

[ARTÍCULO]

Humor, desplazamiento y poder: los juegos musicales de Ernesto Acher

Rodrigo Pincheira Albrecht

Universidad Católica de la Santísima Concepción

ropinal@gmail.com

Recibido: 01 de mayo de 2018

Aceptado: 25 de junio de 2018

Resumen

Este trabajo propone revisar, desde una perspectiva intertextual, el modo en que el músico argentino Ernesto Acher yuxtapone las bromas, el juego y el humor musical como fórmula, proceso en el cual opuestos géneros musicales son unidos, integrados y desplazados de un espacio a otro, trayecto donde se practica el tocar/jugar. El artista, a través de su obra, crea un corpus donde la música y el humor se constituyen como dispositivos que le permiten cuestionar, tensionar y desplazar algunas convenciones con el lenguaje transfigurador del arte. Al fin y al cabo, son llevadas a un territorio para dialogar y divertirse: desacraliza, relativiza, transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable.

Palabras claves: humor; música; juego; poder; Ernesto Acher.

Abstract: Humor, displacement and power: the musical games of Ernesto Acher

This work proposes to review, from an intertextual perspective, the way in which the Argentine musician Ernesto Acher juxtaposes the jokes, the game and the musical humor as a formula, a process in which opposed musical genres are united, integrated and displaced from one space to another, path where playing / playing is practiced. The artist, through his work, creates a corpus where music and humor are constituted as devices that allow him to question, stress and move some conventions with the transfigurative language of art. After all, they are taken to a territory to talk and have fun: desacralize, relativize, transgress and aspire to renewal. It puts, in the Bakhtinian way, the world upside down and unthinking the unquestionable.

Keywords: humor; music; game; power; Ernesto Acher.

INTRODUCCIÓN

Las bromas, el juego o humor musical forman parte de la obra del músico argentino Ernesto Acher. Desde que integró Les Luthiers (1976-1986) y más tarde en el disco “Juegos” (1987) y su célebre espectáculo “Veladas espeluznantes”, creó un corpus en donde la música y el humor se constituyen como dispositivos que le permiten cuestionar, tensionar y desplazar algunas convenciones con el lenguaje transfigurador del arte. Este ensayo revisa, desde una perspectiva intertextual, el modo en que Acher altera y cuestiona esas convenciones venidas desde la tradición, lo hegemónico, las categorías y etiquetas, utilizando la música como algo que cambia, se desplaza y transforma durante el diálogo de tocar/jugar. Ejemplo de ello son “Bésame Schumann” donde “conversan” desenfadadamente el Concierto para piano en La menor de Robert Schumann con el bolero “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez, “Let it Beeth” donde se unen “Let it be” de The Beatles con “La novena sinfonía” de Ludwig Van Beethoven o “40 choclos”, donde el conocido tango dialoga con la célebre “Sinfonía 40” de Wolfgang Amadeus Mozart.

Entonces desacraliza, relativiza (lo alto y lo bajo, lo popular y lo culto), transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable; lo sagrado se vuelve profano, se borran las jerarquías, las etiquetas, las convenciones y se abre la puerta a la catarsis y al juego.

Acher, con referentes como Mozart, Peter Schickele, Victor Borge o Gerard Hoffnung, reinterpreta y tensiona la tradición musical, sitúa “lo clásico” en la frontera de la ruptura, es decir en el espacio de la postmodernidad y parece preguntarnos ¿qué es lo clásico y que es lo popular? Convergen la alegoría, la ironía y la desentronización, utilizando el *collage*, la cita, el fragmento, el pastiche, la parodia o la alusión estilística, elementos del modelo intertextual en la música propuesto por el argentino Omar Corrado (1992).

DESDE LES LUTHIERS A LAS VELADAS

En el célebre grupo argentino Les Luthiers, Ernesto Acher comenzó a hacer uso de la música y juego como parte de sus procedimientos. Por ejemplo, en su primera composición, “Tristezas del Manuela” o “Manuelas blues” en el que debutaban algunos de los instrumentos informales del sexteto; las obras de jazz con títulos “monovocálicos” (idea complementaria de Carlos Núñez): “Papa Garland had a hat and a jazz-band and a mat and a black fat cat”, “Pepper Clemens sent the messenger, nevertheless the reverend left the herd”, “Miss Lilly Higgins sings shimmy in Mississippi's spring”, “Doctor Bob Gordon shops hot dogs from Boston” y “Truthful Lulu Pulls Thru Zulus” (Blus), La “Cantata de don Rodrigo Díaz de Carreras” y célebre el poema sinfónico “Teresa y el Oso”, parodia de

“Pedro y el lobo”, de Sergei Prokófiev, intento de acercar a los niños a la orquesta con una antifábula (donde se alteran los órdenes humano y animal) divertida, irónica y lúdica, que no persigue dejar ninguna moraleja sino reír con las aventuras de Teresa, el Príncipe encantado, el Oso libidinoso y los animales del bosque.

En 1986 dejó el sexteto argentino y un año más tarde grabó el disco “Juegos”, donde comenzó con sus bromas musicales que unen y mezclan reconocidas obras clásicas con música popular, apelando a relaciones melódicas, armónicas y rítmicas. Con este material y otros nuevos, llegó al *corpus* que analizaremos en este trabajo: las “Veladas espeluznantes”, que es la puesta en escena de esta novedosa creación.

Antes de eso mencionaremos a La Banda Elástica que reunió algunos de los mejores jazzistas del medio argentino con el propósito de interpretar un repertorio tan amplio que iba desde música clásica al folclore. Hubo también, cómo no, humor e ironía, especialmente en su *performance* donde los músicos lanzaban las partituras al aire, hacían chistes en escena, a veces se disfrazaban o simplemente contravenían el orden típico de un espectáculo musical. El conjunto plasmó en tres discos (1991-1992) al menos un componente semántico: lo dialógico, es decir, universos sonoros diferentes que se unen, se intercambian pero que también se reestructuraban o deconstruían. Ejemplos son la zamba argentina “Luna tucumana” tocada en ritmo de salsa, los tangos “Milongón” y “La que nunca tuvo novio” en versiones jazzísticas o “Juana Azurduy” en clave jazz fusión y rock progresivo. Todas despojadas de algo para otorgarles otros sentidos y significaciones.

El octeto se disolvió en 1993, el año en que Acher presentó por primera vez sus “Veladas espeluznantes”. El origen de ese trabajo se debe a una situación cómica en la que, según su propio relato, “silbando el principio de la sinfonía 40 de Mozart de pronto el silbido se me fue para el tango ‘El choclo’. Me dio un ataque de risa y me puse a hacer un boceto con sintetizadores”. Lo que ocurría es que, según el músico, ambas obras tienen el mismo pulso. A partir de aquel juego inicial comenzó a buscar más parentescos y los encontró. Señala el músico que “por ejemplo, cae de maduro que la ‘Pequeña Serenata Nocturna’ de Mozart es absolutamente pariente del ‘Hava Naguila’. Y desde entonces empezaron a aparecer bromas y juegos por todos lados; desde chiquitos hasta bestiales, como ‘La gran puerta de Kiev’ con ‘Sobre el puente de Avignon’, de lo que salió ‘La gran puerta de Avignon’”.

LA ELEVACIÓN DEL HUMOR

Con referentes como Mozart, Peter Schickele, Víctor Borge o Gerard Hoffnung, Acher contraviene la convención que el humor se deja de lado en la música por una mal entendida seriedad artística.

Propone entonces recuperar lo que en castellano se ha perdido: la vinculación lingüística de la palabra tocar que en inglés tiene una doble acepción: tocar y jugar. En francés es lo mismo: *jouer*, en alemán es *spielen, igrat*. Fernando Savater en su ensayo “La idea de Nietzsche” sostiene que “jugar no es más que obrar sobre el fondo trágico del azar, jugar es cualquiera de las habituales actividades con las que los hombres entretienen su espera de la muerte, vacío del espanto que sólo la risa puede llenar” (Savater, 2005: 170-171).

La música es también valorada como un juego maravilloso y peligroso. ¿Por qué? El humor, entendido como juego elevado del ingenio y la inteligencia según Kant, produce, entre otras cosas, “la degradación de los objetos que eran tenidos por eminentes. La risa es la descarga de una energía por haber derribado una eminencia que antes era preciso sostener” (Casablancas, 2014: 4).

Con su capacidad de ridiculización, de denuncia de las convenciones, de transgresión de la normatividad social y de conformismos, el humor podrá ser utilizado como un escalpelo de la realidad, para encarnar una imagen de la libertad. “Freud había afirmado que en la broma se puede decir todo, hasta la verdad” (Casablancas, 2014: 4). La consideración del humor como algo demasiado serio es planteada por Franz Kafka y en la mirada de Walter Benjamin quien sostiene que “cada vez me parece el humor más esencial en Kafka. Naturalmente no era un humorista, pero América es una gran payasada. Pienso que la clave de Kafka la tendría en las manos quien tomase el pulso del lado cómico de la teología judía” (Benjamin, 1971: 220).

Lo cómico y lo serio intercambian sus papeles, elevándose lo primero a nivel superior de la expresión artística. El filósofo Vladimir Jankélevitch sostiene que “lo único serio en este mundo es el humor, afirmación que además aplica a la música: Ahora lo serio es el scherzando y lo frívolo es el legato, las Variaciones Seriadas serían más burlonas de lo que aparentan y la broma más seria de lo que parece” (Vásquez de Prada, 1976: 157).

Seriedad y valor de la risa, junto a su capacidad cognitiva fueron puestas de manifiesto por Julio Cortázar en “Rayuela”. “Y si uno puede reírse, y creer que no está hablando en serio, pero sí está hablando en serio, la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra, aunque mal les sepa a los cogotudos empecinados en creer que Melpómene es más fecunda que Queen Mab” (Cortázar, 1984: 539).

Para el músico Leonard Bernstein, el humor en la música se puede encontrar en la caricatura, la burla, música onomatopéyica, la sorpresa, la exageración, la destrucción de la lógica musical, entre otras. A estos habría que agregar, por ejemplo, la ironía, la sátira, la farsa, entre otras.

DE LA TENSIÓN A LA RUPTURA

En la Semiótica Musical, Rubén López Cano propone que “cuando nos enfrentamos a situaciones desconocidas o atípicas, seguramente estamos frente a una ironía musical” (López, 2005: 65-66). Que convertida en un tropo el escucha debe cambiar sus estrategias cognitivas porque se pone en entredicho lo que conoce, el canon, lo establecido, lo oficial, lo hegemónico.

En “Las Veladas espeluznantes” los títulos lo dicen todo: “Bésame Schumann”, “Let it Beeth”, “40 choclos”, “Escondite de Brahms”, “Peer Gynt phanter”, “Hello Strauss”, “Hi Lili, hi Ludwig”, “Pequeña música hebrea”, entre otros. El maestro argentino aquí comenta, reinterpreta y tensiona la tradición musical situando “lo clásico” en la frontera de la ruptura, es decir en el espacio de la postmodernidad. La calidad de clásico radica en el atributo que Deleuze y Guattari denominan anómalo, por cuanto una obra de esa cualidad “está siempre en la frontera, en límite de una banda o de una multiplicidad; forma parte de ella, pero ya está haciéndola pasar a otra multiplicidad, la hace devenir, traza una línea-entre, que puede ser lo mayor y lo menor, lo nacional y lo universal, lo culto y lo popular” (Alonso et al, 2003).

Para Italo Calvino, en tanto, un clásico es “un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, es un libro de relectura, de descubrimiento constante, cargado de huellas y señales, que suscita incesantemente polvillo de discursos críticos” (Alonso et al, 2003).

Este dispositivo instalado por Acher en las veladas permite borrar esas fronteras y evidenciar algunos contrarios: bajo-alto, culto-inculto, serio-divertido, mayor-menor, simple-complejo, centro-periferia, elítico-masivo, apolíneo-dionisiaco, entre otros. Entonces transgrede y aspira a la renovación. Pone, a la manera bajtiniana, el mundo patas arriba y desentroniza lo incuestionable; lo sagrado se vuelve profano, se borran las jerarquías, las etiquetas, las convenciones y se abre la puerta a la catarsis y al juego. La cultura cómica, que circula en los espacios ajenos al poder oficial institucional, se desarrolló invirtiendo los valores y manifestaciones de la cultura oficial en donde fueron posibles grandes obras que incorporaron siglos de risa popular: el Decamerón, el Quijote, Gargantúa y Pantagruel. Es la fiesta de los sentidos y la búsqueda del placer y la diversión. En música podemos citar, además de Mozart, Haydn, Beethoven, Strauss, Rossini, obras de autores contemporáneos como el “Carnaval de los animales” de Camille Saint-Saëns (1886), “Véritables préludes flasques (pour un chien)” (1912), “Cinco muecas” (1915) y “Trois morceaux en forme de poire” (1890-1903) de Erik Satie, “Three places in New England” (1912-1921) de Charles Ives, “Pierrot Lunaire” (1912) de Arnold Schönberg, o Igor Stravinsky con “Pulcinella” (1949), “Circus polka” (1942) escrita para ballet de elefantes, la ópera “Rakes progress” (1948)

“Greeting prelude” (1955) que contiene el “happy birthday”, entre otras.

EN LA FIESTA POR DENTRO

De acuerdo al modelo de intertextual en la música propuesto por Omar Corrado (Corrado, 1992) se considera que el espacio-tiempo musical implica la posibilidad de la polifonía (simultaneidad de planos sonoros que relativiza la discursividad lineal), las características accidentadas del trayecto que la obra musical cumple desde su gestación hasta su recepción (donde ocurren mediaciones como la notación y la interpretación) y la problemática semanticidad del lenguaje musical. Corrado distingue dos grandes áreas (ambas internamente articuladas) como intento de ordenamiento analítico para la intertextualidad en música: el área intrasemiótica, que contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical y el área intersemiótica, que reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, la literatura, etc.).

Considerando que se trata de juegos de parentescos rítmicos, melódicos y armónicos es posible encontrar de acuerdo a este modelo semiótico, por ejemplo, la cita estilística, falsa cita o cita sintética que consiste en la reconstitución de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo, sin referencia particular a alguna obra determinada, con diversos grados de fidelidad. Aquí se considera aquellas obras con carácter de pastiche, parodia o alusión estilística como por ejemplo el juego “Bésame Schumann” donde se encuentran el Concierto para piano en La menor de Robert Schumann con el bolero “Bésame mucho” de Consuelo Velázquez. Se advierte de inmediato el parentesco melódico y armónico, elementos que permiten el diálogo desenfadado de lo docto y lo popular. Más aún, ambas parecen nutrirse de sus elementos más reconocibles, aunque Acher engaña y, a la manera del relato postmoderno, nos hace perdernos de un lado y de otro.

En este mismo juego está la cita textual que corresponde a la incorporación de materiales temáticos reconocibles (melodías o complejos polifónicos) tomados de obras preexistentes y el uso de la transcripción. Estos elementos intertextuales se presentan también en los “40 choclos” en el que conocido tango dialoga con la célebre “Sinfonía 40” de Wolfgang Amadeus Mozart, “Pequeña música hebrea”, encuentro entre la “Pequeña música nocturna” del mismo autor y la canción tradicional hebrea “Hava naguila”. Más dialógico es “Let it Beeth”, cruce entre “Let it be” de The Beatles con “La novena sinfonía” de Ludwig Van Beethoven en el que casi sin transición ambas piezas se intercambian, ambas adquieren otra dimensión al estar en un espacio de frontera, se resemantizan, pierden su centro hegemónico y puede ser un rizoma ya que “no sigue líneas de subordinación jerárquica, sus elementos pueden afectar o incidir en cualquier otro,

ejercer resistencia contra un modelo jerárquico” (Deleuze & Guattari, 2004: 13). Aquí podemos tomar a López Cano y su mirada sobre la ironía en la música que tiene algunos campos de acción como por ejemplo “la introducción de un nuevo punto de vista o voz: cierto estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena para dar su opinión, de lo que se viene diciendo, pero de otra manera” (López, 2005: 67-68).

Más radical aún ya que se ponen en cuestión, se tensionan ambos mundos y se radicaliza este juego de parentescos, es la puesta en escena de “El escondite de Brahms”, donde el tango neoyorkino “El escondite de Hernando” de Richard Adler y Jerry Ross disputa escena con la “Danza húngara, número 5” de Johannes Brahms. La ejecución es con dos directores al frente de la orquesta, (primero se disputan ese lugar), ambos pugnan aparentemente por tener la hegemonía e imponerse. Lo popular, conducido por Acher, tiene un tono cómico, casi chaplinesco, frente a la seriedad de lo culto representada por el director convencional. Así, poco a poco, se va desacralizando ese espacio de poder gracias al humor paródico, casi satírico de la *performance*, que muestra la lucha entre lo popular y lo culto. Nunca se resuelve quien gana, aunque ese no es el propósito, sino que es un juego, pero lo popular logra entonces instalarse en ese lugar. Al alterar la rigurosa puesta en escena de la orquesta sinfónica, el concierto-velada adquiere otra dimensión, transformándolo en un nuevo espacio en que se rompe la línea entre los músicos (¿serios?) y el público, produciendo un entramado dialógico divertido y lúdico. El monologuismo idealista queda fuera. Las voces ya no aparecerán centradas en sí mismo, sino que la comunicación será un encuentro real con los otros.

Acher (2011) defiende lo divertido de la música y dice: “lo que tenemos para contar sobre el escenario no es lo bien que toco, sino lo mucho que me divierto”. Parece ponerse en línea con Mijail Bajtin y su célebre obra “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelias” (Bajtin, 2007) en el que la risa carnavalesca era ambivalente, alegre y llena de alborozo, burlona y sarcástica: negaba y afirmaba, amortajaba y resucitaba a la vez. La cultura popular festiva era totalizadora: incluía a los burladores y a los burlados. No era una risa negativa que excluía a unos por sobre otros. Esa característica provocaba la indignación y la hilaridad popular porque la risa aniquila el miedo, desentroniza lo incuestionable y hay puertas abiertas a la catarsis. Es la fiesta de los sentidos y la búsqueda del placer.

REFERENCIAS

ACHER, E. (2011). “Ernesto Acher: “apunto a defender lo divertido de la música”. Crónica periodística en sitio web de Provincia de Santa Fe.

http://santafeciudad.gov.ar/noticia/ernesto_acher_apunto_defender_divertido_musica

ALONSO, M., Cerda, K., Cid, J. Faúndez, E. Mora, G., Oelker, D. y Triviños, G. (2003). “Una preferencia bien puede ser una superstición: Sobre el concepto de lo clásico”. *Revista Atenea*, 488, pp. 11-29.

BAJTIN, M. (2007). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.

BARTHES, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

BENJAMIN, W. (1971). *Iluminaciones, volumen I*. Madrid: Taurus.

CASABLANCAS, B. (2014). *El humor en la música: broma, parodia e ironía*. Barcelona: Editorial Reichenberger.

CORRADO, O. (1992). *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones.

CORTÁZAR, J. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

DELEUZE, G. & y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PreTextos.

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

LÓPEZ, R. (2005). “Más allá de la intertextualidad, Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre Revista Aragonesa de Musicología*, (XXI).

___ (2008). “Música y retórica, encuentros y desencuentros de la música en el lenguaje”. *Eufonía. Didáctica de la música*, 43, pp. 87-99.

SAVATER, F. (2005). *La idea de Nietzsche*. Madrid: Ariel.

VÁSQUEZ DE PRADA, A. (1976). *El sentido del humor*. Madrid: Alianza.

Datos del autor

Rodrigo Pincheira Albrecht es Profesor de Historia y Geografía, Licenciado en Comunicación Social, Magister en Humanidades y Artes por la Universidad del Desarrollo. Se desempeñó como periodista y editor en la sección arte y espectáculos de Diario *El Sur* de Concepción hasta el año 2006. Autor de más de 500 artículos sobre música y cultura popular, entre los que destacan los libros *Schwenke y Nilo: leyenda del Sur* (2010) y *Los elementos: asedios y voces del grupo Congreso* (2017). Es miembro de la Asociación Chilena de Estudios de Música Popular (Asempch) y colaborador de la revista cultural *Bufé* de Concepción. En la actualidad es académico en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica de la Santísima Concepción.