Mesejean, Oscar Palacios, Juan Stoppani y Miguel Ángel Rondano. Si bien Graciela Martínez formaba parte del grupo de Danza Actual, en esta obra no participó, dado que estaba fuera del país. No hay registro fílmico de la puesta de “Danse Bouquet” pero sí fotografías, los testimonios de sus protagonistas y el programa de mano que redactó Roberto Villanueva, director del CEA. La obra se componía de 7 sketches entre los que mencionamos: “Vestida de novia”, basado en una canción triste de Palito Ortega, “La Traviata”, “Goldfinger (sobre James Bond)”, “Cleopatra” (sobre la película de Elizabeth Taylor), “Marvita la Mujer Maravilla contra Astra la superpilla del Planeta Ultra y su monstruo destructor”, entre otros.

En el Programa de mano, redactado por Roberto Villanueva, se lee:

Toman como vehículo la estructura del “music hall” o el teatro de variedades y en ella van tratando diversos hechos “cargados de vigencia para el espectador”. Así los argumentos de las historietas de “aventuras espaciales” y las películas de gran espectáculo, las revistas de modas y la moda de Courrèges, Palito Ortega, La Traviata, los Astronautas y James Bond, están presentes en esta vidriera no para la imitación o la burla sino para el trabajo a partir de ellos, para el tratamiento del amor, para la meditación que de ellos surge. Todo ello sin olvidar el saludable deber de la diversión (Pinta, 2014).

Marilú Marini hace alusión a la obra como una parodia; a su vez Kamien comenta que no querían hacer humor, pero eran muy irónicas. Dice: “Yo bailaba “La Traviata” y la gente se moría de risa”. (García, 2021:244). Por su parte, Oscar Araiz sostiene que el espectáculo tenía una mirada irónica sobre ese presente, una ironía muy inocente (246). En el mismo sentido, Kado Kostzer afirma en su libro, que, mientras que la canción “Vestida de novia” había emocionado en el ámbito de lo popular, en el espectáculo “provocaba risitas histéricas y burlonas”. (2016: 122)

Este ingreso de los fenómenos de la cultura popular a una puesta en escena de danza, (el uso de los argumentos de las historietas, las películas, las revistas de modas, Palito Ortega, La Traviata, etc.) se vincula con la emergencia del Arte pop, que comenzaba a surgir en los años 60. El arte Pop presenta un vínculo entre los fenómenos de la cultura popular, provenientes del auge de la cultura de masas, y el arte “serio”. Arthur Danto propone una diferencia entre el pop en el arte refinado, pop como arte refinado y el pop como tal. “El arte pop como tal se compone de lo que llamo emblemas de la cultura popular transfigurados en gran arte” (2014:152). El autor entiende ‘transfiguración’ como un término religioso, que tiene que ver con

la adoración de lo ordinario. El gesto paródico en la obra, en tanto se toman canciones y otros fenómenos estéticos de la cultura popular como blanco para generar algo nuevo y diferente, produce un distanciamiento crítico -tal como lo entiende Linda Hutcheon (2006)- entre eso popular que ingresa y la danza culta y sus tradiciones. La parodia muestra el desfasaje de las dos culturas, alta y baja. La ironía de la que hace uso esta parodia le otorga ese carácter burlón a los sketches y logrará el efecto cómico, la "risita histórica" que menciona Kostzer sobre "Vestida de novia". Ironía semántica, en tanto juego de sentidos que pone de manifiesto la resignificación de esos fenómenos de la cultura popular en el nuevo contexto, y que asimismo presenta la mirada crítica de las bailarinas frente a la danza tradicional. Sacada de su contexto original, la canción triste de Palito Ortega pierde su fuerza emotiva para transformarse en otra cosa.

Podemos afirmar entonces que estas propuestas experimentales del Grupo Danza actual comienzan a desacralizar la danza local, no solo a partir de modificaciones en la técnica y en cuestiones específicas de la disciplina, sino también a partir de la introducción de lo cómico, que es en lo que nos interesará hacer foco.

3. *Anastasia Querida* por María Belén Urcelay

Se trata de una obra musical presentada en las instalaciones del Di Tella en 1969, interpretada por Nacha Guevara y producida por Alberto Favero. De esta obra, tomamos como objeto de estudio el uso de la ironía en las letras de canciones. Como hipótesis preliminar de trabajo, entendemos que los recursos del humor fueron elementos claves para las nuevas expresiones políticas producto de la "crisis democrática" iniciada con la dictadura de Onganía. Que, a su vez, coincide con una crisis nacional en términos económicos, militares y sociales que implicó una dificultad de financiamiento en el Centro Cultural y en la empresa de la familia Di Tella; crisis que se agudizó y desembocó en el cierre de los centros. El trabajo que se presenta en esta oportunidad, parte de pensar la ironía desde una perspectiva pragmática. En esta disciplina, el valor de la ironía no es exclusivamente lingüístico, sino que, a pesar de que obtiene su significación del acto de producción lingüística, no es exclusivo de la lengua. Por lo tanto, el valor de la ironía depende de cuestiones que desbordan al texto irónico. Uno de los elementos elegidos para trabajar es la cuestión de la intersubjetividad la cual depende de la implicancia de la posición enunciativa del actor, en este sentido, Suarez (2018) hace una distinción entre las subjetividades del cómico y del humorista. Si, en el primer caso, lo cómico abre distancia del enunciador con el texto, en el ethos humorístico, el enunciador tiene un compromiso con el contenido de su mensaje. En este sentido, el compromiso se encuentra por fuera de los dictámenes de la palabra de autoridad, es un compromiso con la irreverencia.

Por lo tanto, cuando se indaga sobre el ethos presente en "Anastasia Querida", arribamos a dos figuras que se complementan. Por un lado, un sujeto femenino que está en contra de un sistema de valores

prefijado: en la canción "No se casen chicas" encontramos un "yo" que da las razones por las cuales una mujer no debería casarse. La razón es la vida sin que se obtenga cuando se está al lado de un hombre torpe y sin escrúpulos morales. La canción concluye en un entusiasmo por la independencia económica femenina:

Agarren guita, mucha guita y guarden.
Escóndanla bajo el colchón;
a los cincuenta años tendrán un montón
¡Ah!, que buena vida será esa
si no se casan, chicas, si no se casan.

Sin embargo, este enunciador se configura vengativo frente al hombre es la imagen del engaño, la vida superflua y la violencia. Tal es el caso de la vampira que mata a sus pretendientes:

Siete novios, desde entonces, tuve.
A todos temblando besé en el zaguán.
No hay nada que hacerle. La sangre me sube.
Lo muerdo en el cuello y chau al galán.
Las vecinas al verme murmuran:
Su beso maldito a los siete enterró.
La culpa no es mía. Los novios no duran.

Esta figura del enunciador encuentra, además, otra configuración en términos estrictamente políticos. Para analizar este caso, es necesario remitirse a la definición clásica de la ironía. Si, la integibilidad de la ironía no es el resultado del significado literal del texto, sino que se encuentra en el desfasaje entre el significante y el significado, la ironía tiene un sentido intencional que suple al sentido literal. En esta configuración política de la figura enunciativa, el aspecto crítico se radicaliza en el territorio de lo político.

Marcas enunciativas en el cancionero que se presenta, propician a demostrar que el relato individual de la mujer que habla en primera persona convive con un llamamiento al accionar social. Constatando la dinámica que describe Giunta de los procesos de personificación de los artistas de esos años: "una dinámica en la que el relato del artista individual será sustituido por el artista social y en el que la voluntad demarcatoria del género y el estilo sería suplantada por el imperativo de la política" (Giunta, 2015: 17). Por ejemplo:

Aunque Franco ganó las batallas,
a hacer canciones ¿quién nos ganó?
Por eso enrólense en nuestras filas.
La guitarra es nuestro cañón.
Con ella venceremos la guerra y el hambre.
Listos, apunten, ¡canten!

Las especificidades de las articulaciones formales de esta obra permiten ver aspectos del momento histórico, un catálogo de experiencias grupales que bajo la clave del humor convoca, critica un momento histórico, para convertirse en un programa de intervención de la realidad.

Estos serán los lineamientos de trabajo que todavía está en un estadio incipiente. Pero como hipótesis preliminar, podemos aceptar que la expresión artística se enmarca dentro de lo que Giunta percibe como el paso de la vanguardia artística a un compromiso político del artista, dentro de esa idea, se pueden

cotejar que “Anastasia Querida” tiene grandes elementos de los movimientos del campo cultural nacional, pero con elementos propios que la diferencian referidos a las configuraciones enunciativas de las que hemos tratado.

4. El Nacimiento de Les Luthiers Por Bernardo Suárez

Un fenómeno artístico que logra mantenerse en el tiempo, desarrollarse y transformarse hasta casi en un género como Les Luthiers parece ser, como otros casos, la confluencia de factores intrínsecos o internos, y extrínsecos o contextuales. Entre los primeros, claro está, hay que destacar el talento creativo-musical, pero también la capacidad de búsqueda que determina arriesgarse a transitar por caminos poco conocidos. De los segundos, los extrínsecos, cabe puntualizar en un contexto epocal atravesado por la pos vanguardia en las artes que se traduce en una actitud de búsqueda constante de experimentación. Y claro, mezcla de azar y predestinación: estar en el lugar adecuado en el momento preciso. El lugar adecuado fue el instituto Di Tella que, a mediados de los sesenta –el momento preciso- representó en la Ciudad de Buenos Aires un epicentro experimental para el campo de las artes. Sin embargo, la historia de lo que será finalmente Les Luthiers, comenzó un poco antes y fuera del Di Tella. Dividimos ese proceso fundacional en tres momentos que bien pueden asemejarse a tres actos teatrales o tres movimientos musicales. El primero es anterior al Di Tella, data de la experiencia en los coros universitarios. Los otros dos tuvieron lugar en el Di Tella. Aunque, cada acto brindó una serie de innovaciones, transformaciones e invariantes que colaborarán en el formato más definitivo, o la cara más conocida de Les Luthiers.

Primer acto: El grupo se originó en el coro de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, que dirigía el maestro Virtu Maragno hacia fines de la década del 50 del siglo pasado. Samper Pisano (1997) detalla que a comienzos de la década del sesenta, se presentaron en distintos festivales corales, entre ellos el de 1964 en la ciudad de La Plata. La agrupación estaba conformada por Gerardo Massana –reconocido como el fundador- junto a Maronna, Rabinovich, Mundstock, López, Núñez Cortés, Durán, Marín, Puig y Schussheim. En torno a la figura de Masana se reunían e “improvisaban cantos y escuchaban novedades musicales” (16). Así se enteraron de un disco de Gerard Hoffnung, músico alemán nacionalizado inglés, que hacía música-humor en los años cincuenta y que significó una fuente de inspiración para el futuro grupo. En esos años de la primera mitad de la década del sesenta, el grupo experimentó con la inclusión de la parodia en las formas musicales. Al comienzo se parodió el género “ópera” y se crearon los primeros instrumentos informales. Los abuelos de Masana (inmigrantes establecidos en la Argentina), incursionaron en el teatro. Y, paradójicamente, mientras que uno desarrollaba sus caracteres como comediante, el otro lo hacía en el campo del drama. Incluso, ambos compartieron obras producidas en el espacio que tenían por ese entonces las colectividades de inmigrantes. El hijo de Masana comenta que

(...) a través de sus abuelos, Gerardo aprendió que la comedia y la tragedia son dos caras de una misma moneda. Tal vez esa asociación entre la solemnidad de la música clásica y el humor, algo impensado que a mediados del siglo pasado podía resultar extraño a muchas personas, para Gerardo era completamente natural (2004: 41).

La puesta que realizan de la ópera cómica "Il figlio del pirata", marca la conformación de un primer dispositivo estético. Se trata de una opereta cómica de fines del siglo XIX que Masana encontró entre las pertenencias de su abuelo catalán. La puesta se realizó en el festival de coros universitarios de La Plata en 1964. Esa obra que remite temática e irónicamente a estereotipos y tópicos de la literatura, parodia la forma de la ópera y mezcla estilos de la música clásica, será el catalizador que impulse a Masana a la producción propia. En esa puesta queda registrada también la utilización de los primeros instrumentos informales contruidos por los propios integrantes. De a poco Masana se aventuró en la creación de piezas que contenían la mezcla de música y humor. Un claro ejemplo de su autoría es la "Cantata Modatón" (1965). La idea procede de un famoso laxante de la época de marca Modatón; luego, por cuestiones comerciales, debieron cambiar el nombre a la obra y la rebautizaron como "Laxatón". Aquí aparecen en germen dos formas en la búsqueda del efecto risible que se trasformarán a posteriori en una constante de Les Luthiers: la recurrencia a elementos reconocibles de la sociedad de consumo (concepto que también se encuentra presente en el Pop Art) y la utilización de los juegos de palabras. En 1965 son invitados al programa televisivo Telecataplúm (Programa originado en la República Oriental del Uruguay por un grupo de humoristas y comediantes que luego se trasladó a la televisión argentina); allí se presentan con el nombre de I Musicisti. Durante 1966 actúan en el Instituto de Artes y Ciencias con el espectáculo: "¿Música? Sí, claro". Al año siguiente llegaron al Di Tella.

Segundo acto: El contexto de experimentación en las artes del CEA (Centro de experimentación audiovisual) dirigido por Roberto Villanueva en el seno del Instituto Torcuato Di Tella, significó una puesta a prueba del evento. Por los testimonios pareciera que se trató de un encuentro casual. "No teníamos previsto pasar por el Di Tella. Eso fue un accidente –dice Jorge Maronna- Veníamos de un mundo tan distinto" (Masssana, 2004: 184). Nuñez Cortés por su parte afirma que en 1967 no conocía demasiado al Instituto Di Tella: "Marcos [Mundstock] me dijo: 'Miren que hay un lugar así, con tales características'. Entonces fuimos con nuestro espectáculo y a partir de ahí comenzamos a frecuentar las exposiciones, los happenings..." (Óp. Cit. 185). En la sala del Di Tella, inaugurada en 1965 y perteneciente al CEA, hicieron su presentación, en principio en el año 1966 como parte de un espectáculo de Carlos del Peral, "Mens sana in corpore sano". Ya en 1967 presentan su propio espectáculo: "IMYLOH (I Musicisti y las óperas históricas)". Sin lugar a dudas, parecía que los planetas se habían alineado y habían confluído en un espacio tiempo. Nuñez Cortés recuerda que: "Fue Marcos Mundstock el que le llevó a Villanueva la propuesta de IMYLOH. Primero nos dio los lunes y nos fue tan bien que empezamos a agregar días hasta la función

cincuenta y siete que fue el 4 de septiembre de 1967” (García, 2021: 456). Ese fatídico día se produjo el tercer movimiento.

Tercer acto: Luego de cincuenta y cuatro funciones de gran éxito el grupo se fractura. La crónica indica que ese mismo día se realiza la división entre lo que será Les Luthiers (liderado por Masana y compuesto por Mundstock, Rabinovich y Maronna), e I Musicisti, (encabezado por Schussheim y en el que se encontraba Núñez Cortés que al poco tiempo pasará a Les Luthiers). La disputa entre ambos referentes pareció radicar, por una parte, en el liderazgo del grupo, y por otra en el reparto del dinero de la recaudación. Sin embargo, y más allá de que uno de los motivos radique en ciertas cuestiones vinculadas a la organización económica, queda en claro a partir de la conformación de Les Luthiers, que la ruptura da cuenta también de una búsqueda de transformación estética que traerá cambios en el dispositivo escénico. Ese mismo año pero ya como Les Luthiers, presentaron en el Di Tella “Les Luthiers cuentan la ópera”. En 1968 el grupo apareció en televisión (Canal 7). En 1969 produjeron dos espectáculos; para el primero (“Blancanieves y los siete pecados capitales”) volvieron al escenario del Di Tella; pero el segundo (“Querida condesa...”) se realizó ya en uno de los surgentes Café concert (“La cebolla”).

En síntesis, algunos de los principios acerca del arte en general, que la post vanguardia de mediados de siglo retoma de la vanguardia histórica de principios del siglo XX, colaboran en la forma estética que adquiere la obra de Les Luhtiers y terminan por asignarle a esta su carácter original. Específicamente nos referimos la difuminación de las fronteras entre artes (música, literatura, poesía), de las demarcaciones entre estilos y cánones (música culta-música popular, parodia satírica de géneros y estilos musicales, utilización de formas propias de lo reidero como el chiste, la burla, el humor, etc.), utilización de materiales cotidianos para la construcción de instrumentos informales (Suárez, 2013). Los instrumentos informales parecen ser una marca registrada. El grupo ha optado por colocarles nombres que jueguen de forma risueña con alguna característica que permita describir al instrumento, pero que terminen por darle también un sentido risible. Por citar algunos casos: el “Calephone da casa”, es construido a partir de una serpentina de calefón que sustituye el cuerpo de un trombón” (Guerrero, 2020: 87). O la “Gaita de cámara”: “compuesto por una cámara de tractor que funciona como el reservorio de aire de una gaita” (90). La mezcla del elemento cotidiano con la morfología del instrumento permite que el espectador reconozca ambos componentes y su desfasaje, es decir el cambio en la funcionalidad del elemento cotidiano, termina por resultar un disparador de la gracia, aún antes que comience su ejecución (Suárez, 2013). Luego, al comprobar que efectivamente además de lo disparatado que resulta la combinación, el instrumento suena acorde a lo requerido, parece colaborar a que el efecto risible aumente en la instancia de espectación. El escenario despojado en un estilo minimalista, resulta otro factor que permite focalizar en la ejecución del instrumento y colabora entonces en esa situación risible. Aspectos puntuales como el vestuario y la utilización del frac a modo de uniforme de una orquesta y el moño, que luego se volverá en componente isotópico de la marca Les Luthiers.

A modo de conclusión provisoria

Los análisis presentados conforman una primera aproximación al fenómeno del Di Tella y especialmente a aquellas producciones en que puede rastrearse alguna mixtura entre música y algún tipo de lo reidero. Como puede observarse, el contexto abierto a la experimentación como las influencias de las nuevas tendencias en el campo artístico encuadradas en la pos vanguardia de mediados de siglo, parecen colaborar en la búsqueda de expresiones que, utilizando recursos cercanos a las formas de lo reidero, terminan por producir obras originales. Algunas de ellas capaces de continuar más allá del contexto propuesto por el Di Tella.

Bibliografía

- Danto, A. (2014). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- García, F. (2021). *El Di Tella. Historia de un fenómeno cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- Giunta, A. (2015). *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Guerrero, J. (2020). *Música y humor en la obra de Les Luthiers*, Buenos Aires, Eudeba/ UNL.
- Hutcheon, L. (2006) [1981] "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". Buenos Aires, Serie Para leer, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), OPFYL.
- Kostzer, K. (2016). *La generación Di Tella y otras intoxicaciones*. Buenos Aires, Eudeba.
- Licera Vidal, N. y Kauer, S. (2019). "Danza actual en el River Plate". En *El búho y la alondra* [en línea] Enero / Junio 2019, n° Irrupciones, tramas, públicos. Actualizado: 2019-01-11
Disponible en Internet: <https://www.centrocultural.coop/revista/irrupciones-tramas-publicos/danza-actual-en-el-river-plate>. ISSN 2618-2343 (consulta 3-11-2022)
- Longoni, A. (2004). Oscar Masotta: "vanguardia y revolución en los sesenta", en exclusiva para *Ramona*, fragmentos del estudio preliminar al libro que reúne por primera vez los escritos de arte de Oscar Masotta, En *Revolución en el arte*, Buenos Aires, Edhasa
- Masana, S. (2004). *Gerardo Masana y la fundación de Les Luthiers*. Buenos Aires, Norma.
- Masotta, O. (1967). "Yo cometí un happening", publicado originalmente en "Happenings", Ed. Jorge Alvarez. Forma parte del volumen *Revolución en el arte*, Edhasa, 2004.
- (2017). "La teoría como acción", publicado con motivo de la exposición (27 de abril al 13 de agosto de 2017) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Pinta, M. (2014). "Pop! La puesta en escena de nuestro "folklore urbano" En *Caiana*. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 4 | Año 2014. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=139&vol=4 (consulta 3-11-2022)
- Pirandello, L. (1946). "Esencia, caracteres y materia del humorismo". En *El humorismo*. Buenos Aires, El Libro.
- Samper Pisano, D. (1997). *Les Luthiers de la L a la S*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Suárez, B. (2013). *Discurso humorístico. Una mirada desde la Polifonía enunciativa a los textos de Les Luthiers*. Buenos Aires, Eudeba.
- (2018). "El humor y la nada. Reflexiones en torno a las particularidades enunciativas del discurso humorístico". En Cilento, L. y Koss, N, (Comps.) *Actas. I Jornadas Artes y humor. Estéticas plurales y liminales / XIII Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales, Teatro y Música*. 2018. Instituto Artes del espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JAH/IJAH/paper/viewFile/5089/3033>