

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



MAESTRÍA EN ARTES

“Análisis del *Génesis Según Virulo* (2001) del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón: performance, intertextualidad y humorismo”

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis que para obtener el título

Maestro en Arte presenta:

Lic. Pablo Alejandro Suárez Marrero

Guanajuato, Gto; marzo, 2018.

Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra

Director de Tesis

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Sinodal

Dr. Alfonso Pérez Sánchez

Sinodal



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño

DEDICATORIA

*A San Miguel Arcángel,
cuya iglesia de Allende hizo enamorarme de Guanajuato.*

*A mi querida abuela Estela Valentina Pagola Berger,
por ser la guía de mi realización.*

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, hermana y familia, por ser pilares incondicionales para cada aventura que emprendo.

Al Dr. Hugo Barreiro por las horas empleadas para que mi superación profesional y personal pasara de ser sueño a una concreción, pues la música es credo del diario pensar.

A Alejandro García Villalón “Virulo”, por la música en su humor y el humorismo en su música.

A la Dra. Isabel Téllez y al Dr. Alfonso Pérez, cuyas oportunas recomendaciones enriquecieron cada una de las ideas primas de investigación.

A la Dra. Miriam Escudero y el Equipo de Trabajo del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas, de quienes aprendí la tenacidad de hacer el bien.

A los Coordinadores Académicos y Administrativos de la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato; quienes me brindaron la oportunidad de escribir este nuevo capítulo en mi vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN / 1

- Planteamiento / 1
- Enunciación del problema / 2
- Estado del conocimiento sobre el tema / 3
- Marco teórico-conceptual / 6
- Hipótesis / 15
- Objetivo general / 15
- Objetivos específicos / 15
- Metodología / 16
- Organización de la tesis / 17

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL CUBANO ENTRE 1970 Y 1990 / 19

- 1.1 Contexto histórico y social / 19
- 1.2 Cultura cubana e intelectualidad artística / 22
 - 1.2.1 Vida y creación literaria / 27
- 1.3 Música y géneros musicales en Cuba / 30
 - 1.3.1 De canciones, sones y guarachas / 37
- 1.4 Humorismo a lo cubano / 46

CAPÍTULO 2. EL *GÉNESIS SEGÚN VIRULO* (2001): ESTRUCTURA DEL PERFORMANCE, TEXTO LITERARIO Y DISCURSO MUSICAL / 51

- 2.1 Obertura / 52
- 2.2 Donde se explica cómo comenzó todo / 54
- 2.3 Donde empieza (Adán y Eva) / 56
- 2.4 El primer drama psicológico / 60
- 2.5 Abelito / 62
- 2.6 Caín / 67

- 2.7 ¡Todos somos hermanos! / 72
- 2.8 Matusalén, hoy alegre y mañana también / 74
- 2.9 El Arca de Noé / 77
- 2.10 Nuevos métodos de control demográfico / 80
- 2.11 Sodoma y Gomorra / 82
- 2.12 Después de tantas calamidades / 87
- 2.13 La torre de Babel / 89
- 2.14 El agujero negro / 94

CAPÍTULO 3. FUNCIONES DE LA INTERTEXTUALIDAD Y DEL HUMORISMO EN EL *GÉNESIS SEGÚN VIRULO* (2001) / 97

- 3.1 Funciones del performance en el espacio de la cultura / 98
- 3.2 Problemática de los vínculos externos en el performance / 103
- 3.3 Coexistencia de componentes heterogéneos en el performance / 107
- 3.4 Acciones intertextuales que enriquecen el performance / 109
- 3.5 Funciones del discurso hablado en el performance / 110
- 3.6 Elementos teóricos del humorismo presentes en el performance / 114
- 3.7 Otras particularidades performativas / 118

CONCLUSIONES / 123

FUENTES DE INFORMACIÓN

- Bibliografía
- Tesis inéditas
- Hemerografía y Ponencias
- Fonografía
- Recursos en línea

APÉNDICES

1. Ficha de descripción documental del *Génesis Según Virulo* (2001).
2. Planos, aspectos y niveles analíticos empleados en el estudio del *Génesis Según Virulo* (2001).
3. Referencias cruzadas entre el *Génesis Según Virulo* (2001) y el *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960).
4. Transcripciones de los caracteres teatrales, textos y duración de las secciones performativas del *Génesis Según Virulo* (2001).
5. Células rítmicas identificadas en el *Génesis Según Virulo* (2001).
6. Localización de las referencias intertextuales en la música del *Génesis Según Virulo* (2001).
7. Perspectivas analíticas intertextuales empleadas en el estudio del *Génesis Según Virulo* (2001).
8. Entrevista realizada a Alejandro García Villalón vía correo electrónico.

LISTADO DE ILUSTRACIONES

1. Cartel promocional del espectáculo “*Si no trabajas no comes y si trabajas tampoco*” de Alejandro García Villalón *Virulo*: Museo de la Ciudad de Cuernavaca, México, agosto de 2014. (Dominio público) / 18
2. Cartel promocional del espectáculo “*Virulencias*” de Alejandro García Villalón *Virulo*: Sala Fórum de Puebla, México, 11 de febrero de 2017. (Dominio público) / 50
3. Cartel promocional de la presentación de Alejandro García Villalón *Virulo* en el Festival Apoyarte: Colegio Madrid, México, 3 de noviembre de 2017. (Dominio público) / 96
4. Cartel promocional del espectáculo “*A gozar que el mundo se va a acabar*” de Alejandro García Villalón *Virulo*: Café Contrapunto, León, México, 9 de diciembre de 2017. (Dominio público) / 121
5. Cartel promocional del espectáculo “*Estoy mudando los dientes*” de Alejandro García Villalón *Virulo*: Museo de la Ciudad de Cuernavaca, México, 26 y 27 de enero de 2018. (Dominio público) / 126

LISTADO DE TABLAS

1. Estructura performativa de *Obertura* / 53
2. Estructura performativa de *Donde se explica cómo comenzó todo* / 54
3. Estructura performativa de *Donde empieza (Adán y Eva)* / 58
4. Estructura performativa de *El primer drama psicológico* / 60
5. Estructura performativa de *Abelito* / 63
6. Estructura performativa de *Caín* / 68
7. Estructura performativa de *¡Todos somos hermanos!* / 72
8. Estructura performativa de *Matusalén, hoy alegre y mañana también* / 75
9. Estructura performativa de *El Arca de Noé* / 78
10. Estructura performativa de *Nuevos métodos de control demográfico* / 81
11. Estructura performativa de *Sodoma y Gomorra* / 83
12. Estructura performativa de *Después de tantas calamidades* / 88
13. Estructura performativa de *La torre de Babel* / 90
14. Estructura performativa de *El agujero negro* / 94

LISTADO DE FIGURAS

1. Relaciones funcionales dentro de las composiciones performativas / 98
2. Áreas de estudios sobre los vínculos externos del performance / 104
3. Categorías sobre la coexistencia de componentes heterogéneos en la música / 107
4. Acciones intertextuales dentro del performance / 109
5. Particularidades performativas / 119

INTRODUCCIÓN

Planteamiento

La pluralidad discursiva manifiesta en la actual música cubana propicia de que los estudios realizados hasta el momento sean insuficientes, pues aún no recorren los múltiples caminos existentes en una realidad estético-musical cambiante, enmarcada en una postmodernidad social cada vez más abierta a la globalización de las expresiones culturales de los pueblos. Es dentro de esta dinámica creativa que se encuentran embebidas las canciones de Alejandro García Villalón¹, quien satiriza su contexto histórico, político y cultural circundante desde posturas críticas que propician un cambio social a nivel del pensamiento.

La casi nula existencia de estudios académicos sobre la cancionística de *Virulo*, brinda un diapasón de oportunidades para —al tomar sus obras como objeto de estudios puntuales— deconstruir sus contextos creativos, identificar sus particularidades técnico-expresivas, así como entender los mecanismos estilísticos y herramientas empleadas en la construcción del discurso literario-musical subjetivo. Ello es posible con instrumentales teórico-metodológicos pertenecientes a la musicología histórica y a la etnomusicología, disciplinas científicas que tienen a la música como discurso primo, sin descartar su relación con otras manifestaciones artísticas, la sociedad que la generó y la cultura circundante.

Dichos aspectos se ven enriquecidos en tanto Alejandro García Villalón y su obra creativa también son susceptibles de ser apreciados desde una escucha analítica de sus soportes de difusión, y —por tanto— así entronar además a los documentos de música

¹ Alejandro García Villalón *Virulo* (La Habana, 1955): cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. Graduado de Arquitectura por el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría CUJAE en 1981. Fue miembro del Movimiento de la Nueva Trova (1972), dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos (1978) y fundó el Centro Nacional de Promoción del Humor (1988). Ha sido director de más de veinte espectáculos teatrales relacionados con la puesta en escena de comedias musicales; así como conductor, escritor y director de programas televisivos del Instituto Cubano de Radio y Televisión. Tiene alrededor de veintiuna producciones discográficas licenciadas en su mayoría por el sello mexicano Fonarte Latino y por la casa discográfica cubana EGREM. Por su trayectoria artística recibió el Premio Nacional del Humor de Cuba en el año 2014.

programada o grabada como fuentes primarias de información en pesquisas especializadas (Pérez, 2013). La presencia de su discografía licenciada por el sello mexicano Fonarte Latino en Spotify, aplicación multiplataforma on-line, permite acceder y reproducir su música de forma digital en constante flujo de distribución y alcance global. En este sentido, la presente investigación conduciría a pequeños aportes sobre la construcción de realidades musicales alternas, conformadas por identidades digitalmente colectivas, cuyos vínculos se pueden establecer mediante patrones de consumo comunes de performances específicos, los cuales han sido poco estudiados.

Bajo esa tesitura, se conocen pocos estudios que aborden la audibilidad de elementos expresivos de canciones integrantes de alguna discografía alojada en plataformas de internet, como medio de construcción de un discurso académico que busca ser crítico al respecto. Todo ello relacionado con la simbiosis entre funcionalidad social y estética de una expresión musical particular. En tal caso, el *Génesis Según Virulo* (2001) de Alejandro García Villalón constituye un objeto de estudio particularmente atractivo, pues —en tanto primer performance del cantautor en México (Gaxiola, 2013), el cual fue posteriormente “compactado” en un disco— propicia el escrutinio de los otrora contextos circundantes que deben haber influenciado su creación, el contenido literario-musical y los elementos estructurales del humorismo que emplea el artista para conformar su propia interpretación del *Génesis* bíblico, primer libro del Antiguo Testamento donde se expone el origen y creación del mundo.

Enunciación del problema

Llegado este momento, es importante puntualizar las interrogantes que han guiado el presente trabajo de investigación: ¿Qué contexto histórico, social y cultural condicionó la creación del *Génesis Según Virulo* (2001) del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón? ¿Cómo se estructuran los performances contenidos en el *Génesis Según Virulo*? ¿Cuáles son las características literarias y musicales que priman en dichas composiciones performativas? ¿Qué funciones poseen los recursos intertextuales y del humorismo dentro del discurso performativo estudiado? ¿Qué elementos performativos coadyuvan a una interpretación artística del *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960)?

Estado del conocimiento sobre el tema

La música en Cuba constituye una parte importante de la historia cultural de la nación, dado que constituye testimonio del desarrollo alcanzado por las diversas corrientes ideológicas, estéticas y técnicas que se han sucedido en el archipiélago. Vestigios de ello son los documentos de música anotada, programada o grabada; las representaciones iconográficas musicales; los objetos organológicos; y los documentos relativos a la difusión y administración de la actividad musical. En su conjunto, dichos bienes culturales deben poseer relevantes valores históricos, culturales, simbólicos, artísticos, sociales y científicos; posibles de ser escrutados para un mejor conocimiento de los procesos formativos e interpretativos de la identidad musical del cubano.

En la actualidad, muchos de los estudios sobre música cubana han indagado en las formas, contenidos y elementos estructurales de expresiones músico-danzarias que constituyen una parte o ya el resultado directo del bagaje tradicional-folklórico de origen hispano y/o africano. Tales son las investigaciones conducentes a que el repentismo, el son, las parrandas de la región central de Cuba y el danzón fueran declarados *Patrimonio Cultural de la Nación*. De mayor trascendencia internacional fueron los trabajos de elaboración de los expedientes para denominar a la Tumba Francesa como *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial* en el 2003 y a la Rumba Cubana como bien integrante de la *Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* en el 2016; procesos regidos metodológicamente por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés).

Igual de importantes han sido las labores de rescate de los documentos de música anotada relativos a la práctica musical dentro del contexto religioso católico, nucleados en las labores realizadas por el Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana; así como las continuas indagaciones y publicaciones de los miembros del Grupo de Investigaciones Musicológicas del Museo Nacional de la Música de Cuba en el acervo documental que atesoran en la Biblioteca-Archivo Odilio Urfé. En menor medida, se han abordado los discursos musicales contemporáneos de raigambre popular, en su mayoría vinculados a intereses profesionales de los investigadores adscritos

al Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, a los especialistas del Departamento de Música de la Casa de las Américas de Cuba, y a algunos de los estudiantes que han realizado sus tesis para optar por la titulación dentro del programa de Licenciatura en Música, perfil Musicología, de la actual Universidad de las Artes ISA, Cuba.

En específico, la creación literario-musical de Alejandro García Villalón *Virulo* ha sido referenciada, en su mayoría, como apuntes de notas de prensa y entrevistas periodísticas que dan cuenta de sus actuaciones en espacios escénicos de Latinoamérica, así como de las presentaciones de sus más recientes producciones discográficas. Ejemplo de ello son los artículos *Virulo en Mexicali. Viene armar fiesta de la risa* (Salas, 2003); *Virulo: “El humor es la distancia que hay entre lo que somos y lo que creemos ser”* (Bolívar, 2008); *Alejandro García Virulo: “Los humoristas somos gente seria”* (Pérez, 2010); *Culiacán celebra sus 20 años con “Virulo”* (Gaxiola, 2013); *Virulo, el mejor humorista de Cuba* (Galvis Ramírez & Cía, 2013); *Humor y música con Virulo y Ernesto Acher en el Karl Marx de La Habana* (AIN, 2014); *Un Alejandro llamado Virulo* (Arturo, 2014); *Dedicar la vida a hacer reír a los demás vale la pena* (Cuba Hoy, 2014); *Alejandro García “Virulo”, Premio Nacional del Humor 2014* (Valdés, 2014); *¡Cuba Sí... Yanquis...¿Qué?!* (Gross, 2015); *Humor made in Virulo* (López, 2015); *El bueno, el malo, (el norteamericano) y el cubano: siempre Virulo* (Prieto, 2015); *“Por la izquierda”, nuevo disco de Virulo, que hará gira por toda Cuba* (Peña, 2016); y *¡A gozar que el mundo se va a acabar!* (Flores, 2017).

Sin embargo, contrastando con la cobertura mediática expuesta, la obra compositiva del Alejandro García ha sido poco abordada en espacios académicos conducentes a la conformación de discursos de consensos y disensos al respecto. Las profesoras Zoila Gómez y Victoria Eli referencian la pertenencia y trabajo continuado de dicho creador dentro del mencionado movimiento trovadoresco, en el libro *Música latinoamericana y caribeña* (Gómez y Eli, 1995: 413); así como la investigadora Martha Esquenazi menciona escuetamente a *Virulo* en su libro *Del areito y otros sones*, en tanto continuador del género guaracha dentro de la Nueva Trova en Cuba (Esquenazi, 2001: 209). Por su parte, Frank Padrón, crítico cubano de arte, ahonda en el contexto histórico y social de la creación de la Alejandro García *Virulo* en su libro *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova* (Padrón,

2014), dedicándole dos breves cuartillas con varias aseveraciones que confirmar o refutar en trabajos ulteriores, caminos investigativos aún no transitados por la incursión especializada.

A este tenor, el único trabajo académico encontrado al respecto es “*Comes y te vas*”: *performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón “Virulo”*, expuesto por Cássio Dalbem en el 8^{vo} Encuentro Internacional de Música y Medios de la Universidad de Sao Paulo, Brasil, entre el 19 y 21 de septiembre de 2012. En dicha ponencia —la cual forma parte de su trabajo de investigación conducente a la obtención del grado de Maestro en Etnomusicología en la otrora Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México— el investigador aborda las características performáticas y construcciones performativas empleadas por el cantautor dentro de su performance en vivo, dirigida a un público de mexicanos en el Café Albanta de la ciudad de México.

De manera sucinta, Dalbem realiza un comentario sobre lo que pudo apreciar —en tanto especialista en formación— del espectáculo musical escénico, y sobre su propia participación como integrante de un público-receptor “cautivo”, que ya conocía a Virulo con anterioridad. Para ello, emplea categorías analíticas y conceptuales provenientes del campo interdisciplinar de los estudios de performance, en busca de deconstruir los distintos significados socioculturales que adquieren las interpretaciones del creador en sus diferentes niveles. Los temas identificados son entendidos, clasificados y performados a través de rasgos considerados distintivos de las expresiones legitimadas de cubanidad y mexicanidad; diferentes *a priori* de las características resaltables del *Génesis Según Virulo*. No obstante, el marco teórico es rescatable en la presente tesis, adecuándolo a un nuevo objeto de estudio similar pero diferente en muchas de sus formas y contenidos.

Es desde este punto de vista teórico que serían permutables aspectos conceptuales empleados para escudriñar la obra creativa de *Les Luthiers*, conjunto argentino de músicos-actores-humoristas que constituye uno de los más populares de su tipo en el ámbito hispanoamericano. Tales son los textos de los profesores Miguel Ángel Caro y Carlos Alberto Castrillón: *Acercamientos a la retórica de la ironía en el discurso verbal de Les Luthiers* (Caro, 2009), trabajo de grado del autor para optar al título de Magíster en Lingüística por la Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia; *Burlemas e infortunios en la ironía de Les Luthiers* (Caro y Castrillón, 2011a); y *Modalidad e ironía en un bolero de Les Luthiers* (Caro

y Castrillón, 2011b); en los cuales han definido la ironía de dicho grupo como un infortunio pragmático con réplicas en todos los niveles del texto y discurso.

Adicionalmente, otros especialistas también han trabajado los enfoques analíticos en la obra de *Les Luthiers*, bajo la orientación de los estudios interdisciplinarios. Entonces es pertinente citar los trabajos *Aproximación al estudio sobre el impacto social y mediático de Les Luthiers* que presentara el musicólogo Alfonso Honrubia (2011) para la obtención del título de Máster en Música Hispana por la Universidad de Salamanca, España; *Las presentaciones de Les Luthiers como performances* de la investigadora Juliana Guerrero (2014); y *Transgresiones a la coherencia: un enfoque lingüístico-cognitivo en una pieza de Les Luthiers* de las autoras Anahí Cuestas, Fabiana Datko y Amanda Zamuner (2015).

Del examen precedente se advierte que son recientes las investigaciones especializadas en el ámbito relacional de la música como vehículo discursivo de humor en Hispanoamérica, y que las labores realizadas al respecto asumen la epistemología de los estudios sociales y culturales como vehículo principal de trabajo, sin desechar la identificación de algunos de los medios expresivos privativos del lenguaje musical. Esta apertura hacia el humor como nuevo objeto de estudio —muy a tono con los postulados de la nueva musicología— se debe en gran parte al libro *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento* del profesor Alejandro Romero (2008), abanderado de las indagaciones sobre la función social del humor en la Postmodernidad.

Marco teórico-conceptual

A partir de lo expresado con anterioridad, es pertinente ahondar en los fundamentos teóricos y conceptuales que se emplearán a lo largo del trabajo. Ello permite enmarcar el tema de estudio en zonas referenciales dentro de las cuales se indican aquellos elementos que sirven de pautas epistemológicas. La exposición de las siguientes categorías sobre lo que se entiende por análisis, estrategias analítico-musicales, relevancia social de la música, hermenéutica, performance, intertextualidad, escucha analítica y humorismo, busca la conformación de un cuerpo unitario y un soporte teórico para que las canciones estudiadas

bajo el sintagma de composiciones performativas sean sistematizadas, debatidas e interrelacionadas.

En su acepción general, el análisis constituye un escrutinio detallado de un ente u objeto de estudio en aras de conocer sus características intrínsecas, cualidades o estado, y llegar a conclusiones al respecto. Para ello, se parte de métodos exploratorios e inductivos basados en la deconstrucción de las partes integrantes del todo. Al respecto —y atenuado al ámbito de la musicología histórica— Jan LaRue escribió en su libro *Análisis del estilo musical*:

“[...] el análisis de la música, la interpretación de textos pautados es algo completamente imprescindible, tanto para el intérprete-instrumentista como para el músico (y no solamente el teórico) que pretenda penetrar seriamente el sentido de una obra.” (LaRue, 1989: VII)

El análisis constituye, entonces, una piedra angular en el estudio de la música debido, fundamentalmente, a las aportaciones que debe realizar desde los distintos aspectos musicales —no excluyentes— de la morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética disciplinar. Es ahí donde el análisis de una obra o conjunto de ellas llegará a justificar las partes integrantes de ese todo musical, interrelacionándolas y contextualizándolas hacia el logro de un discurso valorativo sobre su sentido artístico. Sin embargo, al decir de Margarita Lorenzo y Arantza Lorenzo en la introducción a su método *Análisis Musical., Claves para entender e interpretar la música*:

“[...] el análisis *per se* puede constituir, sin duda, un ejercicio intelectual muy saludable, pero poco útil para el intérprete [...] si no es capaz de traducir en términos musicales interpretativos los datos que obtiene de la realización de ese análisis. No hacerlo así constituiría, únicamente, una mera descripción del modo en que está compuesta la obra”. (Lorenzo y Lorenzo, 2004: 07)

Ambas autoras proponen traducir aspectos cualitativos en cuestiones cuantitativas, basándose en razonamientos analíticos que contribuirían a una mejor interpretación musical de la obra analizada. Lorenzo y Lorenzo buscan formar un músico enriquecido con posibilidades creativas e interpretaciones críticas fundamentadas en juicios analíticos (Lorenzo y Lorenzo, 2004: 07). De hecho, basan su metodología en el escrutinio morfosintáctico de los textos sonoros materializados en documentos de música anotada, no siempre aplicables a otras tipologías documentales cuya percepción —entonces analítica— demanda la aplicación de técnicas y métodos más afines a la etnomusicología.

Ya desde finales del siglo XX, constituye LaRue uno de los primeros teóricos que abordan la creación musical desde la escucha, quien enfatizó en la interrelación entre forma-contenido y sus elementos constitutivos o contenido estructural; conducente al abordaje de los valores expresivos y comunicativos inherentes a la obra musical. Por tanto, el escuchar es conjugado con la emisión de juicios de valor, ambos procesos cognitivos que emplea el investigador para identificar y verificar elementos musicales que deben caracterizar el estilo del compositor (LaRue, 1989: VIII-XII). Al respecto mencionó:

“[el análisis puede] aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor, su grado de complejidad, su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales”. (LaRue, 1989: 01)

Pero no sólo el estilo musical del compositor-creador es escrutable mediante la aplicación de un método específico de análisis, sino también los significados que dicho contenido adquiere en un contexto histórico, social y cultural determinado, al ser la actividad musical una de las formas modeladas del comportamiento humano. Ese mismo constructo

es tomado por Alan Lomax como base etnomusicológica para su artículo *Estructura social de la canción*, en el cual enarbola que:

“Sería un positivo avance delinear las diferentes formas de comportamiento musical y comenzar a enmarcar este comportamiento en un ambiente cultural preciso. Debería ser posible discernir los nexos entre determinados patrones musicales y los rasgos sociopsicológicos accesibles a otras disciplinas humanísticas”. (Lomax, 1962: 298)

Para ello, el autor aborda la música como forma particular del lenguaje subjetivo, cuyos modos limitados de comunicación expresan emociones que pueden ser escuchadas por el oyente no especializado y cuantificado por el investigador mediante el método cantométrico. De ahí que se supone la existencia *a priori* de necesidades e impulsos emocionales que son rememorados por la música que los recrea, en aras de ser satisfechos mediante la simpatía o antipatía hacia el discurso expreso. (Lomax, 1962: 297-299)

Es entonces, en la vinculación entre el estilo musical y la expresión de emociones que se hace posible vislumbrar un patrón específico de variación dentro de un medio cultural delimitado, lo cual contribuye a la identificación analítica de modelos expresivos o performáticos presumiblemente estables. De esa forma, Alan Lomax respalda la necesidad de “[...] *una musicología científica que pudiera hablar con cierta precisión acerca de actitudes emocionales formativas que penetran culturas y operan a través de la historia*” (Lomax, 1962: 298).

De igual manera, Ester Grebe —en su artículo *Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica*— respalda la implementación de un enfoque humanista en el análisis, al abordar la obra musical como resultante humano de procesos estéticos creativos que deben ser entendidos bajo una óptica antropológico-musical (Grebe, 1991: 10). Según consideraciones de la autora, esta forma de análisis debería excluir un único enfoque analítico, por lo que expresa:

“[...] se requiere la elaboración o adaptación de una estrategia analítica acorde a las categorías musicales y valores estéticos consensuales utilizados en cada época y cultura por los músicos, tomando en cuenta —cuando ello es posible— sus recursos analíticos y terminologías correspondientes.” (Grebe, 1991: 10)

En tal caso, el análisis musical no sólo debería considerar las características musicales intrínsecas de la obra abordada, sino además su coyuntura en la pluralidad contextual del compositor-creador, los intérpretes y los diversos públicos receptores; ambos últimos co-creadores artísticos. Conforme a ello, la técnica analítica debe existir en consonancia con las características sociohistóricas que conforman el fenómeno musical objeto de estudio, así como del interés, formación profesional y decisiones que tome el analista que la asume. Por las anteriores razones, Ester Greve menciona:

“[...] la realidad física de un fenómeno musical y su correspondiente realidad percibida por distintos receptores puede variar significativamente. En otras palabras, cada receptor percibirá en forma diferenciada, selectiva y con matices individuales diversos la realidad física del mismo fenómeno musical. Este aporte científico indica la necesidad de una revisión y reconsideración de los antiguos conceptos y estrategias analítico-musicales [...]” (Grebe, 1991: 12)

Es en ese propio espacio, donde convergen emisor-receptor en el ámbito musical, que entra a formar parte la idea de relevancia social. El empleo del término proviene de los enfoques interdisciplinarios de la etnomusicología, al desear abordar las vastas posibilidades que brinda el mundo actual en el plano sonoro, así como la interrelación dialéctica entre los ejes propio/ajeno y viejo/nuevo para la construcción del “novedoso” gusto musical como objeto de estudio. Al respecto, el investigador Josep Martí en su artículo *La idea de “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical* expresa:

“El concepto de relevancia social [...] hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio - temporal concreto.” (Martí, 1995: 05)

Por consiguiente, la relevancia social de una producción musical se debe manifestar mediante las posibles conexiones a establecer entre sus significados, usos y funciones, al momento de emitir juicios de valor “objetivos”. Dicho tríptico, otorgados socialmente por el contexto generador de la cultura musical estudiada, pasa entonces por procesos de identidad personal y auto-reconocimiento colectivo que producen, en sí mismo, efectos contextuales. Por cuanto, la aplicación de dicho concepto en el marco de la investigación musicológica puede contribuir a entender las sutilezas de las múltiples vivencias musicales y así, a la música popular moderna como un ámbito atractivo de pesquisa especializada.

A tales efectos, si se considera el trabajo analítico desde múltiples aspectos, el empleo de la teoría hermenéutica sería conveniente para interpretar los posibles significados de la obra dentro de su contexto. No obstante, es necesario conciliarla con procedimientos morfosintácticos que trasciendan la descripción de la experiencia musical, logrando explicaciones interpretativas de dicha creación artística. Al respecto, en el artículo *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica* de la musicóloga María Nagore, se refrenda:

“En una época dominada por el relativismo y el contexto, el tipo de aproximación hermenéutica de los estudios de la *new musicology* y el *new criticism* puede provocar la disolución del análisis musical en un ejercicio narrativo o interpretativo, como un nuevo tipo de *performance*.” (Nagore, 2004: 09)

En tal caso, en una triangulación epistémica que toma como base a la música popular, el análisis musical y los estudios de performance —tanto del músico-intérprete como sobre el músico-analista hermenéutico—, se acude a la constante búsqueda de símbolos sincréticos e intertextos sonoros y literarios en documentos grabados, editados y consumidos que se encuentran social e históricamente ubicados. Esta diversidad textual amerita el enriquecimiento de una musicología renovada con teorías provenientes de otras disciplinas científicas. Ello permite favorecer el establecimiento de conexiones significativas entre texto, música y expresión, generadas en la conformación de la performance, la narrativa visual y el sonido escuchado. (González, 2008: 15-18)

Al haber entrado en una época prioritariamente intertextual (Tomaszewski, 2014: 13), el análisis interpretativo de una obra musical conviene completarse con el escrutinio de sus relaciones fuera de esta. Como receptor histórico e informado de expresiones musicales específicas, el analista contemporáneo debería abordar en sus investigaciones algunos aspectos que den cuenta de sus relaciones intertextuales como: las funciones de dicha obra en el espacio que ocupa dentro de la cultura generadora, la problemática de las influencias y vínculos externos a los que ha sido sometido su creador, los modos y tipos de coexistencias de componentes heterogéneos en una misma obra, y los procedimientos intertextuales que empleó el compositor para construir su propio lenguaje (Tomaszewski, 2014).

Al respecto, el investigador polaco Mieczystaw Tomaszewski expresó en su artículo *La obra musical en la perspectiva intertextual*:

“No parece que fuera posible cerrar los ojos a esta creciente y multifacética presencia de lo antiguo en lo nuevo y de lo distinto en lo propio. Es más: resulta difícil no notar que esa coexistencia, interacción o cooperación constituye, para la historia de la música (y, desde luego, no sólo de la música), uno de los factores fundamentales generativos, *creadores*.” (Tomaszewski, 2014: 32)

Bajo esa tesitura, en las *II Jornadas de Música y Musicología de España y Latinoamérica* celebradas en la Universidad Complutense de Madrid el 28 de octubre de

2014, afloraron debates sobre la escucha analítica de las canciones como símbolos ideológicos, cuyas múltiples características permiten entrever modos y medios de creación de identidad en procesos transculturales (Piquer, 2014: 07). Igualmente, fueron recurrentes los discursos metodológicos para poder revelar los usos, funciones y valores simbólicos de la música estudiada, donde primó el escuchar para luego narrar y mostrar. De ahí que se haya involucrado la audición como ejercicio analítico sobre los sonidos y silencios que interpreta el músico, y que, por tanto, condiciona al propio discurso teórico.

En resumidas cuentas, en el presente trabajo bien valdría complementar —como mínimo— dos visiones analíticas sobre el *Génesis Según Virulo* de Alejandro García Villalón: como algo cambiante a lo largo de su devenir histórico, construido en la performance que lo da a conocer, pues sus múltiples significados son sucesivamente materializados en la práctica; así también como algo que perdura y es cognoscible a través de la escucha analítica de su soporte de divulgación, por cuanto sus significados también residirían en los modos en que sus canciones son percibidas. Teniendo en cuenta las particularidades literario-musicales del objeto de estudio de esta investigación, resulta sumamente importante la imbricación de los resultados analíticos, puesto que lo literario y lo musical forman un todo único divisible sólo a nivel epistemológico, pero indivisible como forma particular de producción subjetiva. Esto redundaría en las relaciones de condicionamiento mutuo existente entre ambas expresiones artísticas, y su uso en la conformación de un discurso performativo humorístico propio.

En el ámbito literario resulta ineludible el reconocimiento de los distintos elementos que conforman una obra literaria, la asociación entre ellos y el autor en su contexto. Para la lírica, género literario de uso por excelencia de los géneros musicales vocales-instrumentales, se debe determinar el tema o idea central del poema o en su caso de la letra, la estructura del contenido, la métrica de los versos, las palabras recurrentes en el discurso y las asociaciones subjetivas que evoca (Serrano, 2002). Estos y muchos otros parámetros analíticos varían en dependencia del autor adoptado como fundamento metodológico, puesto que no existe unanimidad de criterios al respecto. Sin embargo, en su mayoría coinciden que el estudio de los textos en la canción es de suma importancia, pero es imposible comprender el sentido de una interpretación de su contenido si no se tiene en cuenta la música (Rodríguez, 1995: 01).

Por cuanto, el análisis paramétrico constituye una herramienta medular al abordar textos musicales mediante una comprensión holística de sus elementos morfosintácticos, en aras de aportar mayores entendimientos técnico-expresivos sobre las canciones estudiadas. Teniendo en cuenta ello, y que la palabra se inserta dentro lenguaje musical de la canción e interactúa con él, en el presente trabajo se emplean los planos de análisis —temático, composicional y entonacional— descritos por la musicóloga Lucía Rodríguez en su texto *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción* (1995). Se busca entonces, deconstruir las estructuras argumentales y elementos expresivos en sus presupuestos germinales, de acuerdo con la propia lógica empleada por Alejandro García Villalón para elaborar su performance, coadyuvando a una interpretación artística-subjetiva el *Génesis* bíblico. Siendo así, también se emplean variables e indicadores teórico-musicales referenciados por la misma autora en su libro *Doce temas de análisis musical para el nivel medio* (Rodríguez, 2003).

No obstante, la descripción de las características literarias y musicales de las canciones de *Virulo* no persigue su fiel reproducción, sino el que sean entendidas en el contexto en las que han sido performadas y las sensaciones que éstas deben haber producido en la vida cotidiana de las personas que las escuchó (Madrid, 2009). Para ello se hará uso de las variables e indicadores propuestas por Mieczystaw Tomaszewski en su artículo anteriormente citado, donde la obra musical para a ser un fenómeno sonoro existente en el espacio de su tiempo y lugar, en el espacio de la historia y la cultura. Por lo que se entra necesariamente en la esfera de interés de las disciplinas orientadas histórica y humanísticamente, pero en particular en la esfera de los procedimientos hermenéuticos (Tomaszewski, 2014).

De ahí que, el *Génesis Según Virulo* es abordado en tanto composición performativa. Para ello el musicólogo Alejandro Madrid, en el editorial *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier* expone que: “[...] el acto de composición puede ofrecer al compositor liminal la posibilidad de resolver los discursos contradictorios a los que se enfrenta como individuo [...], a la vez que construye su identidad personal en relación con esos discursos [...]” (Madrid, 2009: 02). Teniendo en cuenta ello, se persigue allanar la zanja que persiste entre los abordajes analíticos tradicionales sobre la expresión musical y los estudios de performance en un caso particular de humorismo.

En el marco de la presente investigación, se entiende como humorismo a “[las] manifestaciones objetivas del humor, elaboración artística de dicha forma subjetiva mediante la palabra, [...] la música, etc.” (Casares, 1961: 22). Por lo que el humor en la obra musical de Alejandro García Villalón se vería como una forma subjetiva de percibir e interpretar efectos particulares de comicidad, en cuya interrelación social pone de manifiesto algunas de las contradicciones existentes en su contexto generador y el carácter cultural de las relaciones sociales existentes. De ahí que el humor funciona como recurso simbólico de identidad colectiva dentro de la que pueden brindar cohesión social, propiciar conflictos ideológicos y coadyuvar a determinadas formas de control (Romero, 2008: 126-130).

Hipótesis

El cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón empleó recursos intertextuales y del humorismo provenientes de su contexto histórico, social y cultural para estructurar las composiciones performativas contenidas en su *Génesis Según Virulo* (2001), con los cuales coadyuva a una interpretación artística del *Génesis* bíblico (Reina-Varela, 1960) en armonía con el Postmodernismo.

Objetivo general

- Deconstruir los elementos performativos articulados con la estética postmodernista que se manifiestan en el *Génesis Según Virulo* (2001) del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón, como vía de interpretación artística del *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960).

Objetivos específicos

- Describir el contexto histórico, social y cultural que condicionó la creación del *Génesis Según Virulo*.
- Identificar las estructuras de los performances contenidos en el *Génesis Según Virulo*.

- Caracterizar los aspectos literarios y musicales que priman en las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo*.
- Determinar las funciones de los recursos intertextuales y del humorismo en el discurso performativo manifiesto en el *Génesis Según Virulo*.

Metodología

Según su finalidad, la presente investigación puede ser considerada como básica puesto que está abocada a incrementar el conocimiento que se tiene sobre el empleo de la intertextualidad literaria y musical para la construcción de un performance de humor particular, refrendado en la creación musical de Alejandro García Villalón. En este trabajo se busca trascender una investigación descriptiva para abocarse en la relación dialéctica que debe existir entre las características literarias y musicales, con vistas a la realización de una interpretación artística del *Génesis* bíblico contenido en Reina-Valera (1960). Por lo que, siendo mensurablemente hermenéutica, se busca encontrar las causas de la interrelación dialéctica entre las partes componentes de las propias fuentes primarias de información.

Dada la amplitud de este trabajo, constituye un trabajo monotemático, encontrando su centro de discusión en un objeto de estudio con delimitaciones espaciales y temporales específicas, como son las canciones contenidas en el *Génesis Según Virulo* de Alejandro García Villalón (Ver Apéndice 1). Teniendo en cuenta las particularidades del objeto de estudio, la metodología empleada durante la investigación fue cualitativa y, según su naturaleza, es documental. Siendo así, no se busca agotar la complejidad del problema tratado, sino abordarlo con enunciados que constituyan puntos de partida para su discusión en espacios académicos especializados. Bajo esa tesitura, dicha investigación se basa, ante todo, en el proceso mismo de recolección y análisis de datos, cuyos resultados serán generalmente interpretativos, y estarán condicionando por la valoración personal del autor.

Se hizo uso de la heurística y la crítica de fuentes para elaborar el marco teórico-conceptual y el contexto histórico, social y cultural de la investigación presentada. La utilización de métodos empíricos, como el análisis de contenidos expresivos, literarios y musicales de documentos sonoros (Ver Apéndice 2) permitió la obtención de la información

necesaria para llegar a una síntesis analítica de las composiciones performativas objeto de estudio. De esa forma, la combinación de métodos teóricos y prácticos proporcionó la identificación, descripción y sistematización de recursos intertextuales y del humorismo empleados en la conformación del discurso performativo empleado por Alejandro García Villalón en su *Génesis Según Virulo*.

Organización de la tesis

El presente trabajo comprende tres capítulos, el primero de ellos dedicado a enmarcar al *Génesis Según Virulo* de Alejandro García Villalón dentro de su contexto histórico, social y cultural germinador. Por la importancia que reviste para el tema de investigación, se hace énfasis en la vida y creación literaria dentro de la cultura cubana de la época; así como en los géneros de la música popular en boga y sus creadores, donde se ahonda en las características sociales y musicales de las canciones, sones y guarachas. Por su parte, el humorismo y la comicidad en Cuba constituye un eje transversal en la investigación, por lo que es particularizado en un acápite diferente. En el segundo capítulo se identifican las estructuras de las composiciones performativas contenidas en el *Génesis Según Virulo*, así como se exponen las principales características literarias y musicales que poseen dichos performances. Con ello se busca conocer el comportamiento singular de las partes integrantes de dicho sistema de comunicación subjetiva, y revelar sus cualidades para formar una valoración objetiva de las obras estudiadas. En el tercer capítulo, finalmente se determinan las funciones de los recursos intertextuales y del humorismo dentro de las composiciones performativas de Alejandro García Villalón en relación con el espacio contextual, la problemática de sus vínculos externos, la coexistencia de componentes heterogéneos en su interior, las acciones intertextuales que enriquecieron los performances, algunos elementos del discurso hablado y otras particularidades.

El desarrollo de la presente investigación fue redondeado con una introducción y algunas conclusiones. En la introducción se expusieron los lineamientos teóricos y metodológicos que sirvieron de base epistemológica para cada uno de los capítulos mencionados. Mientras que en las conclusiones se sintetizaron los mayores aportes del trabajo de tesis. La realización de la presente investigación hubiese sido poco posible sin la

consulta e inclusión de variadas fuentes de información: bibliografía, tesis inéditas, hemerografía, ponencia, fonografía y recursos en línea; cuya diversidad tipológica demandó diferentes formas de manejo instrumental. A ello se suma, la elaboración propia de apéndices operativos sobre los cuales basar el desarrollo del trabajo; y los listados de tablas y figuras para su expedita localización.



Ilustración 1. Cartel promocional del espectáculo "*Si no trabajas no comes y si trabajas tampoco*" de Alejandro García Villalón *Virulo*: Museo de la Ciudad de Cuernavaca, México, agosto de 2014. (Dominio público)

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL CUBANO ENTRE 1970 Y 1990

El *Génesis Según Virulo* (2001) constituye un documento de música grabada que referencia el espectáculo humorístico-musical homónimo, escrito y puesto en escena por Alejandro García Villalón para el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba a finales de los años setentas y principios de la década del ochenta del siglo XX. Teniendo en cuenta la periodización histórica existente, ambas décadas coinciden con la renovación, consolidación y rectificación política de los logros sociales alcanzados después del triunfo revolucionario del 1^o de enero de 1959. Puesto que la Revolución cubana ha sido un fenómeno transformador a escala social (ILL, 2008: 14), a continuación, se hará referencia suscita a los acontecimientos históricos, sociales y culturales que contribuyen a una mejor comprensión del contexto creativo de las canciones de Alejandro García Villalón. Del mismo modo, teniendo en cuenta las particularidades del objeto de estudio, se ahondará en las características de la vida literaria, musical y humorística que primaron en dichas décadas.

1.1 Contexto histórico y social

Según expresan los profesores José Cantón y Arnaldo Silva en su libro *Historia de Cuba 1959-1999. Liberación nacional y socialismo*, en los primeros años de la década del setenta se tomaron medidas consecuentes a la corrección de faltas políticas y sociales cometidas entre 1966 y 1970. Se profundizó en el reordenamiento de la economía, base de la estructura social; el fortalecimiento de las organizaciones de masas, donde aún se nucleaban actores sociales no gubernamentales que buscan participar democráticamente mediante el ejercicio de sus capacidades propositivas, consultas y opiniones; el fortalecimiento del trabajo del Partido Comunista de Cuba (PCC), de los ministerios e institutos nacionales que conformaban la administración central del Estado (Cantón y Silva, 2009: 165).

El Primer Congreso del PCC, acontecido entre los días 17 y 22 de diciembre de 1975, constituyó un parteaguas en el desarrollo y consolidación del socialismo en Cuba. En sus sesiones de trabajo se analizaron espacios sociales coyunturales, para los cuales se hicieron

recomendaciones y diseñaron políticas que indujeron el desenvolvimiento económico, político y social que primó en la realidad nacional de los años ochenta. Basándose en una Plataforma Programática que contenía reflexiones teóricas sobre el proceso revolucionario cubano, se establecieron directrices para el desarrollo del país enfocadas al sector agropecuario, la consolidación de la infraestructura social, los procesos de industrialización y el fomento de la economía nacional.

A las resoluciones de carácter económico-social examinadas, se sumaron otras concernientes a la lucha ideológica; las políticas culturales, exteriores y científicas; los lineamientos educativos; la relación con la religión, la Iglesia y los creyentes; así como la igualdad de la mujer, la niñez y la juventud. El Congreso partidista vio materializado muchos de sus debates sobre la sociedad cubana que se quería construir, en los artículos contenidos en la Constitución de la República de Cuba signada en 1976. Siendo así que el desarrollo económico y social en el período histórico estudiado se caracterizó por la implementación de los artículos del Primer Congreso del Partido y los emanados del Segundo, efectuado en 1980. (Cantón y Silva, 2009: 171)

Esta nueva estrategia de perfeccionamiento tuvo como centro la industrialización nacional. Fue así como el desarrollo económico llevó a la par el impulso de otros renglones sociales; de ahí que también se fortaleció el país en materia de seguridad social y política laboral, fundamentalmente con la creación de nuevos empleos en la esfera productiva y de servicios como la salud pública y la educación. Al incremento de los recursos humanos y técnicos que devino en la conversión de Cuba como potencia médica entre los países del Tercer Mundo, le siguieron varias muestras de solidaridad y cooperación con otras naciones hermanas mediante el envío de misiones médicas.

El ámbito de la educación fue prolífico en avances cuantitativos u cualitativos que tuvieron como sedimento la exitosa Campaña Nacional de Alfabetización de 1961 y la continua mejora del sistema nacional educativo durante los siguientes lustros. Dicho proceso condujo a la formación de nuevos maestros para los diferentes niveles educativos; la construcción de escuelas primarias, secundarias, preuniversitarias, tecnológicas y universidades para extender la cobertura educativa a todas las regiones del país; el perfeccionamiento de los programas de estudio; el fortalecimiento de la vinculación entre

estudio y trabajo; así como la puesta en práctica de principios consecuentes con la tradición pedagógica cubana. (Silva, 2003)

Los logros alcanzados por la actividad deportiva contribuyeron a visibilizar al país en el ámbito internacional. De dicho período se conservan relevantes títulos en varias disciplinas deportivas, con los cuales los atletas alcanzaron fama como campeones en varias competencias regionales y mundiales. Es en el propio espacio internacional que la Revolución cubana adquiere mayor prestigio y legitimación, mediante la cooperación solidaria a países como Nicaragua, El Salvador, Guatemala y varios pueblos de África, entre los que destacan el apoyo militar a Angola y Etiopía. La ayuda a estos dos últimos países implicó una gran movilización de recursos humanos y materiales no sólo vinculados al ejército profesional y voluntarios provenientes de las milicias, sino también en la conformación de las brigadas artísticas que animaron a los combatientes, de las cuales formó parte el cantautor Alejandro García *Virulo*.

Sin embargo, el desarrollo económico y social alcanzado en dicho decenio no estuvo libre de errores y tendencias negativas (Cantón y Silva, 2009: 180), susceptibles de ser rectificadas en procesos políticos ulteriores. Entre las insuficiencias y limitaciones a perfeccionar en dicho período se encontraba la excesiva centralización de las funciones estatales, la existencia de cierto burocratismo y la verticalidad en la toma de decisiones directivas. Tampoco se logró crecer en las exportaciones y la sustitución de importaciones; la implementación de la forma de pago por resultados implicó notables problemas; no se aprovechó la capacidad industrial existente; así como existió poca integralidad en los procesos de planificación a escala social.

Según refieren José Cantón y Arnaldo Silva, entre los problemas fundamentales se encontraba el descuido de los aspectos políticos, ideológicos y morales, así como la asimilación acrítica de experiencias soviéticas (Silva, 2003), poco consecuentes con la realidad social y el acervo cultural imperante en Cuba. Ello se debió a que el estímulo individual de la producción material, mediante mecanismos económicos foráneos, desestimularon la formación de una conciencia social y la desvalorización real de los logros obtenidos u otorgados. Por lo que, el proceso de rectificación desplegado entrañó una concepción diferente de la ideología socialista de Europa del Este, basándose en la hechura

de un hombre en el cual prevaleciera la conciencia y moral necesarias para construir una nueva sociedad.

Entre los principios dirigidos a conformar ese modelo “alternativo” del socialismo cubano se encontraba: el entender a los mecanismos económicos como instrumentos del hombre, y no viceversa; el socialismo como obra consciente del hombre; el hombre como sujeto de su propia historia basándose en el humanismo pleno; así como la conciencia como instrumento fundamental de movilización del pueblo (Cantón y Silva, 2009: 206). Pero esa búsqueda de un camino auténtico dentro del socialismo fue truncada por la desintegración de la Unión Soviética y el derrumbe del bloque socialista europeo en el año 1991. De ahí que el estado cubano implementara otras nuevas fórmulas —en su mayoría alejadas de las apelaciones a la conciencia social— para preservar los logros alcanzados, a tenor de la entrada del país en el denominado Período Especial en Tiempos de Paz (1990-1995).

1.2 Cultura cubana e intelectualidad artística

En el campo cultural se pueden apreciar cambios relevantes en las décadas objeto de estudio, fundamentalmente contruidos sobre la base de un “nuevo sistema estético” cuyos cimientos fueron los valores morales, las relaciones estructurales de poder y las contradicciones sociales mencionadas con anterioridad. La política cultural implementada por la Revolución cubana constituyó una estrategia ideológica para alcanzar los objetivos sociales propuestos, siendo la cultura nacional un vehículo para la creación de nuevos discursos artísticos, la conservación de los valores patrimoniales existentes y la difusión de los bienes culturales integrantes de ambos grupos. Teniendo en cuenta ello, la política cultural en dicho período —en tanto fenómeno dialéctico en constante renovación— entroncó al pensamiento revolucionario cubano de José Martí con una orientación marxista proveniente. (ILL, 2008)

Resultantes de lo expresado por Fidel Castro en su discurso *Palabras a los intelectuales*, acontecido en la Biblioteca Nacional de Cuba en el año 1961, se logran identificar algunos de los principios rectores de la política cultural y discursos artísticos vigentes entre 1970 y 1990. Entre dichos postulados son pertinentes el señalar: el derecho a

la libertad de expresión de los discursos estéticos; la necesidad de crear condiciones para el desarrollo de toda tendencia artística y literaria; así como la búsqueda de una mayor funcionalidad social del arte. Las labores de velar por dichos principios fueron encomendadas al entonces Consejo Nacional de Cultura adscrito al Ministerio de Educación.

No obstante, la radicalización de artistas afiliados a la ortodoxia política de finales de la década del sesenta, condujeron a aplicaciones dogmáticas de los principios expuestos en la alocución, posteriormente reinterpretados en el informe final del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura del año 1971. Ello ocasionó que entre 1970 y 1975 —lapso temporal que ha pasado a la historia como Quinquenio Gris (Heras, 2007)— se produjeran notables sesgos entre las vías creativas existentes, la marginación de renombrados y noveles intelectuales, así como el empobrecimiento de la calidad estética de las obras. Ante este clima enrarecido, y a partir de lo debatido en 1975 en las sesiones de trabajo del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, se empezaron a realizar paulatinas rectificaciones que condujeron a limar asperezas ideológicas y al posterior desarrollo de la política cultural nacional.

A fines de 1976 se creó el Ministerio de Cultura —órgano rector de la actividad cultural del país—, por lo que fue de su competencia la toma de decisiones ejecutivas acordes con los lineamientos aprobados durante el Congreso del Partido. Dichos postulados en materia de cultura estuvieron encaminados al establecimiento de un clima intelectual que favoreciera las expresiones originales de creatividad, y que las obras producidas contribuyeran a los ideales de liberación social y personal que encarnaba el socialismo. Una vez más, de forma congruente con la realidad cultural imperante, se promulgaba al arte como instrumento ideológico, la realización de estudios críticos sobre la herencia cultural del país, la conexión entre las tradiciones nacionales con las universales, así como la aplicación del principio martiano del culto a la libertad plena del hombre. (ILL, 2008)

Los debates concernientes a la creación artística, ajenos al dogmatismo de años pretéritos, constituyeron resúmenes expositivos de las posiciones estéticas marxistas-leninistas contemporáneas. De ahí que del arte y su relación con la realidad se resaltara su función epistémica, como herramienta didáctica y el rol activo que debería desempeñar en la transformación social. El partidismo, el carácter popular de la cultura y la ideología socialista

contribuyeron a canalizar la apreciación estética del entorno deseado, la divulgación de los valores culturales nacionales, el acceso a la producción artística internacional existente en Cuba y la retribución a los creadores por su desempeño intelectual. Dichas lides adquirieron espacios oficiales con el fortalecimiento institucional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), organización aglutinadora de la intelectualidad nacional, y de la Casa de las Américas de La Habana, donde se han realizado acciones socioculturales encaminadas a ampliar las relaciones con los pueblos de la América Latina, el Caribe y el resto del mundo.

En la clausura del IV Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) de 1982, Fidel Castro convoca al Ministerio de Cultura para entronar a Cuba como potencia cultural. Obedeciendo a la creciente calidad de vida y nuevas necesidades estéticas experimentadas por la población, la institución gubernamental exigió un mayor rigor en las manifestaciones artísticas y el perfeccionamiento del trabajo cultural en diversos aspectos. Para ello abordó los procesos socioculturales de forma integral, insertándolos dentro de las líneas de desarrollo general del país; así como problematizó sobre la joven intelectualidad surgida en el seno de la clase obrera. Virtualmente asimiladas las experiencias de los errores cometidos con anterioridad, la política cultural de Cuba se dispuso a priorizar la formación y preparación de las generaciones artísticas más jóvenes, en consonancia con la tradición histórica nacional, sus raíces culturales y el pensamiento socialista cubano (ILL, 2008: 13).

Es de suponer que, el desarrollo del arte no circuló por caminos previsibles en procesos revolucionarios acontecidos en espacios sociales como el cubano. Por una parte, hubo una continuidad y fortalecimiento de la tradición pictórica y escultórica existente antes de 1959, cuyos creadores implementaron nuevos modos de expresión plástica para profundizar en las raíces culturales nacionales. A su vez, se produjo un auge del diseño gráfico de nivel técnico y valor formal, el cual encontró posibilidades estéticas en las vallas y carteles que ambientaban las concentraciones populares de carácter político y cultural. Independientemente de su soporte, las artes visuales vieron multiplicados sus lugares expositivos con nuevas galerías, salones, concursos, bienales; y los cultores enriquecieron paulatinamente el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes. En dichas décadas, sobresalieron los esfuerzos por conjugar los elementos artísticos y funcionales, buscando el auxilio de cultores de otras manifestaciones artísticas, como son los arquitectos.

Una nueva concepción arquitectónica apareció desde inicios de la Revolución, la cual continuó acentuando su carácter social y de acceso popular durante las décadas estudiadas. A tenor de las limitaciones económicas de los arquitectos cubanos, se siguió buscando un predominio de la función estética sobre la forma estructural de las unidades habitacionales, centros educativos, parques recreativos y espacios culturales construidos en dichos años. Los trabajos de rehabilitación urbanística, principalmente relacionados con la restauración y conservación del patrimonio cultural edificado, condujeron a la salvaguarda de centros históricos y urbanos importantes, como son La Habana Vieja, Matanzas, Cienfuegos, Trinidad, Camagüey, Bayamo y Santiago de Cuba.

Las artes danzarias también vivieron una época de florecimiento sin precedentes con la institucionalización y fortalecimiento de compañías como el Ballet Nacional, Danza Contemporánea de Cuba y el Conjunto Folklórico Nacional. Digno de mención es el trabajo coreográfico y profesoral realizado por figuras como Alicia Alonso, Fernando Alonso, Alberto Méndez y Ramiro Guerra, cuyos criterios estéticos y sentidos discursivos marcaron toda una época generacional de noveles creadores (Cabrera, 2010). Las danzas y sus múltiples expresiones llegaron hasta los más alejados escenarios del país, difundiendo el arte nacional con audaz experimentación formal, lo cual sentó las bases idóneas para el surgimiento de otras compañías especializadas en folclores regionales de herencia hispana o africana, danzas modernas, ballet y la fusión entre ellas.

Nuevas características creativas se pueden entrever en el espacio teatral en dichas décadas, a tenor de la existencia de una continuidad con el patrimonio dramático nacional pre-revolucionario. La profesionalización de los grupos existentes brindó un impulso a las artes teatrales, avivándose la creación de compañías de teatro infantil, musical y universitario que abordaran textos dramáticos de alcance nacional y universal. Fueron creados concursos y festivales donde se representaron lo mejor de la escena cubana de entonces, así como premios y reconocimientos a actores, directores y dramaturgos destacados del ámbito de las tablas. Peculiaridades del teatro puesto en escena en dichos años fueron la búsqueda de formas de comunicación que acercaran al actor y al espectador, así como el tratamiento de los problemas imperantes de la realidad social nacional. Ambas singularidades coadyuvaron a una constante transformación y a un mayor enriquecimiento de los discursos estéticos e

ideológicos empleados. Bajo la tónica expuesta, es que se gestó el Conjunto Nacional de Espectáculos —el cual sería dirigido por Alejandro García Villalón a principios de los años ochenta—, vía para rescatar lo mejor de la tradición del teatro vernáculo cubano, atenuada a un contexto histórico y social que difería de su momento primigenio.

La cinematografía cubana puede considerarse como uno de los más trascendentes logros culturales de la Revolución, cuya primera ley en materia cultural promulgó la creación del Instituto Cubano de Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1959. Aun cuando su primera encomienda fue la formación de los técnicos, en las dos décadas estudiadas se produjo una amplitud de la visión estética de los especialistas y un auge de la experimentación formal. El género documental devino en toda una escuela nacional deudora de los Noticieros ICAIC dirigidos por Santiago Álvarez en la década del sesenta, así como en dichos años el dibujo animado conjugó con validez estética el humor con el contenido ideológico (ILL, 2008: 20-21). En todo ese ambiente cinematográfico jugaron un papel decisivo las ediciones anuales del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano desde 1979, la creación en La Habana de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano por el novelista Gabriel García Márquez, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños.

En 1989, a treinta años del Triunfo de la Revolución en Cuba, se habían producido cambios sustanciales en la apreciación y creación de las expresiones artísticas, con el beneficio resultante en la vida espiritual del pueblo (ILL, 2008: 14). La sociedad enarboló la dignificación y reconocimiento de los artistas, resultante de la política cultural esbozada con anterioridad. El sistema nacional de centros docentes especializados en las diferentes expresiones estéticas posibilitó el acceso a la enseñanza artística de toda aquella persona con vocación para ejercerla profesionalmente. La libertad formal de los creadores coadyuvó a un florecimiento de todas las manifestaciones, en ocasiones sujetas a procesos de interinfluencias y mutuas relaciones, como en la música humorística de Alejandro García Villalón.

1.2.1 Vida y creación literaria

La política cultural revolucionaria buscó erradicar el carácter aislado e individual de los escritores; para lo cual gestó instituciones de diferentes índoles que influyeron positivamente en la vida literaria del país (ILL, 2008: 24). Como representación gubernamental de mayor jerarquía se creó la Dirección Nacional de Literatura adjunta al entonces Consejo Nacional de Cultura, posteriormente transformada en Instituto del Libro al conformarse el Ministerio de Cultura como organismo central del estado. Su objetivo primo radicó en velar por el trabajo literario en el sentido más amplio, así como la divulgación e implementación de aspectos teórico-metodológicos relativos a la literatura, mediante una ingente labor editorial como vía para estimular la creación estética de calidad.

Desde sus inicios, la Sección de Literatura de la UNEAC influyó de modo decisivo en la vida y creación literaria en Cuba, en estrecha y coordinada relación con las sucesivas direcciones nacionales de literatura. De igual forma, la Casa de las Américas —en especial su Centro de Investigaciones Literarias— constituyó un vehículo idóneo para la defensa de la identidad cultural del país y la región, mediante la realización de varios encuentros de escritores latinoamericanos, el fomento de concursos y certámenes de alcance internacional, así como su empeño editorial de dar a conocer lo más representativo de la literatura del área. Especial mención merece el Instituto de Literatura y Lingüística del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente que, basándose en el estudio científico de la lengua y la literatura nacional, contribuyó al desenvolvimiento de la creación literaria y difusión del patrimonio bibliográfico nacional en dichas décadas.

Entre otras muchas instituciones que favorecieron al avance y fortalecimiento de la vida literaria, también se encuentran la Sección de Literatura de la entonces Brigada Hermanos Saíz, donde se aunó la vanguardia artística joven del país; el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional José Martí; las facultades de Letras de las universidades de La Habana y de Oriente; la Comisión Cubana de la UNESCO; el Centro de Estudios Martianos; así como las fundaciones Alejo Carpentier y Juan Marinello. Muchos de los centros mencionados sostuvieron la celebración de concursos literarios en ese momento histórico; los cuales posibilitaron un mayor desarrollo de géneros literarios de tradición nacional —lírica, novela, cuento, teatro, ensayo, crítica— y el florecimiento de otros géneros

poco cultivados con anterioridad —testimonio, literatura infantil, literatura juvenil, policial, ciencia ficción—. Ello ocasionó una diversidad expresiva sin parangón, donde cada creador literario encontró su propio espacio discursivo y de libertad formal.

Al crearse el Ministerio de Cultura, se instituyeron dos de las más relevantes distinciones para la vida literaria cubana: el Premio de la Crítica en 1982, para reconocer anualmente a las mejores obras escritas de todos los géneros; y el Premio Nacional de Literatura en 1983, como reconocimiento al conjunto de la creación literaria de un autor cubano. Igualmente, se impulsó la organización de talleres literarios y sus correspondientes certámenes municipales, provinciales y nacionales; espacios creativos que contribuyeron a agrupar el trabajo de escritores noveles e influir positivamente sobre la vida cultural y literaria de los territorios. Una de las más vivas expresiones del quehacer literario en las décadas objeto de estudio, lo constituyen los diferentes eventos nacionales e internacionales realizados en el país, así como la participación de los escritores nacionales en actividades efectuadas en tierras foráneas.

Particular relieve tuvieron las publicaciones periódicas provinciales y nacionales, en tanto nuevas vías de expresar las transformaciones literarias que se sucedieron en dichos años. Los tres periódicos diarios de mayor relevancia en la vida literaria y alcance nacional fueron el *Granma* —órgano oficial del PCC—, *Juventud Rebelde* —diario juvenil vespertino— y *Trabajadores* —prensa de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC)—; los cuales contribuyeron activamente a la difusión de la literatura creada en sus respectivos ámbitos. A estos empeños se sumaron la edición de revistas por algunas de las instituciones anteriormente mencionadas, que mantuvieron una relativa divulgación de trabajos de investigación y crítica sobre las letras nacionales y sus creadores, tanto consagrados como nóveles.

A tenor de las carencias materiales relacionadas con la incipiente industria nacional del papel y las adversidades de las condiciones editoriales, se produjo un cúmulo significativo de publicaciones en todo tipo de formatos; que encontraron sus espacios de comercialización en las más de trescientas librerías y en poco más de las tres mil seiscientas bibliotecas existentes en todo el país (Cantón y Silva, 2009: 177). La creación de un sistema de producción y distribución editorial nacional coadyuvó a la formación de un creciente público

lector, siendo este uno de los grandes logros de la política cultural con relación a la vida literaria cubana. Con la creación del Instituto del Libro se aunaron estratégicamente las actividades editoriales, poligráficas y comerciales bajo una única dirección; lo cual permitió sistematizar y perfeccionar la formación especializadas de los técnicos relacionados con la producción literaria.

A grandes rasgos, la literatura creada en dicho período se caracterizó por mantener una continuidad con la línea central de la creación nacional precedente, vinculada con estrechos al progreso social (ILL, 2008: 578). Sin embargo, la creación literaria nacional hubo de convertirse en una expresión y reflejo de una nueva época histórica. Para ello, empleó disímiles vías discursivas y se entronó una toma de conciencia de la importancia del creador como transformador social de su entorno contextual. La literatura en estas décadas se destaca por su originalidad e independencia en relación con otras expresiones artísticas similares en países de la región y del campo socialista. No obstante, fue de gran relevancia la influencia ejercida por algunos de los escritores pertenecientes al “Boom” latinoamericano, y de otros cultores de la literatura universal y socialista que simpatizaron con el proceso revolucionario.

Dado el carácter social del proceso revolucionario, la oratoria fue situada en primer plano, en tanto género literario abierto a múltiples vías creativas. Igualmente, florecieron el testimonio como forma referencial de plasmar los cambios sociales acontecidos en el proceso revolucionario; de una literatura policial con acento nacional, en relación con la nueva forma de abordar los hechos policiales en la Cuba revolucionaria; así como el auge de una literatura infantil, juvenil y de ciencia ficción deferente a patrones ajenos a la realidad existente en el país.

Fueron en la poesía, la narrativa, el ensayo y la crítica, donde se mostró más evidente el dialéctico proceso de continuidad con la tradición de la literatura nacional (ILL, 2008: 580). Dicha prolongación creativa se caracterizó por la indagación en las raíces nacionales y en las expresiones de los rasgos constitutivos de la identidad cultural del cubano. La poesía de tipo conversacional constituyó el vehículo lírico idóneo para expresar la cambiante realidad social y las sucesivas normas estéticas del momento; a tenor de que en la práctica coexistió con otras vías discursivas como la poesía social, intimista, neorromántica, criollista,

origenista y coloquial, que dan cuenta de la libertad formal y riqueza creativa imperante en el género —tal y como se puede verificar en el performance de Alejandro García Villalón *Virulo*. En la narrativa se realizó una apertura a modalidades poco exploradas con anterioridad por los autores, como ya se ha referenciado; y un desplazamiento de las influencias en la esfera estructural. El ensayo y la crítica literaria del momento estuvieron abocados al rescate y revalorización de las obras literarias más valiosas del patrimonio cultural nacional; para cuyas labores se emplearon distintos procedimientos metodológicos y técnicos que elevaron el rigor científico de la literatura como objeto de estudio.

La suma de los factores brevemente esbozados permite entrever la existencia de una vida literaria dentro de un clima propicio para el desarrollo de las capacidades creadoras de los literatos. Surgió así una literatura nacional de gran riqueza y variedad, que basándose en una continuidad histórica evoca al progreso social mediante la experimentación formal. En dichos años, la Revolución propició el surgimiento y auge de una expresión literaria que reflejara el desarrollo humanista del pueblo cubano, como vehículo de conciencia social e individual popular, y que estuviera al servicio de los intereses democráticos de los pueblos de la región (ILL, 2008: 38). Al igual que sucedió en otros países, existió una tendencia al entrecruzamiento genérico dentro de la creación literaria, provocando que muchas de las obras creadas en el período no puedan ser encasilladas en géneros ortodoxamente determinados. En dichas décadas, la literatura nacional se caracterizó por su fidelidad a los valores humanistas del socialismo revolucionario.

1.3 Música y géneros musicales en Cuba

La nombrada música culta, de concierto o “clásica”, tuvo que forjarse una nueva tradición resultante de los caminos creativos recorridos por Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla; cuyos cimientos los encontró en la educación musical especializada, el fomento a la creación y la profesionalización de la interpretación mediante los planes de trabajo del Centro Nacional de Escuelas de Artes del Ministerio de Cultura, y los programas de las actividades corales, de música de cámara y sinfónica del Centro Nacional de Música de Concierto del Instituto Cubano de la Música. Aquellos cultores que por diferentes circunstancias no pudieron realizar estudios regulares, tuvieron oportunidad de ampliar sus

conocimientos en centros provinciales de superación, elevando así el nivel técnico y expresivo de las agrupaciones musicales existentes. Igual de valiosa resultó la atención al movimiento de artistas aficionados, fundamentalmente a través de las casas municipales de cultura que canalizaron las inquietudes musicales de los pobladores de sus regiones.

Al trabajo cultural realizado por la Orquesta Nacional de Cuba fundada en 1962, se unieron similares en otras provincias del país, formadas en su mayoría por egresados del sistema nacional de enseñanza artística. A pesar de la labor realizada por los conductores cubanos, existió un déficit considerable en la audición de música cubana contemporánea; lo cual se evidenció con la casi nula inclusión de importantes obras musicales, ganadoras de premios nacionales e internacionales, en los programas de conciertos de las orquestas anteriormente mencionadas. En igual momento histórico, se creó la Ópera Nacional de Cuba adjunta al Gran Teatro de La Habana, y otros colectivos líricos en Pinar del Río y Holguín; cuyas compañías llevaron a escena numerosas óperas, operetas y zarzuelas pertenecientes al repertorio tradicional universal, con la participación de cantantes y directores, tanto nacionales como extranjeros. (Gómez y Eli, 1995)

El canto coral se desarrolló masivamente en la nación mediante la realización de festivales y concursos fomentados por las Direcciones Provinciales de Cultura, por instituciones profesionales como el Coro Nacional de Cuba y el Orfeón Santiago, y por el Movimiento Nacional de Aficionados, que encontró en esta forma colectiva de expresión musical los medios idóneos para canalizar sus experiencias estéticas. La Revolución, cuya fuerza implicó la presencia del pueblo en la construcción de una nueva sociedad, incorporó un amplio repertorio de marchas e himnos que formaron parte de la expresión musical de coros sectoriales pertenecientes a la Central de Trabajadores de Cuba. Casi todos los hechos revolucionarios y de cambio social que generaba el gobierno socialista quedaron plasmados en la música y textos cantados por el pueblo en actos oficiales y celebraciones de reafirmación política (León, 1984). A pesar del modesto nivel técnico existente por aquellos años entre las bandas de música, estas constituyeron el único factor cultural en muchas poblaciones pequeñas del interior del país. Sin embargo, se impulsó la superación de dichos músicos, en su mayoría empíricos, con diversos proyectos de indistintas extensiones

temporales; siendo la Banda Nacional de Conciertos el mejor ejemplo del alto nivel musical alcanzado por dichos formatos instrumentales. (Ardévol, 1969)

Particular importancia tuvo la Sección de Música de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), cuyos concursos de interpretación y composición, los espacios creados para la crítica especializada y la publicación de investigaciones teórico-musicales fomentaron la elevación del nivel profesional de dichos cultores. Con pocos años de creada, la Sección de Música de la ya Asociación Hermanos Saíz (AHS) aunó lo más joven de la vanguardia musical del país, tanto en lo creativo como en lo interpretativo, lo que significó la inclusión de los jóvenes como factor de cambio social en el espacio nacional. Igual de relevantes fueron los encuentros de música y músicos latinoamericanos, coloquios, premios de musicología y publicaciones de libros y boletines organizados por el Departamento de Música de la Casa de las Américas en La Habana; entronándose como espacio de diálogo para la avanzada musical de la región. También, en el Departamento de Música y el Auditorio de la Biblioteca Nacional José Martí se programaron conciertos, recitales, conversatorios e impulsaron labores editoriales de textos musicales, que en su conjunto propiciaron el intercambio de información musical actualizada entre invitados de prestigio internacional y los creadores del patio.

El clima cultural y las condiciones creativas que fueron creadas por la Revolución después de su triunfo en 1959, significaron para los compositores e intérpretes todo un entramado creativo de nuevas ventajas. No obstante, los problemas no estaban del todo resueltos: la edición y grabación de la música cubana de concierto aún era sucinta, pues las discográficas seguían priorizando la divulgación del acervo popular. La creación del Colectivo Nacional de Compositores en 1968 constituyó un parteaguas de dicho período, pues sus miembros confeccionaron planes de desarrollo y propuestas de ciclos de conciertos con los cuales dar a conocer la creación musical contemporánea. La existencia de dicho colectivo significó la superación de divisiones y tecnicismos que habían dañado el movimiento musical con anterioridad —baste recordar los debates existentes sobre lo nacional entre los compositores adscritos estéticamente al indigenismo, el afrocubanismo o el neoclasicismo musical cubano. (Ardévol, 1969)

Trascendiendo dichas disputas creativas, los compositores cubanos fortalecieron todos aquellos elementos expresivos que en esencia podían definir lo cubano, y empezaron a integrar nuevos lenguajes a sus modos de hacer, ya vigentes en otros países de Latinoamérica, como México, Chile y Brasil, y de Europa. Uno de los rasgos musicales predominantes durante los años setenta y ochenta del siglo XX fue la continua integración de todo lo musicalmente necesario —independientemente de su procedencia geográfica— para conformar un lenguaje contemporáneo propio que no obviara las raíces nacionales y que reafirmara la coherencia histórica. Bajo esa tesitura, la creación musical en dichas décadas estuvo caracterizada por una total libertad artística, desgajada de discriminaciones por razones estéticas, pertenencia a tal o más cual escuela o tendencia, así como tampoco por el empleo de determinados medios expresivos y técnicas compositivas. En el período estudiado, fueron decisivos los impulsos dados en la composición de música con nuevos medios, cuyos compositores se enfrascaron en la búsqueda de una sonoridad inédita mediante rigurosas experimentaciones que condujeron a una nueva concepción del tejido de los timbres. (Correa, 1977)

De esa forma, la innovación musical con nuevas tecnologías encontró cabida en espacios institucionales que los impulsaron, como lo acontecido a partir de 1969 con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC). Desde sus inicios, el cine cubano había dado lugar a importantes experiencias creativas para varios compositores y músicos intérpretes que ya en esas décadas tuvieron a su disposición novedosos medios electroacústicos, dentro de los que caben mencionar a Leo Brouwer, Juan Blanco, Carlos Fariñas, Fabio Landa, Roberto Valera y Armando Guerra (León, 1984). En menor escala, las actividades teatrales, de danzas clásicas y modernas propiciaron la colaboración de algunos compositores cuyas obras musicales fueron incluidas en el discurso incidental dramático. Resulta interesante mencionar el fortalecimiento y mejoramiento del trabajo conjunto entre músicos y literatos, tanto en la música culta como en la popular, del cual resultaron cuantiosas obras inspiradas en textos líricos y narrativos de factura nacional.

La constante búsqueda de la conformación identitaria de la música cubana propició la realización de investigaciones sobre las raíces hispanas y africanas, teniendo como marco

gubernamental a los otrora Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, al Seminario de Música Popular y al Instituto de Etnología y Folklore de la Academia de Ciencias de Cuba. Dichos estudios continuaron sobre las bases científicas asentadas por Fernando Ortiz en la primera mitad del siglo XX, así como asimilaron puntos de vistas y metodologías provenientes del materialismo dialéctico, para rescatar y difundir la música autóctona mediante artículos, libros y discografías especializadas. Gran parte de dichas pesquisas fueron fomentadas dentro de los nuevos centros de estudios, investigación y difusión de la cultura nacional que se crearon en dicho período. Ejemplo de ello fueron el otrora Instituto Superior de Arte, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, y la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), casa discográfica impulsora de la difusión de la música nacional. En cuanto a medios de divulgación como la radio y la televisión era mucho lo que faltaba por hacer para la difusión de las expresiones musicales de calidad en las décadas objeto de estudio, pues primaba un desbalance a favor de la música ligera o de entretenimiento. La emisora CMBF —Radio Musical Nacional— se centró en dar a conocer la música de concierto con una variada programación que no eludió tanto el repertorio nacional como internacional. La televisión de alcance nacional transmitió algunos de los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional por lapso de unos pocos años, pero dicha labor no fue extensiva a otras formas de expresión musical.

Sin absoluta coincidencia generacional, el primer grupo de compositores del ISA reunió, entre otros, a Carlos Malcolm, Juan Piñera, José Ángel Pérez-Puentes, Jorge Garciaporrúa, Magaly Ruiz y Efraín Amador, los cuales constituyeron una representación de las particularidades estilísticas no homogéneas existentes en dicho período. Hasta el arribo de la década del ochenta, fueron creadas composiciones que asumieron diversas formas musicales y contenidos discursivos de índole contemporáneo, independientemente de las generaciones y del necesario destaque de la individualidad creadora de los cultores. La búsqueda y concreción de lo entendido como identidad musical cubana se buscó y logró por caminos disímiles —entre otros, el recorrido por la música instrumental concertante de la década del ochenta del siglo XX—, sin recurrir expresamente al material tradicional folklórico ni a las técnicas post-seriales. (Gómez y Eli, 1995)

La música popular cubana en dicho período histórico hay que situarla a partir del proceso educacional que constituyó la Campaña de Alfabetización (1961) y los crecientes intereses populares en materia cultural definidos en el Congreso de Educación y Cultura (1971). Fue así como se trascendieron los intereses mercantilistas que habían obviado las manifestaciones más folklóricas de la cultura musical nacional relacionadas con los grupos de origen africano y el punto cubano, para confeccionar un plan de divulgación de sus valores culturales que permitiera integrar dichas expresiones en el complejo proceso de desarrollo de la cultura nacional. Era en las personas pertenecientes a los sectores populares que se habían conservado dichas formas de expresión musical, tanto en espacios urbanos como rurales — guarachas, sones, boleros y rumbas—, por lo que el arribo del pueblo al poder demandó una creciente visibilidad de estas músicas. (León, 1984)

Sin embargo, no debemos olvidar la influencia de la música norteamericana de los años cincuenta, cuyos formatos *jazz band* habían impulsado una estandarización, simplificación y estilización rítmica de las rumbas y congas que habían pertenecido al folklore cubano. Igualmente, muchos elementos de esa música foránea fueron asimilados por el pueblo., por lo que surgieron géneros musicales urbanos dentro de los que se pueden mencionar el mozambique, el pa'cá, la guapachá, el pilón y el songo, que no siempre tuvieron una gran aceptación del público bailador y, por tanto, primó una vida escueta. Pero sí es posible de verificar que la música popular se hizo escuchar con una creciente calidad técnico-expresiva, resultante de la profesionalización de los ejecutantes; llegando a constituir movimientos como el del son, la trova o la salsa, que gozaron de estímulo y reconocimiento. Particular relevancia adquirió el Movimiento de la Nueva Trova, surgido a finales de los años sesenta bajo el auspicio de la Casa de las Américas, que llegó a alcanzar importante significación en el ámbito latinoamericano, y del cual Alejandro García Villalón fue uno de sus fundadores junto a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

En concordancia con lo anteriormente mencionado, uno de los objetivos del mencionado Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC era la realización de trabajos encaminados a elevar el nivel de la música popular cubana, partiendo del acervo patrimonial existente, así como de la asimilación de los elementos representativos de la contemporaneidad sonora de entonces. Bajo la dirección del compositor Leo Brouwer se

nuclearon los trovadores antes mencionados, y se sumaron otros músicos como Sergio Vitier, Leonardo Acosta, Emiliano Salvador, Sara González, Pablo Menéndez y Amaury Pérez. De esa forma, la trova cubana se vio enriquecida por nuevos timbres que permitieron la experimentación con los formatos instrumentales tradicionales y algunos de los géneros musicales incluidos dentro de la canción cubana. Dicha labor conceptual y sonora influyó en el creciente desarrollo y aceptación de la nueva trova cubana, tanto en el territorio nacional como en la región latinoamericana. (Gómez y Eli, 1995)

El desarrollo de los recursos instrumentales evidenciados en dichas décadas contribuyó al enriquecimiento tímbrico de los géneros cubanos existentes; en cuyos formatos instrumentales se incorporaron los teclados, los pianos y las guitarras eléctricas, violines con sistemas de amplificación acústica, y la guitarra-bajo, que en su conjunto permitieron mayores posibilidades interpretativas. En el decurso de los años setenta y ochenta fueron apareciendo y desapareciendo géneros musicales nuevos, definidos por los músicos populares como nuevos ritmos y como inter-géneros por los investigadores actuales, pero coincidentes en la designación del complejo expresivo resultante de la libertad creativa existente, la búsqueda de nuevas formas de comunicación y el deseo de aceptación popular de los cultores musicales. Una ojeada a la producción musical de aquellas décadas denota combinaciones tales como el mosan-chá, bolero-mambo, guaracha-pa'cá, bolero-chá, guajira-chá, shake-tijuana y afro-shake (León, 1984). De la incorporación de nuevos elementos expresivos llegados a ratos de músicas extranjeras y de la innovación con las formas tradicionales de la música cubana no estuvo ajeno Alejandro García Villalón *Virulo*, pues sus espectáculos fueron auto-referenciados como ópera-son en tanto influencia del cultivo de la ópera-rock y el alcance mundial que tuvo la difusión de la obra *Jesucristo All Stars*. (Padrón, 2014: 79)

En dichas décadas toma auge la música rock, representativa de los adelantos tecnológicos propios del siglo XX, ampliamente arraigado en el sentir y el tiempo libre de los más jóvenes que la hicieron suya y pusieron más que sólo el apellido nacional. Pero sin lugar a duda, dentro del ámbito de la música popularailable latinoamericana, la salsa poseyó una fortaleza sin paragon, la cual le ha permitido mantener su vigencia hasta el presente y generar múltiples variantes. Enmarcada por un carácter innovador afincado en la tradición

posible de ver en las canciones de Juan Formell y los Van Van, lo salsero constituyó desde sus inicios una representación legítima de la cultura popular regional. Dicho género, al decir de Zoila Gómez y Victoria Eli en el libro *Música latinoamericana y caribeña*, generó sentido de pertenencia y cohesión al Caribe geográfico, relacionado en esencia con la amplia aceptación regional de las diferentes formas de hacer el son. A finales de los años ochenta, la salsa cubana vivenció variaciones de tempo que la llevaban a ser interpretada y bailada con un aire más rápido, se ampliaron los planos tímbricos y rítmicos, incorporación de más trompetas y de dos a tres trombones por formato salsero, influenciada por la creciente manipulación de la industria musical. (Gómez y Eli, 1995)

Según el musicólogo cubano Argeliers León en su libro *Del canto y el tiempo* (1984), estas transformaciones acaecidas en la música popular cubana obedecieron a la integración de la música tradicional y folklórica al cambio histórico y social verificado con la Revolución, formando parte de las nociones culturales conquistadas por el propio pueblo. Por lo que se produjo una ruptura de los prejuicios existentes sobre la dicotomía entre música vieja y música joven, que habían sido sostenidas por un consumo impuesto por el creciente mercado norteamericano de décadas anteriores a las estudiadas. Los logros alcanzados entonces por el proceso revolucionario en aras de obtener un arte de masas, se articuló con la formación de grupos de aficionados y la incorporación de toda la población a la expresión musical. La música popular cubana en la década del ochenta del siglo XX constituyó un fenómeno de amplio consumo popular a bajos precios, con lo cual se estimuló el acceso masivo a grandes espacios bailables que acercaron más la relación existente entre los músicos y las personas asistentes a sus espectáculos.

1.3.1 De canciones, sones y guarachas

Desde los primeros cantos de protesta contra la opresión colonial y esclavista hasta el devenir de la canción latinoamericana, una de las expresiones sociales más notables en las dos décadas estudiadas, existe una trayectoria que demuestra la versatilidad de las formas musicales apropiadas socialmente por los creadores y el pueblo (Acosta, 1982). La nueva canción trovadoresca de contenido social en Cuba —dentro de la que se puede enmarcar la obra creativa de Alejandro García Villalón *Virulo*— empleó elementos expresivos

provenientes de guarachas, sones, guajiras, criollas, boleros y otras canciones (León, 1984: 311), legitimados por la tradición popular. Ello confirmó la vitalidad y el espíritu de libertad creativa común a estas expresiones musicales, asumidas en su contexto con plena conciencia de lo entendido en su momento como identidad cultural nacional. Dadas las particulares del objeto de estudio de la presente investigación, es pertinente ahondar en los elementos históricos, culturales y funcionales de la canción cubana, el son y la guaracha.

La canción es una forma poético-musical europea que al trasladarse a Cuba se empleó como canción galante en los salones de la aristocracia citadina, como para dar serenatas a las amantes (Esquenazi, 2001). Sin dudas, al hablar de la canción cubana es necesario acercarse a una producción musical tradicional de carácter generalmente urbano que ha tenido diferentes temporalidades y características. Teniendo en cuenta sus transformaciones genéricas, lo definitorio en la canción sería entonces la conjunción e interrelación existente entre el discurso musical, el discurso textual y su contenido idioestético, de forma tal que resulta poco probable que prevalezca uno sobre los otros (Gómez y Eli, 1995: 250).

Anteriores al siglo XIX, existieron exponentes creativos de dicho género con textos rebuscados y giros melódicos complejos con profusa ornamentación de grupetos, apoyaturas y bordaduras. En la temporalidad marcada por la antesala y desarrollo de las gestas independentistas entre los años 1868 y 1898, primaron las canciones de sentimiento libertario y de contenido amoroso, idílico, con una línea melódica expresiva, clara y estrófica, estructurada en frases y períodos, así como influenciada por lo ternario del vals vienés y los artificios vocalistas provenientes de las arias italianas, las romanzas francesas y las canciones napolitanas. No obstante, comienza la búsqueda de lo sentimental mediante la apropiación discursiva de caracteres que abordaran lo romántico: lo tierno, lo quejumbroso, lo melancólico, entre otros. (León, 1984)

A finales del siglo XIX y principios XX, la canción cubana se hizo más nativa al incorporar en su acompañamiento algunos giros rítmicos de la música tradicional del país, y eran interpretadas por una o dos voces con acompañamiento de guitarra, nombrándoseles trovadores a sus cultores. Las creaciones del momento se articularon estructuralmente en dos amplios períodos musicales estróficos, que eran repetidos con el mismo texto u otro diferente. La primera sección se hizo de carácter expositivo, propositivo o descriptivo de una situación

dada; y la segunda sección se entronó como el desenlace dramático en donde se alcanzaba el clímax musical con movimientos melódicos más acelerados y elaboración rítmica más figurativa. No faltaron, entonces, los ciclos de canciones sobre igual argumento textual y las contestaciones en las que un autor replicaba a otro compositor de canciones. (Esquenazi, 2001)

En dichos años, fueron escritas guajiras y criollas como partes integrantes del teatro vernáculo cubano, así como para amenizar intermedios en los cines y cafés habaneros. Sus textos aludieron a lo idílico del campo y el guajiro cubano, correspondiendo con el movimiento blanqueador fomentado en los primeros años de la República. En su conjunto, consolidaron la estructura formal que tendría el género: breve introducción instrumental, primera sección en modo menor repetida dos veces y segunda sección en modo mayor, también repetida, con su clímax en una nota aguda. Las guajiras emplearon la alternancia entre los compases de seis octavos (6/8) y tres cuartos (3/4), explícita o implícitamente, con separados motivos melódicos y ordenación binaria, siguiendo las progresiones armónicas provenientes de la música campesina cubana de origen hispano. En contraste con las criollas, que recurrieron a líneas melódicas fluidas y a una superposición contrapuntística de figuras rítmicas pertenecientes a dichos compases en un mismo espacio temporal (León, 1984: 205).

Con el auge del son en las primeras décadas del siglo XX, se introducen en los géneros de la cancionística cubana disímiles transformaciones rítmicas y formales, dentro de las cuales destaca el cambio compositivo al compás de dos cuartos (2/4). Igualmente, fueron ideados algunos actualmente llamados inter-géneros musicales —sones guajiros, guajiras de salón, entre otros—, que resultaron de la confluencia y estilización de ambas formas de hacer y entender la música. A la par, se siguieron creando canciones líricas y patrióticas con características melódicas, armónicas y rítmicas propias, donde descolló el trovador Sindo Garay (Esquenazi, 2001: 207). Sin dudas, el mayor aporte del momento a la cultura musical nacional fue el surgimiento del bolero; conectado con patrones rítmicos que provenían de las danzas y habaneras decimonónicas, con largos textos narrativos de contenido de amor y desamor, así como con un nuevo estilo de acompañamiento a la guitarra que mezclaba el rasgueado y punteado. (León, 1984)

No obstante, el cultivo de los géneros de la canción decayó paulatinamente ante los sones, persistiendo en las peñas de la trova tradicional que tuvieron lugar en las ciudades de La Habana, Sancti Spíritus y Santiago de Cuba. Fue así como el dúo de voces autoacompañados por guitarras —formato instrumental preferido hasta ese momento— fue desplazado por un cantor solista y su guitarra, con más posibilidades de encontrar trabajo. La elaboración de una línea melódica a veces cargadas de imágenes y situaciones enajenadas de la realidad social propició una expresión más conversacional e íntima del intérprete durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. Al comunicar lo subjetivo se llegó al *feeling*; mientras que con temáticas y motivaciones objetivas se alcanzaron variantes genéricas de la canción con contenidos sociales consecuentes con el despertar político regional (Gómez y Eli, 1995).

La nueva canción latinoamericana —dentro de la que se inserta la nueva trova cubana— tendría dos ejes articuladores principales: el folklor nacional de los pueblos y la música popular urbana de la región. La tradición musical asumida en los textos y modos creativos de hacer canción en las décadas del veinte y treinta del siglo XX, empezó a ser manipulada por la industria discográfica, proceso sobre el que se tomó conciencia política en los años sesenta y se sometió a una ardua crítica socio-artística por parte de los nuevos cantores. Bajo dicha tesitura, es sacado del olvido aquellas melodías y ritmos rechazados con anterioridad por la burguesía cubana, convirtiéndolos en armas políticas para la crítica social. En agosto del año 1967, la Casa de las Américas localizada en La Habana, promovió el Encuentro de la Canción Protesta, primero y más importante celebrado hasta ese momento.

En dicho momento se reafirmó la función esencialmente comunicativa de la canción en tanto arma ideológica después del triunfo revolucionario de 1959, así como se sentaron las bases institucionales idóneas para el posterior desarrollo de carreras profesionales a cantautores cubanos y latinoamericanos. Fue así como surge el Movimiento de la Nueva Trova en el año 1972, para agrupar aquellos jóvenes creadores cubanos que compartían la idea de renovación de la cancionística cubana, entre los que se encontraban Pablo Milanés, Silvio Rodríguez y Alejandro García Villalón *Virulo*. Desde el punto de vista estilístico fueron marcadas las individualidades creativas y la diversidad de medios sonoros empleados que brindaron una heterogeneidad discursiva particularmente subjetiva a cada uno de sus

miembros; sobre todo si se tienen en cuenta la experimentación musical evidenciada en el contexto histórico, social y cultural vivido en las décadas objeto de estudio. (Gómez y Eli, 1995)

Sin embargo, se pueden abstraer algunas características generalizables de la nueva canción cubana. La melodía poseyó líneas libres, en ocasiones con trazo quebrado y con grandes desplazamientos interválicos ascendentes y descendentes; interpretadas tanto por cantautores acompañados desde con la guitarra sola hasta la incorporación de instrumentos de la música latinoamericana, tradicionales de la música cubana y electrófonos. Armónicamente, primó la utilización de todo tipo de acordes, incluyendo ciertos giros modales y progresiones hexáfonas o cromáticas; mientras que en los ritmos se emplearon diseños provenientes de la música tradicional y folklórica del país, a veces poco reconocibles. Presentaron tres variantes fundamentales de acuerdo con su contenido literario: la romántica, con la que se busca expresar las nuevas proyecciones de la vida en un contexto social diferentes; la política, cuyo tono épico resalta figuras, acciones y fechas relevantes para la historia nacional; y la humorística, con la cual se retoma la guaracha para satirizar costumbres heredadas del pasado o presentes en dicho momento, que debían ser superadas de acuerdo con el nuevo orden político (Gómez y Eli, 1995: 411-412). Esta última línea creativa trabajada por Alejandro García Villalón.

Es usual advertir en dichas canciones la combinación o alternancia entre un lenguaje coloquial y otro de metáforas simbolistas o vanguardistas; influencia ejercida por el desarrollo de la poesía cubana hacia una tendencia conversacional. Entonces, fueron recurrentes imágenes literarias de matiz esperanzador con conciencia de la tradición cultural y sentido de presente histórico. Por lo que los nuevos trovadores recurrieron a los hechos de su vida cotidiana, recuerdos de la infancia, amores adolescentes, el trabajo, la muerte, el sentimiento patriótico, la problemática social, y los deseos de un futuro que iban construyendo diariamente. Es en el contexto histórico, social y cultural de las décadas de setenta y ochenta del siglo XX, que las canciones de contenido social cobrarán un nuevo sentido, así como el cantautor popular y autodidacta asumió esquemas tradicionales para recrear formas de hacer particulares y subjetivos. (León, 1984)

Por su parte, el son es un género músico-danzario cuyas múltiples formas vocales-instrumentales —donde se alternan coplas y estribillos— tienen sus primeras referencias cubanas en el siglo XVIII, cuando tuvieron inicio los diversos procesos de mestizaje cultural que trasladaron a un nuevo plano sonoro lo resultante de la simbiosis entre el legado hispano y el africano (Alén, 1981). La conjugación de elementos danzarios procedentes de diversas fuentes sociales y étnicas, como fueron las danzas rurales con vestuario y coreografías ajustados a la temática expuesta en el texto cantado de la región oriental de Cuba, similares expresiones dancísticas de la zona central y la rumbita o dancita de la zona occidental de la Isla; llevan a pensar que el son empieza a gestarse como tal en el siglo XIX (Esquenazi, 2001).

No obstante, desde sus inicios sus formas cantadas se hicieron acompañar por la guitarra, el tres y la botija o la marímbula, a lo cuales más tarde se sumaron el bongó, el contrabajo, las trompetas y otros instrumentos percutidos y de aliento hasta conformar los sextetos y septetos en el siglo XX; por lo que devino en un complejo de comunicación e interpretación musical característico de la organografía cubana. Sin embargo, otras formas de hacer son pueden ser localizadas en varias áreas occidentales del mar Caribe, siendo resultado de la convergencia de similares factores socioeconómicos en una misma región geográfica que mantuvo un intenso comercio de cabotaje durante la época colonial (León, 1984: 120-123).

Los textos de los sones abordan una amplia realidad social de carácter popular y de experiencias personales donde priman lo sentencioso y descriptivo; espacio discursivo donde se vinculaban algunas de las expresiones verbales africanas, imágenes poéticas del cancionero popular hispánico y nuevas palabras surgidas al calor de las transformaciones vividas en el archipiélago. Su base evolutiva estuvo marcada por el respeto al principio formal simple de alternancia contrastante entre coplas de ocho compases y estribillo de hasta cuatro compases, donde lo descrito en las primeras es aseverado con la reiterante del segundo. Es común que el estribillo posea un particular valor comunicativo que puede convertirse en abstracción parcial de lo descrito en las coplas (Gómez y Eli, 1995), llegar a independizarse de la propia obra generadora y ser asumido por otras canciones mediante recursos intertextuales.

Es así como el son se fue convirtiendo en un “*himno en voca del pueblo*” (León, 1984: 131), por su carácter sentencioso y confirmación colectiva en el estribillo coreado. No obstante, durante el siglo XX los sones sufrieron procesos de cambios, fundamentalmente con una mayor complejidad contrapuntística de los rítmicos y una ampliación de la forma estructural hasta asumir la forma rondó en reiteradas ocasiones, surgiendo así secciones de cierre como el montuno. De ahí que el son, en la medida en que va alcanzando un mayor desarrollo genérico, necesitaba de conjuntos instrumentales capaces de abordar la superposición de planos tímbricos demandados por la polirritmia y las relaciones sonoras inter-franjas (Orozco, 1979).

Algunos de los caracteres definidores del son cubano estuvieron constituidos generalmente por las improvisaciones melódicas del tres y las improvisaciones rítmicas del bongó, los patrones rítmicos de las claves, los ritmos regulares de las maracas y las notas sincopadas del contrabajo (Alén, 1981: 19-20). En diferentes regiones del país existían formas musicales semejantes al son practicadas generalmente por conjuntos musicales campesinos que asimilaron esa nueva y diferente forma de hacer, surgiendo así variantes regionales dentro de las más conocidas se encuentran el changüí, el sucu-sucu y el son montuno.

En el changüí la improvisación del bongó es estructuralmente compleja, lo cual le otorga un sello particularmente virtuoso a esta variante; mientras que el sucu-sucu posee un aire más pausado y los esquemas rítmicos son más sencillos, influenciados por la danza en rondas practicada por sus cultores. El son montuno posee un tempo vivo y es la variante más extendida geográficamente en Cuba, aunque posee diferentes maneras de ser interpretado teniendo en cuenta la región: en la zona orientas solían emplearse las melodías sincopadas de los órganos de manivelas, en el centro del país prevalecieron los sones de carácter picaresco con improvisación de los instrumentos de cuerdas y el empleo del bandoneón como acompañante, así como en el occidente se simplificaron los esquemas rítmicos del género. (Esquenazi, 2001: 196-198)

En su concepción tradicional, el son comienza generalmente con una sección introductoria de un instrumento cordófono, a la que suceden las coplas y estribillos que generan el desarrollo climático, y una sección conclusiva llamada montuno. Las formas

soneras emplean generalmente el compás de dos cuartos (2/4) y los ritmos binarios. Las melodías son sencillas y breves, en un ámbito no mayor de una octava para facilitar el desempeño interpretativo de los cantores populares, tanto solistas como el coro. El discurso melódico-armónico asume los modos mayores con progresiones acordales tradicionales entre el primero, cuarto y quinto grado. La estructura metrorrítmica es principalmente regular, sirviendo de base para las improvisaciones pertinentes, sean de instrumentos percutidos o de cuerdas pulsadas. Los instrumentos acompañantes, ya sea del cantante solista o del instrumento improvisador, se superponen en franjas funcionales —rítmicas, armónicas o de interrelación tímbrica— que definen la sintaxis de cada momento interpretativo. En correspondencia con cantidad de veces elaboradas que se alternan coplas, estribillos e improvisaciones, los sones pueden alcanzar determinada extensión que desencadenan generalmente en un montuno climático. (Gómez y Eli, 1995: 234-246)

Después de los años veinte del siglo XX, lo sonero se dio a conocer nacional e internacionalmente de manera más elaborada, pero sin abandonar el principio básico de su estructura. En ese período, la parte expositiva se hizo más extensa y el conjunto instrumental varió, hasta llegar a ser interpretados por jazz bands y otras agrupaciones de formatos diferentes, que hicieron suyo el repertorio sonero como un modo particular de identidad (Orozco, 1979). A pesar de la pérdida de la hegemonía sonora del son cubano acontecida en la década del cuarenta, se continuaron creando sones tradicionales hasta la actualidad, con momentos de mayor o menor efervescencia. (Évora, 1997)

El canto coreado con movimiento interválico de terceras y sextas individuales o paralelas evidenció algunos puntos de encuentro con la canción cubana del momento, cuyas formas de hacer influenció a otros géneros vocales-instrumentales dentro de los que se encuentra la guaracha—como se verifica en la obra compositiva de Alejandro García Villalón *Virulo*— y bailables populares en las décadas objeto de estudio. Uno de los ejemplos de su permanencia histórica ha sido el género de la salsa, ya abordado con anterioridad, cuya integración y simplificación de algunos de los elementos rítmicos provenientes del son han sido el sello estabilizador y gestor de “*bailar a lo latino*” (Esquenazi, 2001: 199).

La guaracha surgió como género musical en el siglo XIX, en donde se intercalaban coplas del solista en forma de cuartetos y un estribillo cantado generalmente por el coro, cuya

función social era la de referenciar sucesos con gestos literario-musicales de contenidos paródicos y picarescos. En ambientes festivos, la parte textual del cantante solista admitía la improvisación para adecuarla a las circunstancias del momento en que era interpretada (León, 1984: 166-167). Dicho género vocal-instrumental es mencionado por primera vez en el *Diccionario Provincial de Voces Cubanas* como baile de gentuza casi en desuso (Pichardo, 1836); sin embargo, su expresión musical se integra paulatinamente al naciente teatro vernáculo cubano decimonónico como resultado de la búsqueda creativa de una alocución social de carácter nacional que sustituyera géneros musicales provenientes del ámbito hispano. En esencia, las guarachas reflejaron lo satírico del momento social, dirigidas a personajes populares y costumbristas, situados generalmente en el medio urbano y sometidos a las permanencias y cambios de modas culturales pasajeras que proveyeron de moralejas y refranes populares al acervo musical y teatral (León, 1984).

En la primera mitad del siglo XX, la forma alternante general de la guaracha fue desapareciendo, adoptando así una forma binaria simple que mantiene hasta la actualidad. Consta de una primera sección expositiva de la idea central cantada por el solista, y una segunda sección conclusiva —generalmente reafirmante— donde alternan el estribillo del coro con una nueva frase respuesta del solista. La nueva forma musical que asumió la guaracha la acercó más a las formas de hacer pertenecientes al son y a la canción trovadoresca tradicional de expresión lírica y amorosa, pero su función de crítica social picaresca mantuvo una continuidad indiscutible. Es en ese mismo momento de transformación musical estructural que se generalizó el acompañamiento del género con guitarra y tres o conjuntos propios del teatro con presencia de tumbadora, güiros y claves (Gómez y Eli, 1995: 238), lo cual permitió que fuera incorporada al repertorio de trovadores y disímiles cantantes que cultivaban otras músicas tradicionales.

Las primeras guarachas fueron escritas en seis octavos (6/8), utilizando en los tiempos fuertes del compás ocasionales figuras de menor valor temporal que en los tiempos débiles o relativamente débiles. Sin embargo, al adoptar nuevas formas estructurales, el género empieza a ser escrito en compases de dos cuartos (2/4) para lograr un aire más movido con un ritmo que recurría al tradicional esquema rítmico de la habanera (corchea-con-puntillo-semicorchea, dos-corcheas) y una de sus variantes (semicorchea-corchea-semicorchea, dos-

corcheas). Igualmente, aparece en su base rítmica la fórmula tradicional del llamado cinquillo cubano que ocupa todo un compás (corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea), que será completado con tres valores rítmicos indistintos en el compás siguiente, obteniendo ocho sonidos para un verso octosílabo (León, 1984: 176).

Estilísticamente, dicho género vocal-instrumental consta de una sección de melodía simple en modo mayor seguida por un estribillo, donde los instrumentos acompañantes mantienen un ritmo estable en función de un texto con lenguaje sencillo y directo. El carácter popular, aseverativo, sentencioso y escueto de los estribillos permite que estos seas coreados por los intérpretes y escuchas, evidencia de la alternancia performativa entre el solo y el coro, forma antifonal hispana y estilo responsorial de ascendencia africana. Su función bailable fue asumida por el son durante el proceso de su devenir histórico, en tanto se conserva a la guaracha como canción de caracteres satíricos y picarescos sobre personajes y hechos de la vida cotidiana (Gómez y Eli, 1995: 238-240), entre cuyos máximos cultores se encontró el trovador Ñico Saquito (Évora, 1997), del cual Alejandro García Villalón *Virulo* se dice continuador.

1.4 Humorismo y comicidad en Cuba

El humor y lo picaresco entran a Cuba con las compañías españolas de cómicos, durante los viajes de ida y vuelta al Viejo Continente, y la puesta en escena de entremeses, sainetes y tonadillas en las cuales se criticaba la situación existente tanto en el seno de la corona hispana como en los territorios coloniales, incluyendo sus relaciones bilaterales con otras metrópolis. A principios del siglo XIX —declarada la independencia en algunas de las colonias españolas e iniciando las gestas independentistas en otras— dichos géneros van perdiendo vigencia en territorio cubano. Francisco Covarrubias, familiarizado con el teatro ligero español, comprendió que los personajes que animaban los géneros hispanos podían ser sustituidos por tipos criollos, siendo así uno de los principales responsables de la aclimatación y modificación de esos géneros teatrales que dieron al traste con la creación del teatro bufo nacional. Dicho teatro de carácter popular alcanzó una de sus más acabadas expresiones con el repertorio del Teatro Alhambra, cuyos tonos picarescos para la época les vedó el acceso a las mujeres. (Carpentier, 1961)

Resulta importante destacar, que la evolución de los bufos cubanos permitió la inclusión de géneros musicales tradicionales de la Isla en los escenarios teatrales. La introducción teatral de los guajiros, carreteros, peones, el español aplatanados, la mulata sensual y el negrito liberto, propició la inclusión de correspondientes formas musicales autóctonas que les sirvieran de soporte dramático. Fue así como las seguidillas, boleras y villancicos de raigambre español cedieron sus espacios a las guajiras, guarachas y décimas cubanas. Varias canciones y bailes urbanos y campesinos fueron difundidos y mezclados en el teatro, resultantes de las exigencias de una escena social y cultural cambiante. Sin embargo, se mantuvo la comparsa o rumba final por toda la compañía, herencia que el teatro criollo le debió a la tonadilla española. (Henríquez, 2008)

El triunfo de los bufos fue apabullante en el ambiente teatral cubano. Cada temporada fueron creados nuevos personajes: varios tipos de negritos, el chino confundido y vendedor de frutas, el mulato alardoso, el gallego empecinado, el borracho callejero, el joven holgazán y jugador de gallos, la muchacha casadera y la madre refunfuñona. Junto a la mulatona voluptuosa y dicharachera, el otro gran descubrimiento coloquial fue el personaje del negrito sagaz y oportunista que se entronaría con su forma de hablar disparatada y rimbombante. En el teatro vernáculo también estuvieron presentes los trovadores tradicionales, bien dentro de la obra representada como en los intermedios, en formato de dúos de voces y guitarras con los cuales interpretaban canciones y guarachas conocidas del público, aunque poco tuvieran que ver con el tema de la representación. (Évora, 1997)

Al cerrarse las puertas del teatro Alhambra en la tercera década del siglo XX, se creyeron discontinuados el sainete lírico, la revista de costumbres, la sátira musical y la revista de actualidad, géneros deudores del teatro bufo y de las expresiones musicales cubanas de comicidad. Pero en el ámbito de la música tradicional se continuaron cultivando décimas con expresiones picarescas o de abierta burla. Los cubanos no dejaron de acumular sarcasmos durante la República (1902-1959), ya sea con sus guarachas y otros géneros de la canción, que con alarde de erudición disimulaban una crítica a la situación social que vivían. Durante esos años, los compositores cubanos crearon obras donde el doble sentido y la picardía se pusieron de manifiesto sobre todo en los géneros del son y la guaracha, siendo recibidas con agrado por la mayoría del pueblo. (Betancourt, 2015)

Existieron cantautores que expusieron un marcado doble sentido en las letras de sus canciones; como fue el caso de Faustino Oramas *El Guayabero* cuyos sones y guarachas son ejemplos de lo expuesto con anterioridad. Otros cantantes y compositores reflejaron el refranero popular y los dicharachos costumbristas vigentes en la época, de los cuales no escapó los sones de Miguel Matamoros. De los más importantes ejemplos de lo cómico dentro de la música popular cubana fueron las guarachas de Ñico Saquito, como ya se han mencionado con anterioridad. Con el desarrollo alcanzado por la gráfica durante las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX, el humor cubano encontró nuevos canales visuales para su difusión, de mayor alcance nacional. Las caricaturas, las historietas de contenido social y los cartones políticos fueron recurrentes en periódicos y revistas, que con tonos de sátira y comicidad criticaban la realidad social de una República en decadencia. Además, disímiles espacios radiales y, posteriormente, televisivos dieron cabida a expresiones teatralizadas del humor cubano de entonces. (Betancourt, 2015)

En los consiguientes años sesenta, lo humorístico en Cuba se tornó más gráfico y textual, en detrimento de lo teatral y musical. El 16 de octubre de 1961, un número reducido de dibujantes y escritores se aglutinaron como equipo creativo y fundaron el semanario *Palante*, dirigido a cultivar las mejores expresiones del humor general, el costumbrismo y la sátira política. Enarbolando la risa como bandera, dicha publicación constituyó un espacio de crónica social de la vida nacional, recogiendo las alegrías y angustias de un pueblo en Revolución bajo el principio creativo de un humor sano y constructivo, deudor del costumbrismo criollo. El alcance nacional de este semanario propició las continuas colaboraciones de creadores de todo el país y de colegas extranjeros, deviniendo en escuela formadora de varias generaciones de humoristas. (Palante, 2007)

El periódico *Juventud Rebelde, Diario de la Juventud Cubana* crearía su propio órgano humorístico titulado *Dedeté* el 25 de febrero de 1969. Con frecuencia quincenal en sus inicios, el nuevo suplemento tuvo como objetivo primigenio el combatir “[...] *cualquier plaga dañina a la juventud, a la vez que haga reír*” (Dedeté.cu, 2017), en implícita afrenta a la política subversiva llevada a cabo por el Gobierno de los Estados Unidos en el espacio cultural. El equipo redactor de *Dedeté* se declaró heredero de los suplementos *Mella*, *El Sable* y *La Chicharra*, espacios humorísticos de poca duración temporal, pero de similar finalidad

en el espacio periodístico cubano de años anteriores. A lo largo de la década del setenta, los especialistas formados en dicho órgano humorístico de alcance nacional iniciaron espacios similares en publicaciones periódicas provinciales de nueva creación, en un contexto social de efervescencia periodística.

En el ámbito de las artes escénicas, la politización de la mayoría de las áreas de actuación social propició la existencia de dos líneas diferenciadas de trabajos humorísticos: los realizados desde el poder y los elaborados a pesar del poder. Los humoristas o se congraciaban con los funcionarios de turno, o los únicos favores que buscaban eran los del público (Luis Pescetti, En Pelayo y Quintero, 2006). El espacio escénico por excelencia de dichos creadores fue el Teatro Karl Marx de La Habana, el cual tuvo una enorme importancia artística y, desde el punto de vista sociológico, coadyuvó a la consolidación de la idiosincrasia del cubano. En él se gestó y consolidó el Conjunto Nacional de Espectáculos, fundado por Alberto Alonso y Sonia Calero en los primeros años de los setenta, compañía donde se experimentó con el teatro costumbrista y los géneros tradicionales de la música popular cubana.

A esta experiencia creativa se sumaron varias personalidades artísticas, entre las que destacaron Sara González, Carlos Montezuma, Carlos Más, Natalia Herrera, Carlos Ruiz de la Tejera y Alejandro García Villalón; quien pasaría a ser su director a finales de la misma década. En dichos espacios la primera obra dirigida por Alejandro García fue el *Génesis Según Virulo*, a la cual siguió *La candela*, *El Bateus de Amadeus*, *La esclava contra el árabe*, entre otras (García, 2010); clasificadas por su propio creador como ópera-son en franca referencia al inter-género de ópera-rock que se encontraba de moda en la época (García, 2017). Para las personas, no se trataba de ir al teatro a olvidar los problemas que tenían, sino de hacerlo para recordar que eran individuos de una sociedad en cambio.

A la par, también durante esos años y los siguientes ochentas fueron creadas otras compañías escénicas y agrupaciones musicales de corte humorístico en algunas otras provincias del país. Una de las más importantes fue *La Señal del Humor* de Matanzas a principios de los ochenta, la conformación del grupo musical *Pagola la paga* en Santa Clara, y la institucionalización de la actividad humorística con la creación del Centro Nacional de Promoción del Humor en ese mismo año, cuyo director fundador fue Alejandro García

Villalón *Virulo*. En el contexto cubano de las décadas del setenta y ochenta del siglo XX, el humor trascendió lo meramente entretenido para sugerir, educar, criticar y reflexionar sobre su marco histórico, social y cultural generador; sirviendo de válvula de escape al vértigo de los cambios sociales vividos.



Ilustración 2. Cartel promocional del espectáculo "Virulencias" de Alejandro García Villalón
Virulo: Sala Fórum de Puebla, México, 11 de febrero de 2017. (Dominio público)

CAPÍTULO 2. EL GÉNESIS SEGÚN VIRULO (2001): ESTRUCTURA DEL PERFORMANCE, TEXTO LITERARIO Y DISCURSO MUSICAL

En el presente capítulo se abordan los resultados analíticos sobre el *Génesis Según Virulo* (2001) de Alejandro García Villalón, obtenidos durante el proceso de triangulación entre la descripción de la estructura del performance; el comentario del texto literario a niveles fonéticos, morfosintácticos y léxico-semánticos; así como el análisis del discurso musical en sus planos temáticos, composicionales y entonacionales. Se toma como punto de partida la estructura del performance de cada una de sus partes integrantes para deconstruir los elementos expresivos, literarios y musicales que conforman el discurso subjetivo del creador. Por ello, se enfatiza en las secciones intrínsecas de dichas composiciones performativas y su tipo, ya sea instrumental (I), cantada (C) o hablada (H); la consecución y duración temporal de la sección dentro del performance; el carácter teatral que personifica el cantautor en dicha sección; y la función dramaturgica-musical dentro del total de la composición.

Para una mejor comprensión de lo abordado en el presente capítulo, se elaboraron apéndices con los planos, aspectos y niveles analíticos empleados en el estudio del *Génesis Según Virulo* (Apéndice 2); las referencias cruzadas que se pueden establecer entre ese disco compacto y el *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960) (Apéndice 3); las transcripciones de los caracteres teatrales, textos y duración de las secciones performativas estudiadas (Apéndice 4); así como las células rítmicas identificadas en varias de las composiciones performativas (Apéndice 5). Estos documentos operativos de elaboración propia pueden ser consultados al final de la tesis, confrontándolos con lo expuesto en cada uno de los acápite desarrollados a continuación.

Téngase en cuenta que los múltiples abordajes analíticos empleados en un mismo objeto de estudio buscan conformar una visión holística del performance manifiesto en este disco compacto de Alejandro García Villalón, acercando su comprensión al investigador. Por lo que se busca conocer qué es lo dicho por el autor, las formas en que lo dicen, explicar por qué lo dice, así como las múltiples impresiones que pueden producir dichos performances al ser escuchados. Es por ello que no se deben separar las formas de las composiciones

performativas con el contenido expresivo, siendo vinculados bajo principios fundamentales que permiten una interpretación objetiva, crítica y aguda.

2.1 *Obertura*

El track número uno corresponde a la *Obertura*, analíticamente renombrada P¹. En esencia coincide con el género musical homónimo, composición instrumental con función introductoria de una obra musical y/o dramática más larga —ópera, oratorio, ballet, entre otras— con la que no suele tener una relación temática. Por lo que, en forma de introducción al disco compacto analizado, la obra en cuestión guarda una estrecha relación con las oberturas francesas del siglo XVII, fundamentalmente por su forma estructural y tempos contrastantes (Latham, 2008:1071-1073).

La *Obertura* posee una forma simple continua: P¹=I₁-I₂-I₃-I₄, donde la música se repite prácticamente igual en cada una de las secciones (Ver Tabla 1). No obstante, pequeñas variaciones de índole melódico pueden sugerir la diferenciación entre una breve introducción, el centro y la conclusión de esta. En la obra prima una textura homofónica-armónica enarbolada por sonoridades cercanas a la guitarra eléctrica y acompañamiento de sintetizadores MIDI, bajo eléctrico, teclados, bloques de instrumentos de aliento metales y un set de batería percutida. En su totalidad, las sonoridades se mantienen en sus registros medios, con excepción del grave misterioso en I₁ y las incursiones floreadas que realiza la guitarra solista en los agudos, como forma de alcanzar el clímax y desenlace hacia la conclusión (I₃-I₄).

La dinámica por lo regular se mantiene en intensidades medias, con pocos sonidos más fuertes en los primeros segundos de la introducción (I₁), lo cual asegura su carácter suntuoso. Ello es reforzado con un sutil cambio de percepción en el tempo entre I₁ e I₂, de lento al moderado posteriormente generalizado en el resto de la obra; así como por la presencia de una línea melódica ascendente con movimientos conjuntos, cuyos saltos interválicos hacia las notas agudas sólo son privativos del clímax (I₄). Prevalecen las funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante en posiciones cadenciales tradicionales, sobre un único modo mayor predominante.

Tabla 1. Estructura performativa de *Obertura* – P¹.

Sección	Duración	Función
I ₁	00:05-00:33	Introducción
I ₂	00:34-01:11	Centro
I ₃	01:12-01:50	
I ₄	01:51-02:13	Conclusión

La direccionalidad de la línea melódica —a pesar de poseer un núcleo reiterativo— se encuentra marcada por el contrapunteo rítmico que se establecen entre las figuras largas de la guitarra solista y sus correspondientes figuras cortas en el acompañamiento. Presenta una métrica estable en compás de dos cuartos (2/4), con un ralentando final que coadyuva a la llegada del clímax. El compositor asumió los dos primeros tiempos de la segunda variante del cinquillo cubano en su forma de tresillo cubano: primero con la batería (00:53-01:31) y luego pasa al bajo eléctrico (01:32-02:13). Pero modifica dicha célula rítmica, pues completa los dos últimos tiempos del compás con un silencio de negra y una negra; cuya anacrusa imprime direccionalidad hacia el compás siguiente.

En la *Obertura* existe una tendencia musical a la estabilidad y al reposo, acentuados en una introducción con clústeres de acordes en forma de pedal (00:05-00:33) y el posterior desarrollo de un estable bajo de Alberti con sonoridades de clavicémbalo (00:14-01:31) y de piano (02:05-02:13). Su comienzo grave simboliza con majestuosidad lo que conforma el hilo temático principal de las consiguientes canciones performances: pasajes del libro bíblico del *Génesis*. Es de suponer que la obertura fue el medio musical idóneo que encontró Alejandro García Villalón para establecer la atmósfera inicial necesitada por los escuchas de sus soportes de difusión y los públicos asistentes a la puesta en escena.

2.2 Donde se explica cómo comenzó todo

Donde se explica cómo comenzó todo ocupa el track dos, cuya forma analítica P²=H nos habla de la primacía del texto hablado sobre lo netamente musical (Ver Tabla 2), en contraste con el precedente P¹. Por su título es posible entrever un tema literario innovador para su época, pues en dicho performance Alejandro García Villalón intenta dar una explicación subjetiva al origen de la vida. Para ello, busca conciliar el sentido racional de la concepción materialista con la explicación que brinda la concepción idealista a dicha problemática; es última postura basada en lo expresado en el *Génesis* bíblico, especialmente en *La creación* (Gn. 1:1-2:3). Es en ese espacio de debate intelectual donde el autor conjuga los principios expuestos por la teoría del origen fisicoquímico de la vida (00:00-01:43) con las premisas del creacionismo (01:42-01:55) —no sin ironías y justificaciones humorísticas—, como si ambas pudieran coexistir contemporáneamente en sus respectivos reductos sociales.

Tabla 2. Estructura performativa de *Donde se explica cómo comenzó todo* – P².

Sección	Duración	Caracteres
H	00:00-01:55	Narrador

Nótese que la alusión a la aparición de Dios se produce en los últimos segundos en el performance, como explicación salvadora a una evolución “disparatada” de una vida en la cual el hombre se hallaba asustado, confundido y muerto de miedo ante lo inefable y poco conocido. El cantautor posee una visión intelectual y de crítica social ante una postura religiosa afectiva, pero con un discurso irónico y actitud imaginativa sin igual. Por tanto, transforma subjetivamente e interpreta lo socialmente aceptado —tanto por científicos como por religiosos— sobre la creación de la vida, destacando aquellos elementos y cualidades significativos que deben ser cambiados en dichas concepciones. Predomina la actitud objetiva de un narrador omnisciente que actúa con un conocimiento completo de los acontecimientos originarios y las situaciones consiguientes.

El P² posee una forma literaria de prosa poética con una estructura equilibrada, muy cercano a lo que se puede considerar como un poema didáctico-filosófico empleado para recrear el origen del mundo mediante la palabra. A nivel morfosintáctico, prima el estilo verbal, con el cual *Virulo* logró una narratividad dinámica y acciones temporalmente ordenadas. Las ideas son expresadas con claridad, propiciadas por una sencilla lógica relacional en el orden de las palabras dentro de oraciones simples. El autor empleó epítetos para someter su realidad circundante a un proceso de subjetivación y sátira, subrayando los aspectos que desea poner en el primer plano de la atención, como al referirse al silencio lo adjetiva como frío y oscuro, un silencio absoluto. La utilización textual de participios tales como asustados y confundidos asociados al accionar del silencio, las estrellas, la luz, los planetas y a los seres vivos, refuerzan la idea de un “disparate cósmico” imperante y, por tanto, de la aparición metafísica de Dios para poner un poco de orden en el caos.

La repetición de la palabra “estupidez” en varios de sus accidentes gramaticales (01:07-01:30) es causa hilarante de importante connotación relacionada con la galaxia, el planeta Tierra y la agrupación de las moléculas que generan la vida. Con ello, el compositor puede haberse referido a la torpeza en comprender los hechos narrados, a la falta de entendimiento sobre el propio origen de la vida, y a la poca atención prestada por la sociedad en general a los cuestionamientos sobre la creación. Entre personificaciones: “*El silencio se asustó consigo mismo*”; sinestesias: “[...] *enloquecidos cuerpos celestes*”; símil: “[...] *a una estúpida molécula se le ocurrió agruparse con otra molécula tan estúpida como ella*”; y metonimias: “*El universo era infinito, oscuro [...]*”; Alejandro García construye un performance literario cargado de imágenes desgajadas de relaciones objetivas culturalmente aceptadas que desembocan al momento preciso en que dios apareció y salvó a todos de la debacle.

En esta obra, el grado de elaboración intelectual no reside en la forma sino en su contenido, pues logra conciliar sintagmas sencillos y claros con una gran connotación semántica. Sin dudas, en el contenido literario de P² prevalece una polisemia con carácter satírico, cuyas múltiples lecturas pasan por los puntos de vista del cantautor. Los símbolos empleados sustituyen elementos concretos con conceptos abstractos, estableciendo relaciones poco convencionales como el aceptar al silencio y a la luz como manifestaciones

del origen del universo, en contraposición de la idea bíblica sobre el Verbo divino y la frase “Hágase la luz” (Gn. 1:3). En estos casi dos minutos, Alejandro García Villalón deja asentadas las bases críticas para los cuestionamientos de índole filosófico y moral que se sucederán en los siguientes performances que constituyen su *Génesis Según Virulo*.

2.3 Donde empieza (Adán y Eva)

El performance titulado *Donde empieza*, subtulado *Adán y Eva*, corresponde al track número tres del disco compacto objeto de estudio, que en lo adelante será llamada P³. En el plano temático asume como plataforma literaria lo expresado en fragmentos correspondientes a *La creación* (Gn. 1:1-2:3), *El hombre en el huerto del Edén* (Gn. 2:4-2:5) y *Desobediencia del hombre* (Gn. 3) de La Biblia (Reina-Valera, 1960). Por lo que, si en primera instancia pudiera parecer que el autor asume el tema religioso como espacio discursivo del texto, en esencia Alejandro García Villalón se provee con visión innovadora de pasajes bíblicos como sustento para abordar otros temas de índole moral y social en su más amplio alcance. Tal es el caso de que re-contextualiza la relación de Adán, Eva y Dios en momentos y espacios contemporáneos, alejados de lo explicitado en los pasajes bíblicos.

Es en este performance donde el autor propone “imparcialmente” que la expulsión del Paraíso fue resultante de la trasgresión de normas vigentes del código familiar que en un supuesto establecían la división de las labores domésticas entre el hombre y la mujer (C₅), y no por haber comido manzanas prohibidas (C₄). Para ello, discursa sobre las relaciones de poder que se establecen al interior de una relación de pareja; consensos y disensos que llevan a subvertir los roles socialmente asignados a cada género físico, pero posiblemente existente en una realidad difícil de teorizar en todas sus dimensiones. *Virulo* recurre a una Eva malgeniosa, gritona y mandamás que incurre en “pecado” por sus arranques de rabia; así como a un Adán hacendoso, dominado y sumiso, quien es aconsejado por el Ángel expulsor para que castigue a Eva por sus acciones. La crítica interpretativa posiblemente transite por lo aceptado maritalmente en la sociedad actual y lo legitimado por las religiones dominantes.

En la presente obra, el compositor asumió el género musical de la canción —con elementos expresivos provenientes de guarachas, sones y boleros cubanos—, así como

algunos recursos estructurales de la música barroca. Como performance del autor, composicionalmente se estructura con la combinación de textos cantados (C) con textos *hablados* (H) adquiriendo la siguiente forma: P³=C₁-H₁-C₂-H₂-C₃-C₄-C₅-C₆-C₇. Dentro de la dramaturgia de la canción, dichas secciones poseen duraciones temporales específicas, y corresponden a uno o más caracteres teatrales que van hilvanando la historia interpretada a medida que esta transcurre (Ver Tabla 3). Por sus características intrínsecas predomina el género de la lírica y el verso como forma literaria, con la asunción de elementos de la poesía conversacional en boga en las décadas del sesenta, setenta y ochenta del siglo XX. Prima una disposición racional ante posturas emotivas, así como una actitud realista frente a otra imaginativa, para la conformación de cuartetos con rima generalmente indiferente y versos en arte menor (hexasílabos, heptasílabos y octosílabos).

El autor toma distancia entre lo aparente y lo real —entre lo que se dice y lo que se da a entender— logrando un texto lírico donde el Narrador “objetivo” procede como si observara los hechos (C₁-H₁-H₂-C₃), ajustándose a éstos de forma imparcial. Es así como emplea la tercera persona para referirse al resto de los caracteres que conforman el performance, pero siendo el mismo Narrador un protagonista de la acción en tanto hilo conductor no autobiográfico. Sólo al final (C₇), expresa su punto de vista muy particular sobre sí, dado el caso en que Dios hubiese sido mujer en vez de hombre, todo lo contado durante el performance hubiera sucedido al revés. Estos cuestionamientos pueden apuntar directamente a las formas patriarcales en que se construyeron las historias sociales durante muchos siglos, modos hegemónicos que aun constituyen la base del pensamiento de la sociedad occidental actual.

El compositor empleó la acentuación con una intencionalidad dramática dentro del performance: enfática para lograr un ritmo muy marcado, intenso y sentencioso (00:00-00:58) (01:44-02:32) (03:15-03:49) (04:38-04:57) (05:13-05:47); la heroica para iniciar secciones performativas donde se necesitaba centralmente un ritmo llano, equilibrado y uniforme (00:59-01:25) (03:50-04:37) (04:58-05:12); y la combinación de las acentuaciones melódicas con sáficas para suavizar el ritmo y brindar un estilo apacible y sosegado característicos del Narrador (01:26-01:43) (02:33-03:14) (05:48-06:27). Además, en su discurso textual Alejandro Villalón asume figuras onomatopéyicas por aliteración comunes

en los modos de hacer el son cubano, en su mayoría provenientes de recursos intertextuales que serán mencionados con posterioridad.

Tabla 3. Estructura performativa de *Donde empieza (Adán y Eva)* – P³.

Sección	Duración	Caracteres	Función
C ₁	00:00-01:25	Narrador	Introducción
H ₁	01:26-01:43	Narrador	Centro
C ₂	01:44-02:32	Coro – Dios	
H ₂	02:33-03:14	Narrador	
C ₃	03:15-04:11	Adán – Eva – Narrador	
C ₄	04:12-04:37	Eva	
C ₅	04:38-05:12	Ángel	
C ₆	05:13-05:47	Ángel	
C ₇	05:48-06:27	Narrador	Conclusión

En el texto prima el estilo verbal con el objetivo de lograr una narración dinámica con un orden lógico de sus elementos, revelando sencillez y claridad en las ideas que el autor deseó expresar. No obstante, se pueden encontrar figuras como el hipérbaton y pleonismo (H₁), así como anáforas (C₅); en tanto recursos intensificadores del contenido expresado que imprimen elegancia a frases medulares del Narrador y del Ángel. Igualmente, es posible rastrear ejemplos de polisemia con carácter satírico, donde se juegan con los distintos significados de una palabra (C₂); y de ironía, para dar a entender con fines de burla lo contrario de lo que se dice literalmente (C₅).

Musicalmente, el performance posee una forma ternaria continua de introducción (00:00-01:25) – centro (01:26-05:47) – conclusión (05:48-06:27); vocal no re-expositiva, donde la música va cambiando junto al texto de manera que la relación entre ellos es coordinada con elementos muy dinámicos. Prima una textura homofónica-armónica con

timbres pastosos y medios sonoros provenientes de los formatos instrumentales de son cubano: voz prima, voz segunda, guitarras, tres, trompetas, bongó, claves, maracas y sintetizadores MIDI. Resulta importante señalar el modo en que Alejandro García asume sonoridades que imitan al órgano (00:00-00:14) y al clavicémbalo (04:38-04:57) para lograr dos secciones dramáticamente más cercanas a lo sacro-religioso. La primera de ellas, con función introductoria dentro de C₁, corresponde a los primeros compases de la *Toccatà y Fuga* en re menor BWV 565 (170x) de Johann Sebastian Bach.

En la obra prevalece el empleo del registro medio de la voz, con incursiones al agudo cuando dramáticamente el cantante se desdobra como Eva (C₄) y al grave cuando se alude a lo más sacro dentro del performance, a veces el Narrador (C₁) y fundamentalmente al Ángel (C₅-C₆). En general, no se auditan cambios contrastantes de dinámicas, primando las intensidades medias acordes con las posibilidades técnicas y expresivas de los intérpretes. Desde la agógica se recurre a la alternancia de tempos que le brindan direccionalidad a la obra y propician una tendencia musical al movimiento continuo que encuentra su reposo hasta el final de la obra: lento (00:00-00:58)– rápido (00:59-01:25)– moderato (01:26-04:57)– rápido (04:58-05:12)– moderato (05:13-06:27). Estos cambios de aires muchas veces coinciden con las formas en que el cantautor asumió el coro íntegro y melodía de la improvisación del son *Échale salsita* (1930) de Ignacio Piñeiro (C₂); algunos fragmentos de la letra de la guaracha *Menéame la cuna, Ramón* (s.f.) de Níco Saquito (C₃); los estribillos transformados del son *Baja y tapa la olla* (1956) del dúo Los Compadres (C₄) y de la salsa *Castígala* (1985) de Willy Chirino (C₅); así como el sintagma principal del bolero *Llévatela* (1967) de Armando Manzanero (C₆).

Las líneas melódicas están conformadas por movimientos interválicos conjuntos, ascendentes y descendentes, soportados por progresiones armónicas sencillas con funciones de tónica, subdominante y dominante; sólo particionadas cuando se recurren a cadencias rotas como enlaces para las consiguientes secciones. Priman las tonalidades en modo Mayor, utilizando modos menores con función dramática (C₁-C₆). Igualmente, prevalecen la métrica estable en compás de dos cuartos (2/4) y células rítmicas provenientes de las diversas formas de hacer son en Cuba: segunda variante del cinquillo cubano en las claves (00:59-01:25) (01:44-03:14) (04:17-04:37) (04:58-05:10), segunda variante rítmica de la guaracha

en el bongó (03:15-04:16), y primera variante del cinquillo cubano en las maracas (05:13-05:47). Sobre dichos esquemas rítmicos prima una composición prácticamente horizontal, que asume bloques acordales con función dramaturgica (00:15-00:29) de peso dentro del performance, y emplea el bajo de Alberti (00:30-00:58) (01:26-01:43) (04:38-04:57) en espacios que generalmente emulan con *recitativos* acompañados a la guitarra (H₁) o con sonoridades próximas a lo entendido como Barroco por su acompañamiento al clavicémbalo (C₅).

2.4 *El primer drama psicológico*

En el track cuatro aparece *El primer drama psicológico*, correspondiente al P⁴. Al igual que P², la forma analítica de su performance P⁴=H denota una primacía absoluta del discurso hablado sobre el musical (Ver Tabla 4). Con el empleo de una prosa poética deudora de lo mejor de la poesía conversacional cubana, Alejandro García Villalón empleó estructuras literarias pertenecientes a la realidad cotidiana y elementos sencillos revestidos de grandeza. Con ello, humaniza la imagen sacra de los pasajes bíblicos sobre *Cain y Abel* (Gn. 4:1–4:15), acercando su comprensión a la gente común. El autor transforma con idealismo lo hasta ahora entendido sobre la historia de los dos hermanos, destacando aquellos rasgos característicos que pueden conducir a una interpretación intelectual y crítica de las formas en que han sido apropiados y representados en el espacio social.

Tabla 4. Estructura performativa de *El primer drama psicológico* – P⁴.

Sección	Duración	Caracteres
H	00:00-01:45	Narrador

La ironía presente en P⁴ aporta un mayor grado de madurez literaria y de distanciamiento entre lo que se dice y lo que se da a entender, razones intelectivas de no simplificar a juicios parciales los hechos narrados. Sino que, con el predominio de una actitud objetiva, el cantautor logra conformar un “narrador testigo” de los hechos subjetivados, pero que no participa de las acciones. Ello se refuerza con la utilización de la primera persona del

singular para expresar las opiniones y puntos de vista del narrador, en combinación con la tercera persona del plural al referirse a los caracteres teatrales que protagonizan las acciones: Adán, Eva, Abel y Caín. Nótese el empleo de la segunda persona del plural omitida para referirse al público o escucha, haciéndolos co-creadores del performance: “*Pero figúrense, esta era la primera familia [...]*” (00:48-00:50), y “*No sé si habrán visto algún cuadro donde estén pintados Abel y Caín juntos*” (01:15-01:20). De esa manera, el autor conjuga un tema literario de carácter tradicional religioso, con cuestiones de la vida cotidiana y de las enseñanzas familiares, recreando lo que él llama *El primer drama psicológico*.

Con la primacía de un estilo verbal, *Virulo* creó un texto dinámico y narrativo a nivel morfosintáctico donde abunda el empleo del modo subjuntivo asociados a las afirmaciones hipotéticas e inciertas propias del narrador. No obstante, las acciones narradas se encuentran en un orden temporalmente perfecto, seguidas unas de otras: Adán y Eva son expulsados del Paraíso, nace primero Caín, después tienen a Abel, Caín siente celos de Abel, a quien termina por asesinar; en ese orden bíblico. Claro está, el autor transforma el contenido de los pasajes y cambia lo expresado anteriormente con oraciones que poseen un orden claro y sencillo dentro de sus elementos constitutivos. Por primera vez dentro del performance aparece el empleo de oraciones compuestas por subordinación sustantiva (00:58-01:11) con la combinación de conjunciones que no son estrictamente necesarias o polisíndeton, lo cual denota una mayor complejidad creativa y elaboración intelectual; pero que no entorpecen la continuidad narrativa del performance.

A nivel léxico-semántico, destaca el empleo de eufemismos sobre el acto de tener relaciones sexuales entre Adán y Eva (00:00-00:26). Pues no lo menciona directamente, sino que lo alude mediante la referencia de “*comer frutas y verduras*” y del siguiente silencio dejado a dudas, accionar hilarante de la cual resultaron dos hijos: Abel y Caín. Dentro de ese mismo contexto, aparece una interrogación retórica con la cual el creador no pide una respuesta concreta (00:20), sino que sirve para acentuar los múltiples cuestionamientos que son posible de conjeturar al hacer una exégesis del texto bíblico. Igualmente, el cantautor empleó una onomatopeya por imitación léxica (01:09), para emular con el sonido real que produciría el cuchillo de Caín cuando asesinó a Abel, imagen literaria que se ve cumplimentada auditivamente.

Casi al finalizar, el cantautor emplea varios epítetos para imprimirle valor explicativo a las características de Caín y Abel (01:20-01:45), donde en cada caso realiza cambios específicos en el tono de su propia voz —tesitura grave y lento hablar al referirse a Caín, en contraste con tesitura media-aguda y hablar ligero cuando caracteriza a Abel—, lo cual coadyuva a la apropiación del fragmento teatralizado. Al referirse a Caín, alude al color negro de su piel y a las connotaciones negativas con las que se han asociado socialmente las personas de tez más oscuras (01:20-01:34). Contrastando con lo anterior, al mencionar a Abel como Abelito y su conjugación con participios en función adjetiva (01:35-01:45), el autor conforma una hipérbole por disminución desproporcionada de sus cualidades físicas, ideas que enfatizan en una sensación de fragilidad, pequeñez y buena persona. Ello puede ser asociado con la imagen artística que ha construido el creador sobre sí mismo, estableciéndose un parangón subjetivo entre Abelito y *Virulo*.

Dentro del *Génesis Según Virulo* en tanto composición performativa, la funcionalidad de P⁴ radicaría en su utilidad como enlace textual, narrativo y descriptivo entre *Donde empieza* P³ y *Abelito* P⁵- *Caín* P⁶. Con ello, el autor deja asentadas las bases textuales necesarias para la posterior comprensión de los siguientes dos performances, los cuales poseen un tema literario común. Asimismo, Alejandro García Villalón deja entrever implícitamente muchos más cuestionamientos y problemáticas familiares que las aclaradas con explicitud; y deja abierto varios caminos para el intercambio discursivo sobre la naturaleza de las relaciones sociales en general y de parentesco en particular. Lo cierto es que el autor asume críticamente las formas en que ambos personajes bíblicos han sido representados por los pintores academicistas, a partir del canon establecido en el siglo XIX.

2.5 Abelito

Como se mencionó con anterioridad, el performance *Abelito* (P⁵), continúa la línea temática introducida en *El primer drama psicológico* (P⁴): la relación familiar existente entre Caín y Abel. Ésta aparece tradicionalmente refrendada en los pasajes homónimos de La Biblia (Gn. 4:1–4:15), pero Alejandro García Villalón los emplea como justificación para problematizar irónicamente sobre tendencias morales imperantes en su contexto social. Es por eso, que alude a cuestiones inherentes a las interioridades de una pareja, las familias y a

expresiones de racismo que puede haber caracterizado a la época germinadora. El idealismo del autor destaca y transforma aquellos elementos de la realidad que han sido poco trabajados en su contexto, mediante el empleo particular de una manera irónica que lo distancia entre lo que dice y lo que da a entender.

Esta obra posee una forma simple $P^5=H_1-C_1-H_2-C_2-H_3-C_3$, semejante a un rondó de cinco secciones (a-b-a-c-a) donde se alternan textos cantados con *hablados* (Ver Tabla 5). La brevedad de H_1 y su parecido al contenido textual de P^4 , denota una continuidad entre ambos performances que pudieron haber sido uno solo, separados en diferentes track en el momento en que fue editado el disco compacto. C_1 , C_2 y C_3 guardan una unidad melódico-armónica musical que sólo varía en consonancia con el contenido textual de las estrofas y algunos detalles en los medios expresivos que se encuentran en función del lugar que ocupan dichas secciones dentro del performance. Pues, mientras C_1 sirve de introducción, C_2 —junto a H_2 y H_3 — forma parte del núcleo central donde se suceden las acciones dramáticas, y C_3 tiene como objetivo el cierre y conclusión de la intervención de Abel. Es así como P^5 no posee realmente un Narrador, pues la trama es relatada en primera persona por Abel, primando una actitud subjetiva con la cual el personaje principal interviene en la realidad que describe.

Tabla 5. Estructura performativa de *Abelito* – P^5 .

Sección	Duración	Caracteres	Función
H_1	00:00-00:05	Narrador	Introducción
C_1	00:06-00:45	Abel	
H_2	00:46-01:00	Abel	Centro
C_2	01:01-01:46	Abel	
H_3	01:47-03:30	Abel	
C_3	03:31-04:09	Abel	Conclusión

En P^5 se intercalan formas literarias en versos con la narración en prosa, en consonancia a las características particulares del discurso estético y su momento dentro del

performance. En las secciones cantadas (C₁-C₂-C₃) existe una relación de subordinación estrófica de la música al texto, con variedad de versos en arte menor que conforman cuartetas de métrica poco tradicionales. Teniendo en cuenta la disposición acentual, prima el empleo del acento estrófico, imprimiéndole mayor intensidad y estabilidad al ritmo del performance, fundamentalmente en las sílabas pares. El cantautor creó así acentos rítmicos que coinciden con las dos principales formas de rimar que utiliza: abab o abcb. Al final, en cada estrofa realiza una pausa versal que permite asimilar lo cantado hasta ese momento, con rimas generalmente consonantes.

A nivel fónico, dicho performance hace uso de dos importantes aliteraciones: “*corre, corre, corre, corre...*” (02:12-02:15) y “*tum, tum, tum, tum, tum...*” (02:16-02:18), con efectos eufónicos dentro de la narración. En el primer ejemplo, el autor busca dar la sensación de movimiento conjugándolo con una aceleración en el tempo de las palabras. Mientras que, en el segundo caso, aunque también busca la misma sensación, particularmente emplea una onomatopeya por imitación léxica de los pasos que daría un dinosaurio montado por Abel que va jugando a agarrar a Caín. Desde el punto de vista morfosintáctico, predominan los elementos constitutivos de los sintagmas verbales, logrando un texto narrativo, dinámico y con las acciones ordenadas temporalmente de forma lógica. Al ser contada en primera persona del singular, en los textos cantados y *hablados* del performance abundan las formas del subjuntivo, prevaleciendo así las opiniones privativas de Abel.

Aunque predominan las oraciones sencillas y claras con un orden lógico en sus elementos constitutivos, también se pueden encontrar oraciones compuestas por subordinación adjetiva asociadas a la caracterización de los rasgos físicos y mentales de Caín. El autor retoma entonces el canon decimonónico de representación pictórica y lo traduce en sintagmas que coadyuvan a la construcción de una imagen negativa sobre Caín: terco, cabezón, bruto y feo (00:46-01:00). Mismo espacio discursivo donde alude a que ser “negrito” es el único problema que realmente tiene dicho personaje, poniendo en tela de juicio la paternidad de Adán. A nivel léxico-semántico, Alejandro García Villalón empleó varios eufemismos para referirse indirectamente a acciones o palabras a las cuales alude con rodeos o su sustitución definitiva. Por ello, cuando menciona el acto de robar y comerse las manzanas como el pecado original del que nacieron Caín y Abel para referenciar a la unión

sexual de concebir un hijo, así como la explicitud de mencionar lo traviesa que es la colita de la serpiente como medio del posible incesto del que fue fruto Caín; el cantautor recrea imágenes de hilaridad que subvierten la historia bíblica.

Otro elemento común entre P⁴ y P⁵ es el empleo de interrogaciones retóricas (00:04) (02:10) (03:16), las cuales funcionan para hacer cómplices de la trama a los escuchas. Destaca el cuestionamiento de Abel al expresar: “¿*qué culpa tengo yo de eso?*” (01:00); desgajándose de cualquier sentimiento y resentimiento sobre las opiniones que sobre el racismo expresa en el resto del performance con una pretendida distancia objetiva. Claro está que el cantautor realiza dichas aproximaciones de forma crítica, pues emplea recursos propios de la ironía para dar a entender lo contrario de lo que dice literalmente, generando burlas que pueden llegar a ser crueles e hirientes. Nótese que continuamente Abel marca sus diferencias con respecto a Caín mediante el empleo de hipérboles, símiles o sarcasmos: este último nació del pecado original mientras que el primero nació cuando “*ya no lo hacían tan mal*”; Adán y Eva siempre están discutiendo por culpa de Caín, en tanto el padre le da regalos a Abel por ser bueno y aplicado; el poco sentido del humor y lo amargado que es Caín en contraste con lo divertido que dice ser Abel; así como que siempre estarán juntos en el cielo, Abel siendo un angelito y Caín un murciélago.

Musicalmente, prevalece un pensamiento homofónico-armónico con sonoridad pastosa, sólo punzante cuando el cantautor se refiere al “pecado original” (00:33-00:36) y al Ku Klux Klan (04:05-04:08). Ello provoca una sensación de énfasis en dichos sintagmas, denotando una intencionalidad autoral de destacarlos sobre los otros elementos de los discursos literarios-musical dentro de los cuales se encuentran insertos. En las dos primeras estrofas de C₁ y C₂ prima el empleo de una voz solista acompañada por un sintetizador con sonido de piano, mientras que al acompañamiento de la tercera estrofa de ambas secciones (00:30-00:45) (01:32-01:46) se suman un bloque de cuerdas frotadas y un clavicémbalo, ambos en formato MIDI. Mientras que en C₃ el autor introduce un set de batería y una guitarra bajo eléctrico que fortalecen el ritmo y la armonía del acompañamiento, respectivamente. Esa solución de ampliación en el formato instrumental le imprimió mayor sonoridad conclusiva a dicha sección, conduciendo el performance a su desenlace.

La voz del solista se mueve entre los registros medio y agudo, imitando las tesituras propias de los niños, contribuyendo sonoramente a una mejor interpretación del personaje de Abel. A lo largo del performance priman las dinámicas medias con pocos cambios en sus regulaciones, e inexistentes cambios de intensidades. El compositor combina lo anterior con un tempo general de moderato, facilitando la comprensión del texto cantado. Destaca la utilización de ritardando como vía agógica de finalizar las dos primeras secciones cantadas y dar paso a sus consecuente secciones habladas. De ese modo, el performance posee un ralentando final que coadyuva a alcanzar el clímax conclusivo. En las secciones habladas H₂ y H₃ se auditan pequeños acelerandos y ritardando en los tempos, lo cual denota una intencionalidad de lograr emociones diversas mediante la sucesión de palabras con función adjetiva alrededor de una misma idea central (00:46-00:54).

En P⁵ prima el modo mayor con una melodía lineal donde prevalecen los movimientos conjuntos de los intervalos. Las principales funciones armónicas son de tónica, dominante y subdominante, en disposiciones acordales y formas cadenciales tradicionales. Predominan las figuras cortas, tanto en la voz principal como en el acompañamiento, con una métrica estable en compás de dos cuartos (2/4). En el acompañamiento de C₁ y C₂ destaca la utilización de bloques de dos o tres notas en los dos primeros tiempos del compás, completándolo con notas disueltas pertenecientes al acorde anteriormente interpretado. Aparece un bajo de Alberti con sonoridades MIDI similares al clavicémbalo en C₃, momento en el cual el bajo eléctrico marca las funciones armónicas.

Sin lugar a duda, en dicho performance existe una tendencia musical a la estabilidad, tanto por sus repeticiones estructurales como por el conjunto de sus medios expresivos musicales. Lo novedoso radicaría en la introducción de aspectos ajenos a lo explícitamente narrado en el pasaje bíblico, pues en los tiempos de Abel y Caín no se menciona la existencia de dinosaurios, escuelas, tópicos de genética, y muchos menos al Ku Klux Klan, nombre adoptado en los siglos XIX y XX por algunas organizaciones norteamericanas de extrema derecha. Sin embargo, Alejandro García Villalón no dejó nada de ello al azar y la rima, pues dichos elementos pueden constituir símbolos que generen asociaciones diversas en el escucha: el dinosaurio para darle antigüedad a la historia contada; la escuela como distintivo de la necesidad de aprendizaje e instrucción desde los “primeros hombres”; la genética como

factor transitivo de rasgos físicos pero también de la herencia cultural; y el Ku Klux Klan como vía de aludir al racismo, la xenofobia y la violencia existente en la humanidad. Lo anteriormente mencionado, denota una marcada influencia de las variadas formas de hacer canción que estuvieron presentes en el Movimiento de la Nueva Trova en Cuba, a las cuales se asemeja dicho performance.

2.6 Caín

El track seis del *Génesis Según Virulo* corresponde a la composición performativa nombrada *Caín* (P⁶). Con esta, el cantautor brinda un cierre dramático al tema sobre la relación filial existente entre Abel y Caín, después de haberlo introducido por el Narrador en P⁴ y continuarlo con la exposición de la perspectiva de Abel en P⁵. Siendo entonces dos visiones de una “misma historia”, Alejandro García Villalón vuelve a abordar un tema tradicional contenido en pasajes bíblicos (Gn. 4:1–4:15), llevándolo a un contexto social ajeno a su origen germinador como vía creativa para cuestionar nociones preconcebidas de las culturas occidentales. Lo innovador reside en el diálogo ideológico que logra establecer entre los monólogos performativos de los hermanos, dentro de los que cada uno expone su punto de vista de la relación. Es en esos espacios discursivos en los que el creador ejerce su crítica sobre algunas de las formas de socialización en que se fueron construido las relaciones intra- y extra- familiares en un determinado contexto histórico, político, social y cultural.

P⁶ posee una estructura equilibrada de forma continua: P⁶= H₁-C₁-C₂-C₃-C₄-C₅-C₆-H₂-C₇-C₈-C₉-C₁₀, donde la música se repite mayormente igual con pocas variaciones interválicas. Ello coadyuva a sostener la linealidad de un texto que cambia en función de la narración, pero con el cual mantiene una relación coordinada y dinámica (Ver Tabla 6). Contrastando con algunas de las composiciones precedentes, se logra identificar sólo dos secciones habladas (H₁, H₂), privativas del Narrador y sostenidas sobre el acompañamiento instrumental. Las características del contenido y brevedad de H₁, ya expuestas con anterioridad en P⁴ y P⁵, se pueden atribuir a la continuidad narrativa existente entre dichos performances; mientras que H₂ constituye un enlace hablado de la trama que ocurre en la parte central del performance. Dividido entonces en introducción (H₁-C₁), centro (C₂-C₃-C₄-C₅-C₆-H₂-C₇) y conclusión (C₈-C₉-C₁₀), el peso dramático de P⁶ recae en las secciones

cantadas en las que alternan el coro y el cantante solista, siguiendo el estilo responsorial empleado en algunas formas de hacer música cubana de origen africano, específicamente la rumba.

Tabla 6. Estructura performativa de *Caín* – P⁶.

Sección	Duración	Caracteres	Función
H ₁	00:00-00:16	Narrador	Introducción
C ₁	00:17-00:47	Coro	
C ₂	00:48-01:32	Caín	Centro
C ₃	01:33-01:44	Coro	
C ₄	01:45-02:29	Caín	
C ₅	02:30-02:42	Coro	
C ₆	02:43-03:09	Caín	
H ₂	03:10-03:27	Narrador	
C ₇	03:28-03:44	Coro	
C ₈	03:45-04:31	Caín	Conclusión
C ₉	04:32-04:42	Coro	
C ₁₀	04:52-05:01	Caín	

El cantautor mantiene una disposición idealista sobre la realidad del texto original, pues la transforma en busca de dar una respuesta intelectual a cuestiones filiales no resueltas en el pasaje bíblico. En el performance predomina una actitud subjetiva entronizada en la figura de Caín, personaje que interviene la realidad que describe para brindar su visión sobre los acontecimientos narrados. Pero no sólo aborda sus lasos afectivos para con Abel, sino también su peculiar interacción con Dios. Por lo que cuestiona, en esencia, la relación de Dios con los hombres y de estos entre sí mismos, desde una perspectiva origenista de las interacciones culturales. En P⁶ prevalece el género lírico y el verso como forma literaria,

estructurado con la alternancia de cuartetos octosílabos (C₁, C₆, C₇) y cuartetos endecasílabos (C₂, C₄, C₈), lo cual responde a las particularidades y necesidades de la direccionalidad narrativa. Priman los acentos rítmicos —coincidiendo con el carácter rumbero del performance—, dentro de los cuales se combinan acentuaciones enfáticas con heroicas, que producen impresiones rítmicas marcadas, intensas, equilibradas y uniformes, similares al acompañamiento percutido.

El ritmo literario es seccionado por pausas versales y estróficas que separan e hilvanan las ideas expuestas dentro de una misma unidad temática. Priman las rimas consonantes con esquemas métricos variables, cercanos a las combinaciones abba, abab y aabc. En el nivel fónico, el creador empujó una aliteración con efectos eufónicos: “*Belén, belén, belembito, / Belén, belén, belembó*” (04:52-05:01), similar al *tarareo* interpretado por el cantante solista de los cantos de clave (Orovio, 1992: 110). Ello denota una cercanía entre P⁶ y los modos de hacer de la música popular cubana de origen africano, simiente de lo que posteriormente sería la rumba. En el contenido literario prevalece el estilo verbal, lo cual le imprime dinamismo a la narración y puntos de vista expuestos. La abundancia del subjuntivo enmarca el performance dentro de los rasgos característicos de la vida de Caín, narrados por sí mismo, y sus pesares. Dichos elementos conforman versos oracionales con lenguaje claro, directo y en orden lógico; los cuales contrastan con la existencia de pocas oraciones compuestas por subordinación adjetiva, fundamentalmente localizadas en las estrofas con versos endecasílabos. Destaca la intencionalidad del empleo del latín desde el inicio del performance, en tanto lengua históricamente empleada por la Iglesia Católica, el cual finalmente realiza hacia mediados de la obra (03:28-03:44), pero de una forma muy peculiaridad que causa hilaridad.

En el texto, el autor empleó el epíteto con valor explicativo para subrayar aspectos de la realidad descrita en los cuales desea centrar la atención del escucha, relacionado en especial con el guaguancó: “*este ritmo singular, / tan bueno para bailar*” (00:17-00:47). Es importante señalar que Alejandro García Villalón se apropia del refrán popular “[...] *el que no tiene de Congo tiene de Carabalí*” (01:24-01:32) para manifestar la mezcla de rasgos étnicos de origen africano asociados culturalmente a la negritud, los cuales son poseídos por la gran mayoría del pueblo cubano como resultante de los procesos de mestizaje e hibridez

acontecidos en el Archipiélago desde el siglo XVII. Dentro del performance, la apología sobre el origen africano de la especie humana es puesto a dialogar con la idea germinadora de la cultura occidental basada en La Biblia. Dicha controversial imagen es fortalecida con una interrogación retórica realizada al final del performance, que sirve para acentuar el discurso subjetivo del autor: “*Si hubiera Dios sido negro, / ¿qué le contaría yo?*” (04:21-04:31).

Las características estructurales y léxico-semánticas del contenido literario de P⁶ encuentran una relación directa con las formas que adquiere el discurso musical en dicho performance. Este pertenece al género musical de la rumba, expresión cantable yailable que se originó en los espacios donde abundaba la población negra de la clase humilde, especialmente en los alrededores de los puertos de las provincias cubanas de La Habana y Matanzas, así como en el batey de los ingenios azucareros en esta última. El aporte africano al género es posible asociarlo con lo rítmico y algunos de los medios sonoros empleados en su interpretación; dentro de la cual se pueden identificar tres especies principales: el yambú, la columbia y el guaguancó. El cantautor se refiere con explicitud a esta última variante de la rumba, pero la enajena de su funcionalidad dentro del complejo genérico. Originalmente, en el performance del guaguancó el ritmo se hace más figurativo, generando pasos desarticulado dentro de la pareja, la cual inicia una relación de entrega y esquivia, acercamiento y huida, que desemboca finalmente en el *vacunao* simbólico del hombre hacia la mujer (Orovio, 1992: 429-432).

El guaguancó escuchado en P⁶ sí hace usos de las formas expresivas originarias, pero se desgaja de dicho juego de posesión, lo cual lo acerca a otros géneros musicales afrocubanos que tienen carácter religioso. No obstante, entre sus similitudes genéricas son importante señalar el empleo de un pensamiento musical homofónico-armónico rico en polirrítmias acompañantes. Es interpretado por una voz solista con sonoridad punzante que alterna con un coro de sólo dos voces a intervalo de tercera, acompañadas por tumbadoras, claves y un chequeré cubano. El canto se desenvuelve en el registro medio con algunas pocas incursiones en el agudo, fundamentalmente en los finales de las estrofas, otorgándole direccionalidad a las mismas. Priman las dinámicas mezzo son grandes cambios de regulaciones. Sólo en los fragmentos donde se incorpora el coro se escuchas pequeños

cambios de intensidades (C₁, C₃, C₅, C₇, C₉), modo de subrayar sonoramente lo dicho dentro de la dramaturgia general.

Dentro del performance prevalece un tempo moderato con algunos alargamientos en determinadas frases que coinciden con el refrán popular referenciado (01:24-01:32); la mención directa a la abuela de Dios, cuando éste se acercó a cuestionarle a Caín sobre su color de la piel (02:21-02:29); así como con la pregunta retórica de cierre (04:21-04:31). Con ello, el autor busca enfatizar en lo expresado. En general, P⁶ posee una melodía lineal constituidas por intervalos en movimientos conjuntos, lo cual asciende sólo hacia el final de algunas frases que necesitan de dicha direccionalidad para terminar los versos. Está escrito en una tonalidad mayor, dentro de la que el cantautor hace uso de cadencias tradicionales con funciones de tónica, dominante y subdominante. Rítmicamente, priman las figuras cortas y la métrica estable en compases regulares a dos cuartos (2/4); dentro de los que destaca la polirritmia del acompañamiento y el continuo empleo de la segunda variante del cinquillo cubano en las claves. Predomina una factura melódica y una tendencia musical al reposo.

Es así como Alejandro García Villalón le da cierre al tema filial expuesto desde P⁴. Si bien en P⁵ el creador asume el personaje de Abel para narrar lo acontecido en el pasaje bíblico desde un punto de vista racista, también reivindica el papel del negro en la construcción de la sociedad occidental actual con P⁶. Por ello es posible aseverar que el cantautor no se encontraba ajeno al acontecer de su contexto histórico y las batallas libradas por la igualdad de derechos civiles sin importar etnia, credo o religión. Resulta importante destacar, que el autor encuentra en la música particularidades que coadyuvan a lograr sus objetivos expresivos: un performance sobre *Abelito* más cercano a algunas de las formas de hacer que poseía la Nueva Canción Trovadoresca que se asemejaban a algunos de los géneros musicales cubanos de origen hispánico; mientras que en el performance de *Caín* asumió algunos de los elementos de lo más genuino de las expresiones musicales afrocubanas, la rumba. De ese modo, deconstruye lo aceptado en cuanto al racismo, la marginalidad, el poder y los textos bíblicos, nociones culturalmente impuestas a la sociedad en su conjunto.

2.7 ¡Todos somos hermanos!

El track siete se titula *¡Todos somos hermanos!* y corresponde al P⁷. La forma analítica de su performance P⁷=H apunta al predominio del discurso hablado, tal y como también se ha referenciado en P² y P⁴ (Ver Tabla 7). En este particular, Alejandro García Villalón empleó la prosa como forma literaria para recontar lo que pudo haber acontecido en el fragmento bíblico *Los descendientes de Adán* (Gn. 5). El autor, mediante un narrador objetivo que da a conocer los hechos de forma imparcial, se adentra poco en el mundo interior de los personajes sobre quienes habla en tercera persona. Sin embargo, en un solo momento busca hacer partícipe de la trama descrita al escucha (00:26-00:28). Con la primacía del idealismo, el creador transforma la realidad literaria contenida en la narración bíblica, destacando aquellos elementos poco abordados que pueden coadyuvar al logro de un discurso humorístico.

De ese modo, el narrador devela momentos irónicos relacionados con las estrechas relaciones de parentesco existentes desde los orígenes de la humanidad, así como algunas particularidades concernientes a la historia personal de Matusalén. Discrepa entre la realidad descrita y lo aparente interpretativo del texto bíblico, entre lo que se ha dicho y lo que se ha dado a entender, como forma de ampliar los juicios históricamente realizados sobre los acontecimientos. Pues “*mientras todo esto ocurría*” (00:00-00:01), frase inicial empleada por el autor para hilvanar P⁷ con los performances precedentes sobre el origen de la vida y la primera relación intrafamiliar, Adán y Eva —enajenados de todo lo relativo a Abel y Caín— fueron prolíficos en progenie (00:04-00:11), murieron por decisión propia (00:12-00:14), existió un excesivo parentesco entre sus descendientes (00:55-00:57) y uno de sus tataranietos creó un ron por despecho (01:22-01:34).

Tabla 7. Estructura performativa de *¡Todos somos hermanos!* – P⁷.

Sección	Duración	Caracteres
H	00:00-01:34	Narrador

En el plano fónico, el cantautor logra sostener su discurso humorístico mediante el empleo de onomatopeyas como “[...] *je je*” (00:35-00:37), sintagma con el cual se burla de lo anteriormente narrado para alivianar aquellas tensiones que se puedan haber creado dentro de los escuchas. Igualmente, hace uso de los modos castellanos de hablar la lengua española para satirizar su propio discurso. Asume así la frase “*¡Ey, tío!*” y la explica contextualmente como costumbre del habla hispana en determinados pueblos (00:43-00:54). Ambos recursos causan hilaridad, pero sus propósitos son apuntar directamente al sintagma central de esa parte del performance: “*¡Todos somos hermanos!*” (00:28-00:32). Descontextualizada de su origen literario, pero con el cual guardó lo esencial del significado, la frase fue dicha por Carlos Gardel, máximo exponente del tango canción, para referirse a “[...] *la afinidad que nos da saber que todos somos miembros de la familia humana*” a pesar de las diferencias de culturas e idiomas (NOTIMÉRICA Europa Press, 2016).

Asimismo, en el plano léxico-semántico se emplea el eufemismo con fines irónicos, pues no se explicita aquello a lo que se refiere, sino que se alude con el empleo de otras palabras. Particularmente “*comiendo frutas*” (00:00-00:11), ya aparecido en P⁴ (00:00-00:26) y con el cual se realiza una auto-referencia a las relaciones maritales existentes entre Adán y Eva, de las cuales resultaron Abel, Caín y los restantes quinientos hijos. Por otra parte, no se debe dejar al azar el enlace que establece el autor entre el personaje bíblico Matusalén y el ron de origen cubano que asume el nombre de este primero. Dicho destilado de caña fue creado en 1872 en Santiago de Cuba, y alcanzó su auge comercial en las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX mediante el empleo de propagandas relacionadas a símbolos culturales cubanos: las bellas mujeres, el tabaco habano y el Santuario Nacional a la Virgen de la Caridad del Cobre (Ramos y Dorta, 2014). Ello puede situar al Matusalén bíblico en un contexto histórico, geográfico y cultural diferente, donde también germinaron algunas de las expresiones más difundidas del son cubano.

El cantautor empleó oraciones compuestas por subordinación adverbial (00:36-00:40) y subordinación adjetiva (01:02-01:12) para ahondar en las características y cualidades de lo descrito, resultantes de una mayor elaboración intelectual que le imprimen continuidad a la trama. El empleo del epíteto “*incesto masivo*” sirve para subrayar uno de los aspectos esenciales de la realidad recreada, reafirmando así algunos rasgos discursivos de sátira y

caricaturización literaria por parte del autor. No obstante, en P⁷ predomina un orden lógico dentro de los componentes integrantes de las oraciones y claridad en las ideas expuestas. Con abundancia verbal para lograr un texto narrativo dinámico, la primacía del modo indicativo propio de la objetividad narrativa y el orden cronológico de las acciones descritas, Alejandro García Villalón logra un particular performance hablado con función de enlace entre las dramatizaciones precedentes y los que están por ser escuchados.

2.8 Matusalén, hoy alegre y mañana también

En el performance titulado *Matusalén, hoy alegre y mañana también* (P⁸), el cual corresponde con el octavo track del disco compacto en estudio, posee una forma continua P⁸=C₁-C₂-C₃-C₄, vocal no re-expositiva. La música y el texto cantado guardan una relación coordinada en sus cuatro secciones (Ver Tabla 8), donde ambos elementos expresivos se complementan para lograr un dinamismo narrativo característico divisible en introducción del tema, centro y desenlace de la acción dramática. En estrecha relación con lo descrito en P⁷, Alejandro García Villalón empleó algunas de las características inherentes el género musical de la guaracha como vía creativa de abordar algunas de las posibles razones que causaron el diluvio en la Tierra. El autor tomó algunos de los hechos referenciados en pasajes bíblicos correspondientes a *Los descendientes de Adán* (Gn. 5:22-5:27) y *La maldad de los hombres* (Gn. 6:1-6:8), llevándolos a otros contextos históricos y culturales. Ejemplo de ello es que, a nivel léxico-semántico, él haya empleado americanismos tales como monina —persona con la que se tiene mucha confianza— y burundanga —trabajo para causar perjuicio o atraer el amor de una persona— (ASALE, 2010), para aludir a formas culturales del habla y a prácticas mágico-religiosas asociadas con las personas cubanas de origen africano.

El cantautor creó un performance dinámico, donde empleó el verso como forma literaria y el predominio de un estilo verbal narrativo. En general, el Narrador se entroniza como testigo de la acción dramática, actuando con un conocimiento completo de los acontecimientos y situaciones, pero no participa directamente en ella. Entonces, presenta en tercera persona a Matusalén (00:34-01:07) y a Dios (01:44-02:04) para que estos hablen por sí mismos mediante formas del modo indicativo. Ello denota una postura objetiva ante la realidad descrita, la cual posee mucho de subjetividad al ser resultante de interpretaciones

artísticas de los acontecimientos contenidos en La Biblia (Reina-Valera, 1960). Las acciones se encuentran ordenadas cronológicamente, formando oraciones simples, con orden lógico y claridad en las ideas. No obstante, se pueden encontrar elipsis sin que se altere la comprensión de la frase textual (01:44-01-53), y una anáfora al comienzo de cada período en C₄, repetición del pronombre interrogativo “¿Por qué...?” para desentrañar las causas determinantes del diluvio. Ambos recursos morfosintácticos dotan de energía al performance en cuestión, contribuyen a centrar la atención del escucha en lo que se canta y coadyuva al mantenimiento de un poder sugestivo de hilaridad.

Tabla 8. Estructura performativa de *Matusalén, hoy alegre y mañana también* – P⁸.

Sección	Duración	Caracteres	Función
C ₁	00:00-00:33	Narrador	Introducción
C ₂	00:34-01:07	Matusalén	Centro
C ₃	01:08-01:43	Narrador – Coro	
C ₄	01:44-02:04	Dios – Matusalén	Conclusión

A nivel fónico, predominan las cuartetas con versos octosílabos (00:00-00:33) (00:48-01:16) combinadas con estrofas pareadas, tercetillas, quintillas y sextillas, con rimas indiferentes, así como pausas versales y estróficas tradicionales. Los dos versos endecasílabos (00:34-00:47) poseen una acentuación enfática, logrando entonces un ritmo marcado e intenso que ayudan literariamente a la expresión de la sección. En dicho fragmento Matusalén clama por fuerza de voluntad a Dios para poder dejar de beber alcohol, aspecto íntimamente relacionado con la *Oración para los tiempos difíciles* con la cual los feligreses católicos piden la realización de la voluntad del Señor para triunfar en las adversidades. La caracterización de dicho personaje bíblico como creador del ron homónimo —aspecto ya introducido en P⁷— y, por tanto, como alcohólico histórico, es fortalecida con una caracterización teatral que asume las formas de hablar de un borracho en las secciones donde Matusalén interviene. Pero no sólo eso, sino que el cantautor asume y adecúa el eslogan publicitario que entronizó al mencionado ron como uno de los mejores de su tipo en Cuba:

“*Matusalén, hoy alegre y mañana bien*” —aludiendo a que no producía resaca— (Ramos y Dorta, 2014), como parte integrante del título y coro de P⁸.

Musicalmente, prevalece un pensamiento homofónico-armónico, de timbre punzante semejante a las formas de hacer son cubano y medios expresivos como una voz prima, una voz segunda en coro, dos guitarras, un tres y el bongó. Prima el registro medio en la voz solista, en contraste con las interpretaciones graves de Matusalén en C₂, las cuales contribuyen a caricaturizar el habla de un borracho con muchos años de vida. En general, Alejandro García Villalón empleó en la obra dinámicas sobre los mezzofortes y un tempo allegro, con un pequeño ralentando cuando el Narrador introduce a Dios en la acción (01:33-01:43) y que apunta a la majestuosidad que debe caracterizarlo. P⁸ posee una melodía lineal con movimientos conjuntos en sus intervalos, y prevalecen las funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante en sus formas y posiciones cadenciales tradicionales; ambas desarrolladas sobre un modo mayor que alienta lo festivo de lo descrito en el performance.

Existe una tendencia musical al movimiento, pero con métrica estable y figuras rítmicas cortas en compás regular de dos cuartos (2/4). El bongó asume en su marcha percutida a la segunda variante de la célula rítmica de la guaracha; y la factura general es acordal, fundamentalmente en el acompañamiento de las guitarras. Estas características compositivas y entonacionales apuntan hacia un uso consciente de hacer guarachas, donde el humor es reforzado mediante el empleo de varios eufemismos que redondean el tema central del performance. Pero ¿cuáles fueron las causas de que Dios enviara el diluvio? Si se escruta el texto, es posible identificar los sintagmas “*vino a dar el mundo en brazos del vacilón*”, “*el gran relajo de hacer sin mirar con quién*”, “*el desprestigio del mundo*” y “*si no se acaba el relajo allí abajo*”, asociativos a las relaciones sexuales tenidas por los seres humanos sin implicaciones morales de ningún tipo, las cuales encuentran sus antecedentes en las “*frutas comidas*” por Adán y Eva (P³). Alejandro García Villalón fortalece ese sentido interpretativo al asumir en su contenido estrófico (C₄) partes del contenido textual y sentido estricto del son *Burundanga* (1967) —compuesto por Oscar Bouffartique, e internacionalizado por Celia Cruz y la Sonora Matancera—. Descrito entonces “lo pecaminoso” inherente a la procreación y goce de los primeros habitantes humanos de la

Tierra, Alejandro García Villalón deja las puertas abiertas al castigo divino sobre una trama de enredos.

2.9 *El Arca de Noé*

El track nueve del disco *Génesis Según Virulo* se titula *El Arca de Noé*, correspondiendo con P⁹. Éste posee una estructura P⁹=C₁-C₂-H₁-C₃-C₄-C₅-C₆-C₇, donde predomina el texto cantado, con alternancia entre las coplas de la voz solista (01:14-01:34; 02:54-03:04; 03:24-03:47; 04:55-05:19; 05:30-06:04; 06:15-06:41) y el estribillo del coro (00:54-01:13; 03:05-03:23; 05:20-05:29; 06:05-06:14), como en algunos de los géneros cubanos resultantes de la síntesis cultural hispano-africana. Con el verso como forma literaria principal y la excepción en H₁ que pertenece al subgénero de la comedia dentro del género dramático (Ver Tabla 9), Alejandro García Villalón se apropia, transforma e interpreta varios de los elementos narrativos descritos en los pasajes bíblicos *Noé construye el Arca* (Gn. 6:9-6:22) y *El diluvio* (Gn. 7:1-7:24). Presentando una disposición idealista ante lo contenido en La Biblia, el performance presenta un Narrador omnisciente que actúa con total conocimiento de los acontecimientos y situaciones. Éste presenta a los otros caracteres en tercera persona (C₄); permite que interactúen entre ellos, interpretados por el propio cantautor (H₁, C₅); y describe lo que ven, oyen y sienten (C₆).

En P⁹ predomina la acción sobre el diálogo, aunque este último busca causar hilaridad y poner a los escuchas al corriente de la acción performativa (H₁). En marcado contraste con el resto del performance, tanto C₁ como C₇ emulan con las formas poco tradicionales de decimar. Pues ambas secciones inician con cuartetos octosílabos con rima indiferente y esquema métrico variable, para continuar con sextillas de versos pentasílabos y rima asonante. Las coplas presentes en el resto de la obra (C₂, C₃, C₆) poseen versos generalmente decasílabos, esquema métrico aabb y rima indiferente; lo cual contraviene las formas tradicionales de coplar en arte menor y con rima en versos pares y sin rima en los impares. Es de notar que en varias ocasiones la pausa versal rompe sintagmas, produciendo así un encabalgamiento que busca subrayar el significado de las palabras que quedan separadas entre dos versos: “*el diluvio / no ha comenzado*”; “*resulta quien / llegó primero fue el comején*”; y “*Noé también / se embulló*”.

Tabla 9. Estructura performativa de *El Arca de Noé* – P⁹.

Sección	Duración	Caracteres	Función
C ₁	00:00-00:53	Narrador	Introducción
C ₂	00:54-01:34	Coro – Narrador	Centro
H ₁	01:35-02:53	Narrador – Noé – Comején	
C ₃	02:54-03:47	Narrador – Coro	
C ₄	03:48-04:22	Narrador	
C ₅	04:23-04:54	Periquito	
C ₆	04:55-06:41	Narrador – Noé – Coro	
C ₇	06:42-07:33	Narrador	Conclusión

A nivel léxico-semántico, en el texto el autor empleó la personificación para otorgarle cualidades humanas a los animales implicados en el performance. Es así, que hablan con Noé y entre ellos; hacen fila y se sientan esperando para entrar; se cuelan y adelantan lugares mediante relaciones de amistad; pelean y crean broncas por el espacio que ocupan en el orden de entrada; así como dicen y hacen cosas inciertas para salvaguardar su lugar dentro del Arca. De considerable importancia es la introducción de una definición del comején dentro del discurso hablado (H₁), pues lo da a conocer a quienes no estén familiarizados con el nombre cubano del insecto, permitiendo que la trama sea entendida en contextos geográficos diferentes. Se debe señalar la imagen que se describe sobre las personas que viven al margen de la ley para salvarse a sí mismos (05:30-06:04); la adecuación de la letra de canción infantil anónima *Estaba la rana sentada* (s.f.) en C₄; y la re-contextualización en C₅ del estribillo de la guaracha *Cuidadito, compay gallo* (1957) de Níco Saquito.

En P⁹ domina el estilo verbal y un texto narrativo dinámico. Predomina el modo indicativo propio de la objetividad con la que son expuestos los hechos, así como el aspecto perfecto que ordena temporalmente las acciones consecutivas. Aun cuando impera el orden lógico en los elementos constitutivos de las oraciones, también se pueden rastrear varios

hipérbatos que buscan intensificar el contenido expuesto entorno al Arca: “*nadie afuera quiere quedar*”; “*porque del Arca el lugar no hallaban*”; y “*el Arca halló en dirección opuesta*”. Igualmente, el cantautor empleó el epíteto “*divino salvador*” para referirse y magnificar a Noé, designado por Dios para que amparara a los animales en su Arca. En C₄ se prescinde de las conjunciones, formando asíndeton que le imprimen rapidez, viveza y sensación de agilidad al texto cantado en la sección; en contraposición al polisíndeton existente en los estribillos, que coadyuvan a lograr una estabilidad métrica en los momentos dramáticamente más necesarios.

Prima una textura homofónico-armónica en todas las secciones musicales, las cuales pueden ser separadas dependiendo de la función dramática que ocupan dentro del performance: introducción (C₁), centro (C₂-C₆) y conclusión (C₇). Igualmente, prevalece una melodía lineal en modo Mayor con movimiento conjunto de sus intervalos, y funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante, en posiciones cadenciales tradicionales. En su generalidad, predomina una dinámica mezzoforte, sin cambios significativos de intensidades. La métrica es estable en compás regular de dos cuartos (2/4); con excepción en C₄, donde se audita un acelerando que da la sensación de movimiento y direccionalidad hacia el desenlace de la sección. Al final de C₁ y C₇ se realizan sendos ritardandos; en el primer caso para producir un mayor contraste con el estribillo que principia C₂, y en el segundo ejemplo para finalizar el performance estudiado. En el centro de P⁹ es posible escuchar a las claves interpretando la segunda variante del cinquillo cubano, así como la segunda variante del esquema rítmico de la guaracha tanto en las maracas como en el bongó.

Tanto en C₁ como en C₇ prevalecen los timbres pastosos de una voz solista que incursiona en el registro grave, acompañada por un teclado MIDI con sonoridad de clavicémbalo. En ambas secciones el tempo es Largo con figuras largas que tienden musicalmente al reposo. C₁ posee una factura acordal, mientras que en C₇ el acompañamiento se estructura con el empleo del bajo de Alberti. El conjunto de dichos elementos entonacionales tienen como finalidad el emular con lo conocido culturalmente sobre la música sacro-religiosa. Ello es acuñado con la presencia de una llamada de aviso que realizan tres notas agudas en C₇ (07:20-07:23); las cuales coinciden con el hundimiento del Arca, en forma de metáfora musical de las trompetas de la creación.

Contrastando con lo anteriormente expuesto, en el centro del performance (C₂-C₆) predominan los timbres punzantes interpretados por sexteto de son, las voces en los registros medios y un tempo Moderato casi Allegro. Junto a la presencia de figuras cortas, dichos elementos coadyuvan a lograr una tendencia musical al movimiento continuo y a lo festivo, que referencian en todo momento a las formas cubanas de hacer son. En H₁, el cantautor emplea onomatopeyas por imitación léxica para emular con el sonido de los pasos pequeños del comején y con la forma en que suenan las bisagras viejas cuando se abre una puerta. Del mismo modo, caracteriza dramáticamente al comején con una voz diferente a las del Narrador y la de Noé. Ambos recursos fónicos coadyuvan a un mejor entendimiento del performance, pues sonorizan lo que acontece en una trama que asume la guaracha como género musical de base.

2.10 Nuevos métodos de control demográfico

El track diez en estudio es titulado *Nuevos métodos de control demográfico*, correspondiendo con P¹⁰. Este performance posee una forma P¹⁰=H, cumpliendo función de enlace textual hablado entre P⁹ y P¹¹ (Ver Tabla 10). Inicia con la culminación del diluvio y, a pasos agigantados, aborda las causas y sucesos acontecidos en las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra, los cuales serán desarrollado en el performance siguiente. Con una disposición idealista, Alejandro García Villalón sintetizó algunas de las ideas expuestas en la Biblia sobre *El diluvio* (Gn. 8), *Pacto de Dios con Noé* (Gn. 9:1–9:17), *Embriaguez de Noé* (Gn. 9:18–9:29), *Los descendientes de los hijos de Noé* (Gn. 10), *Abraham intercede por Sodoma* (Gn. 18:16–18:33) y *Dstrucción de Sodoma y Gomorra* (Gn. 19), destacando aquellos elementos poco abordados en el texto referencial que pueden dar pie a múltiples interpretaciones. En general, el cantautor presenta una actitud imaginativa y fantástica sobre lo descrito en los pasajes bíblicos, creando situaciones irónicas cuyo juicio no se debe simplificar a lo que realmente sucede.

Empleando la prosa como forma literaria, en el texto narrativo predomina una actitud objetiva mediante un narrador omnisciente que actúa con un completo dominio de los acontecimientos presentados en tercera persona. No obstante, el narrador también asume una actitud subjetiva en momentos significativos, en los que expone su punto de vista con

cuestionamientos sobre lo expresado en la Biblia: “*todavía nadie me ha explicado [...]*” y “*No sé si consiguió eliminar a los gomorritas [...]*”. Igualmente, el cantautor hace partícipe de la acción a los escuchas, mediante el empleo de sintagmas tales como: “[...] *ustedes saben en Sodoma vivían los sodomitas, todo el mundo sabe lo que hacían los sodomitas*”. En contraposición a Sodoma, las referencias bíblicas sobre Gomorra son indefinidas y poco claras, lo cual brinda un espacio de oportunidad para especulaciones y numerosos eufemismos dentro de un performance irónico que busca deconstruir los presupuestos sobre los que se ha construido la cultura occidental.

Tabla 10. Estructura performativa de *Nuevos métodos de control demográfico* – P¹⁰.

Sección	Duración	Caracteres
H	00:00-01:08	Narrador

A nivel léxico-semántico, Alejandro García Villalón retoma las imágenes literarias sobre “comer frutas” ya presentes en P³ y P⁸, refiriéndose nuevamente al acto de tener relaciones sexuales como causa del castigo divino mediante la aplicación experimental de nuevos métodos de control demográfico en las ciudades de Sodoma y Gomorra. Pero con ello contradice lo descrito en La Biblia, pues terminado el diluvio Dios bendijo a Noé y a sus hijos diciéndoles: “*Fructificad y multiplicaos, y llenad la tierra*” (Gn. 9:1). No obstante, el autor hilvana con creatividad ambos pasajes separados espacial y temporalmente, situando a dichas ciudades en el Estado de Nevada, cerca de la ciudad norteamericana de Las Vegas, y no a las orillas del mar Muerto como aparece en La Biblia. La construcción de esa imagen recontextualizada geográficamente puede servir para crear asociaciones diversas entre el contenido del texto bíblico y dicho destino turístico, conocido también con nombres como “La Ciudad del Pecado”, “La Capital del Entretenimiento Mundial” y “La Capital de las Segundas Oportunidades”.

En P¹⁰ predomina un estilo verbal, dinámico y narrativo, donde el autor emplea algunas formas del subjuntivo en aquellos fragmentos que expresan algún tipo de subjetividad. La narración consta de acciones ordenadas temporalmente en forma

cronológica, en oraciones simples en las que prevalecen una disposición lógica de sus elementos integrantes. A su vez, cantautor también hizo uso del hipérbaton para destacar subjetivamente algunos elementos del sintagma al sacarlo de su posición habitual: “[...] *lograron llenar el mundo de gente enseguida*”, pero éste particular no entorpece la apropiación del discurso hablado. De igual modo, se emplean oraciones compuestas por subordinación sustantiva y adverbiales de modo para ahondar en las situaciones narradas; denotando una mayor elaboración intelectual por parte del autor. Esto se fortalece con la existencia de sintagmas explicativos que contextualizan lo descrito; y el empleo del adjetivo “*bueno*” como anáfora que le imprime valores positivos a las oraciones a las cuales antecede. Es así como lo contado en P¹⁰ prepara las condiciones cognoscitivas para que los escuchas puedan entender el siguiente performance en toda su amplitud discursiva.

2.11 Sodoma y Gomorra

En este estudio se ha denominado P¹¹ al discurso expreso en el oncenno track del *Génesis Según Virulo*, titulado *Sodoma y Gomorra*. En este performance, Alejandro García Villalón toma como pretexto lo acontecido en la primera de estas ciudades bíblicas para realizar interpretaciones sobre sus posibles repercusiones divinas. Pues, si bien en la introducción explícita y describe a Sodoma mediante la caracterización en primera persona de sus habitantes (C₁), el performance asume como centro discursivo el juicio realizado a los angelitos enviados por Dios para que investigaran dichos sucesos. Para ello, teniendo como antecedente al texto hablado en P¹⁰, el autor asume algunos de los elementos literarios descritos en los pasajes bíblicos *Abraham intercede por Sodoma* (Gn. 18:16–18:33) y *Destrucción de Sodoma y Gomorra* (Gn. 19) para crear un texto dramático donde prevalece el género musical de la canción, fusionado con características concernientes a las formas cubanas de hacer guarachas, rumbas y boleros.

P¹¹ tiene una estructura performativa P¹¹=C₁-H₁-C₂-H₂-C₃-H₃-C₄-H₄-C₅-H₅-C₆-I, en la cual se alternan texto cantado con texto hablado (Ver Tabla 11), logrando una forma continua equilibrada que puede ser seccionada funcionalmente en tres partes: introducción (C₁) - centro (H₁-C₂-H₂-C₃-H₃-C₄-H₄-C₅-H₅-C₆) - conclusión (I). En general, predominan las estrofas en forma de cuartetos con versos en arte menor y rima indiferente; así como el

empleo regular del acento estrófico y la pausa versal, los cuales aportan efectos rítmicos estables al performance en cuestión. Al comienzo de C₃ el cantautor realiza una interpretación cantada que emula con una antífona, con lo que puede aludir a lo entendido culturalmente como sacro que coincide con la dramaturgia del Ministerio Fiscal. Asimismo, dentro de la estructura general del performance el autor asume estribillos y sonoridades pertenecientes a la guaracha *Si me pides el pescao te lo doy* (191x) de Eliseo Grenet (C₂), al bolero *Miseria* (1963) del trío Los Panchos (C₃), la cumbia *Ese muerto no lo cargo yo* (1970) de Graciela Arango (C₄), y a la guaracha *Pregón de los chicharrones* (1973) de Los Guaracheros del Oriente (C₆), como justificación intertextual para desarrollar sus propias coplas.

Tabla 11. Estructura performativa de *Sodoma y Gomorra* – P¹¹.

Sección	Duración	Caracteres	Función
C ₁	00:00-01:09	Sodomitas – Narrador	Introducción
H ₁	01:10-01:42	Narrador	Centro
C ₂	01:43-02:24	Angelitos – Dios	
H ₂	02:25-02:53	Narrador – Dios	
C ₃	02:54-04:12	Fiscal	
H ₃	04:13-04:15	Dios	
C ₄	04:16-04:50	Defensor	
H ₄	04:51-05:01	Narrador – Dios	
C ₅	05:02-05:32	Angelitos	
H ₅	05:33-05:36	Narrador	
C ₆	05:37-06:01	Dios	
I	06:02-06:13	—	Conclusión

A nivel léxico-semántico, destaca el empleo del arcaísmo “*enviólos*” [los envió] por el Narrador en C₁ y del americanismo “*pal*” [para] por Dios en C₂, cuyas formas diferentes del habla buscan enfatizar en el contenido del texto. En el primero de los casos para referirse al envío de los ángeles a averiguar sobre los rumores de Sodoma, y en el segundo para subrayar la remisión de los mismos ángeles al Consejo de Guerra por haberse subvertidos durante la misión. El cantautor empleó imágenes eufemísticas para eludir a las particularidades de las acciones descritas sin mencionarlas directamente; una invocación exclamativa de Dios hacia los angelitos: “*¡Ya está bueno de boberías!*”; y la personificación de estos al dar a entender que son seres sexuados cuando bíblicamente no lo son. Igualmente, establece un símil entre el andar de los angelitos ya sodomizados y las náyades —ninfas griegas de los cuerpos de aguas dulces—; así como en C₆ emplea la ironía con fines de burla para que el escucha complete la rima fragmentada en el estribillo “*Chicharritas, chicharrones, / mariquitas, papitas fritas*” con el adjetivo maricones, insulto empleado en algunos países de América Latina para referirse a los hombres gay. Con dichos recursos literarios se busca contrastar intelectualmente lo socialmente asumido como el macho-varón-masculino-hetero-normado y la construcción histórica del hombre-amanerado-homosexual.

En un performance donde prima el verso como forma literaria, Alejandro García Villalón crea un texto dinámico y narrativo con estilo verbal, en el cual abundan las formas del subjuntivo cuando cada caracter teatral (Somoditas, Angelitos, Dios, Fiscal, Defensor) asume su discurso en primera persona. Ello se hace extremadamente evidente en C₃, cuando el propio cantautor se desenvuelve dramáticamente como Fiscal en el Consejo de Guerra y asume en su discurso lo subjetivo musical de un bolero cuasi *feeling*. En general, en P¹¹ prevalece el aspecto perfecto propio de una narración con acciones ordenadas temporalmente, así como un orden lógico y claridad en las ideas expuestas. No obstante, se puede identificar un hipérbaton que apunta con certeza hacia la culpabilidad de los angelitos: “*a los que culpables son a todas luces*” (C₃). A pesar de que a nivel morfosintáctico prima la oración simple, sencilla y clara, también se pueden encontrar oraciones compuestas por subordinación sustantiva o adverbial que son indicios de una mayor elaboración intelectual. Ejemplo de ellas son: “*Por fin a Dios llegaron rumores / de que algo andaba muy mal señores*” (C₁), “*Que la tortilla se vuelva / eso sólo faltaría*” (C₂), “[...] *van ahora mismo a*

explicar / qué es lo que pasa en la Tierra” (C₂), “[...] y en este momento es sintomático / de cómo anda el mundo actual” (C₅).

El autor empleó varios epítetos para subrayar aquellos aspectos de la realidad descrita que deseaba poner en el primer plano de la atención del escucha, sometiendo a un proceso de subjetiva a dicha realidad construida mediante la selección de determinadas cualidades relacionadas con las formas sociales en que han sido apropiados los hombres no heteronormados. En el texto se discursa sobre “*ideas libres depravaditas*”, “*tiernas rosas*”, “*amores castigables*”, “*bandidos inmorales*” con “*miradas lánguidas y exóticas*” para referir en primera instancia a los Sodomitas (C₁) y luego a los Angelitos sodomizados (C₃ y C₅). Dichos procedimientos de adjetivación enfatizan en las cualidades femeninas atribuidas a ambos caracteres teatrales, cuestionadas por un Fiscal hipócrita que llega a sentir celos del comportamiento homosexual de los angelitos (C₃). Como en P¹⁰, también aparece el adjetivo “*bueno*” como anáfora para imprimirle positividad a las aseveraciones que antecede (H₁ y H₂), pero que puede llegar a ser en una muletilla en el habla del cantautor.

Nuevamente, en el nivel fónico Alejandro García Villalón utilizó onomatopeyas por imitación léxica para dar la sensación de asombro (02:37-02:38), emular con el sonido que se produce al lanzar fuego (04:01-04:02), al creerse fortachón (04:03-04:04), y al imitar el andar de los angelitos (05:00-05:02). Recursos ya explorados en performances anteriores con la finalidad de coadyuvar a una mejor comprensión de las acciones descritas mediante la construcción de imágenes sonoras al alcance de los escuchas. En C₆ el autor empleó una paranomasia entre dos palabras explícitas, en busca de una similitud de gran efectividad expresiva que sirve de veredicto de Dios y forma de categorizar adjetivamente a los angelitos cuestionados: “*Chicharritas, chicharrones, / mariquitas, papitas fritas*”.

En P¹¹ predomina un pensamiento musical homofónico-armónico donde la música se encuentra en función del texto. Sólo es hasta la conclusión (I) donde ésta adquiere protagonismo para darle un cierre circense, que de no ser así quedaría abierto en una rumba que se asemeja a las congas finales del teatro vernáculo cubano de principios del siglo XX. Ambos aspectos conclusivos pueden aludir al carácter desenfadado del performance, cuya sonoridad es generalmente pastosa con medios expresivos variables en dependencia de la expresividad de cada sección. Es así como se auditan dos voces a intervalos de tercera con

acompañamiento de instrumentos MIDI con sonoridades de tecla y conjunto de cuerdas (C₁) muy comunes en la cancionística cubana de la época; dos voces con acompañamiento de instrumentos de cuerdas pulsadas, percusión menor y sonidos MIDI de flauta a semejanza de las charangas francesas (C₂ y C₅); voz solista con acompañamiento de bongó, maracas y un teclado MIDI con sonoridad de trompeta parecido al formato pequeño que interpreta boleros cubanos (C₃); septeto tradicional de son cubano (C₄); dos voces acompañadas por tumbadoras, claves cubanas y trompeta conformando un conjunto profesional de rumba o de conga (C₆); así como instrumentos de aliento metal y de percusión, en forma de fanfarria final (I).

Generalmente prima el registro medio con incursiones en el grave cuando se caracteriza teatralmente a Dios y al Narrador; así como se abordan los registros agudos cuando el propio cantautor interpreta a los Sodomitas y los Angelitos. Ello contribuye a diferenciar sonoramente a los personajes al asociarlos a los estereotipos culturalmente aceptados sobre sus diferentes formas de hablar. Esto se evidencia claramente en la caracterización del Fiscal (C₃), único donde se asumen ambas formas de interpretar dependiendo del contenido textual que expresa. Las dinámicas son mezzofortes en P¹¹, poco reguladas y mantenidas sin cambio de intensidades a lo largo de todo el performance. El tempo general es Allegro con el cual se alude a la generalización de un carácter festivo, con un cambio a Moderato en C₃ que coincide con la forma de interpretar el bolero en Cuba. Prevalece una melodía lineal en modo Mayor, conformada por movimientos interválicos en forma conjunta; así como el empleo tradicional de la armonía con funciones de tónica, subdominante y dominante.

Predominan las figuras rítmicas cortas con las cuales se le imprimen movilidad y direccionalidad a la melodía; sobre una métrica estable dentro del carácter de cada sección. Para ambas características existe una excepción en C₃, en donde prevalecen las figuras largas y se producen ritardandos que aluden a las formas de interpretar los boleros más influenciados por el *feeling*. No obstante, todos los compases empleados son regulares con variabilidad entre el seis octavos (6/8) en C₁; dos cuartos (2/4) en C₂, C₄, C₅ y C₆; y el cuatro cuartos (4/4) en C₃, con el cual se coadyuva el tempo de bolero. Resulta importante destacar el empleo de células rítmicas en el acompañamiento de las secciones: segunda variante del

cinquillo cubano en las claves y segunda variante de la guaracha en las maracas (C₂, C₅, C₆); así como la marcha rítmica que caracteriza al bolero en el bongó (C₃). Por su parte, la factura con forma de bloques de acordes en C₂ acentúa el carácter humorístico de la sección. Teniendo en cuenta las características musicales descritas, en P¹¹ existe una tendencia musical al movimiento, pues la inestabilidad de la forma continua sólo alcanza un cierre abrupto en I.

En todo el performance el autor mantiene una disposición idealista ante la realidad bíblica, destacando aquellos elementos que coadyuvan a lograr un humorismo intelectualmente depurado mediante una actitud subjetiva, imaginativa y fantástica. Aun cuando Alejandro García Villalón discursa sobre la aceptación o no de orientaciones sexuales diferentes a la norma, los juicios emitidos no deben ser simplificados o reducidos a lo que literalmente se dice. El empleo de imágenes irónicas en P¹¹ apuntan directamente a uno de los puntos cuestionables de la sociedad machista y patriarcal imperante en su contexto histórico, político y social; por lo que tangencialmente discrepa de ella en franco contraste entre lo que dice y lo que da a entender. Bajo ese tenor, el Narrador —como personaje secundario que de una acción dramática donde interviene puntualmente— y el mismo creador son testigos de los acontecimientos de una época marcada por los prejuicios, cuyas expresiones subjetivas son expresadas en primera persona por los diferentes caracteres teatrales que participan del performance.

2.12 Después de tantas calamidades

El track doce del *Génesis Según Virulo* se titula *Después de tantas calamidades*, cuya estructura P¹²=H alude a una primacía del texto hablado sobre el discurso musical. La brevedad de P¹² apunta hacia una función de enlace entre los performances precedentes y el que le sigue (Ver Tabla 12), siendo entonces una síntesis de lo narrado en el disco compacto hasta el momento y un anticipo de lo que está por pasar. Es así como el Alejandro García Villalón explicita las ideas centrales de los pasajes bíblicos *Desobediencia del hombre* (Gn. 3), *El diluvio* (Gn. 8), *Destrucción de Sodoma y Gomorra* (Gn. 19) y *La torre de Babel* (Gn. 11:1–11:9), mediante de un lenguaje claro y directo, sin la utilización mayores recursos léxico-semánticos y fónicos; lo cual apunta directamente a su funcionalidad.

Tabla 12. Estructura performativa de *Después de tantas calamidades* – P¹².

Sección	Duración	Caracteres
H	00:00-00:39	Narrador

En este performance predomina la prosa como forma literaria, con un estilo verbal que logra imprimirle dinamismo a la narración. Abundan los participios para enmarcar las relaciones de Dios hacia los hombres: *expulsados, remojado, quemado, decidido*. Con ellos se les da continuidad a las acciones descritas cronológicamente, tal y como se han desarrollado en los performances integrantes del disco comparto objeto de estudio. Prevalece el orden lógico y la claridad en los elementos integrantes de las oraciones, aunque existen oraciones compuestas por subordinación sustantiva que son indicativo de una mayor elaboración intelectual. Igualmente, destaca el empleo del epíteto “[...] *resultados absolutamente previsibles*” con valor adjetivo, para recalcar una cualidad del nombre que se encuentra entrelazado a un adverbio de modo. Con dicho sintagma el cantautor quiere dar a entender lo que acontecerá en el desenlace del performance siguiente.

De ese mismo modo, el autor altera el orden lógico de la frase “*todavía insistían en llegar a él*”, como recurso intensificador de su contenido simbólico relacionado con las formas y medios que ha desarrollado el hombre en su búsqueda por desentrañar los misterios de su propia existencia. En tanto síntesis de los performances precedente, el creador mantiene una disposición idealista ante la realidad bíblica, destacando aquellos elementos que pueden ayudar a una interpretación subjetiva de esta. En P¹² predomina un Narrador omnisciente que actúa con un conocimiento completo de los acontecimientos pasados y porvenir, quien asume una actitud subjetiva ante lo descrito con una frase como: “[...] *digo yo*”. En resumidas cuentas, P¹² sirve para enlazar los performances precedentes con P¹³, sintetizando los primeros y brindando un avance del eje temático de este último.

2.13 *La torre de Babel*

El performance P¹³ corresponde al track décimo tercero del *Génesis Según Virulo* y se titula *La torre de Babel*. Ya desde el título, Alejandro García Villalón deja explícito el tema literario y eje temático de dicho performance, en el cual recaba el argumento bíblico del texto *La torre de Babel* (Gn. 11:1-11:9). Su estructura P¹³=C₁-C₂-C₃-H₁-C₄-C₅-H₂-C₆-C₇-H₃-C₈-H₄-C₉-H₅-C₁₀-H₆-C₁₁-H₇-C₁₂-H₈-C₁₃-C₁₄-C₁₅, evidencia una primacía del texto cantado sobre el hablado, donde éstos últimos son generalmente breves y sirven de enlaces al discurso musical (Ver Tabla 13). Dependiendo de su función dramática, las secciones de P¹³ pueden ser agrupadas en: introducción (C₁) – centro (C₂-C₃-H₁-C₄-C₅-H₂-C₆-C₇-H₃-C₈-H₄-C₉-H₅-C₁₀-H₆-C₁₁-H₇-C₁₂-H₈-C₁₃) – conclusión (C₁₄-C₁₅). Pero resulta más interesante el reagruparlas teniendo en cuenta las similitudes y contrastes existentes en su contenido musical, mediante el cual es posible conformar una forma rondó muy similar a la manifiesta en P⁵: introducción (C₁) – a (C₂) – b (C₃-H₁-C₄-C₅-H₂-C₆) – a (C₇) – c (H₃-C₈-H₄-C₉-H₅-C₁₀-H₆-C₁₁-H₇-C₁₂-H₈-C₁₃) – a (C₁₄) – coda (C₁₅).

En este performance el cantautor mantiene una disposición idealista ante la realidad bíblica que describe, re-contextualizando aquellos elementos textuales de la tradición que permiten recrear una nueva realidad: Por lo que, manteniendo una disposición intelectual ante el tema abordado, se privilegia una actitud imaginativa y fantástica de los sucesos narrador para innovar diciendo algo diferente al respecto. El punto de vista del autor se mantiene objetivo y externo, entronado por el empleo de un Narrador omnisciente que actúa con conocimiento total de los acontecimientos. Para ello, los personajes son presentados en tercera persona, se describen muchas de las situaciones en que se encuentran enrolados, y se expresan en primera persona de ser necesario, ocasiones de gran subjetividad. Prevalece el uso del verso como forma literaria en P¹³, con cuartetos en arte menor —generalmente octosílabos—, rimas indiferentes, así como pausas verbales y estróficas regulares; características literarias comunes dentro de las formas de versar en la música cubana de origen hispano.

Tabla 13. Estructura performativa de *La torre de Babel* – P¹³.

Sección	Duración	Caracteres	Función
C ₁	00:00-00:44	Narrador	Introducción
C ₂	00:45-01:52	Hombres – Narrador	Centro
C ₃	01:53-02:03	Hombres	
H ₁	02:04-02:05	Narrador	
C ₄	02:06-02:34	Miguel	
C ₅	02:35-02:54	Narrador	
H ₂	02:55-03:14	Miguel	
C ₆	03:15-03:56	Miguel	
C ₇	03:57-04:29	Hombres – Narrador	
H ₃	04:30-04:38	Narrador	
C ₈	04:39-05:10	Dios	
H ₄	05:11-05:18	Narrador	
C ₉	05:19-05:27	Mario	
H ₅	05:28-05:34	Narrador	
C ₁₀	05:35-05:53	Rafael	
H ₆	05:54-05:57	Narrador	
C ₁₁	05:58-06:06	Jacinto	
H ₇	06:07-06:10	Narrador	
C ₁₂	06:11-06:21	Pepe	
H ₈	06:22-06:29	Narrador	
C ₁₃	06:30-07:38	Miguel	
C ₁₄	07:39-08:10	Hombres – Narrador	Conclusión

A nivel morfosintáctico, en P¹³ prima un estilo verbal dentro de un texto dinámica y narrativo, donde las acciones se encuentran temporalmente en orden perfecto. De igual modo, abundan las formas del subjuntivo en las secciones don Miguel interviene en primera persona (C₄, H₂, C₆, C₁₃), como recurso creativo del autor para expresar criterios muy particulares. Predomina el orden lógico en los elementos integrantes de las oraciones simples, donde se revela la sencillez y claridad que impera en las ideas expuestas. No obstante, es posible encontrar oraciones compuestas por subordinación sustantiva y subordinación adverbial; indicativas de una mayor elaboración intelectual. Destaca el empleo de pleonasmos con valores expresivos y de énfasis en las ideas descritas: “[...] *como hermanos, / todos juntos, / mano con mano* [...]” y “*Menos perro, menos pulgas; más fresco, menos calor*”. El autor utilizó un hipérbaton para realzar una idea divina premeditada en H₃: “*Midiendo bien sus palabras, / tras meditar la cuestión, / con voz de pocos amigos, / a los hombres dijo Dios*”; así como un paralelismo sinonímico: “[...] *y tumba, canalla rumbero.*” para subrayar el significado de la idea expuesta en C₈ y rematar el contenido relativo a Dios.

La intencionalidad de Alejandro García Villalón por lograr un performance entendible para sus escuchas se manifiesta claramente en el nivel fónico del texto, en cuyo estribillo empleó una aliteración con efectos eufónicos muy relacionados con la naturaleza oral semi-cantada de algunos géneros musicales cubanos de influencia española: “*ururú arará*”. A la par, hizo uso de onomatopeyas para imitar la forma conclusiva de rasgar de un guitarra al cierre de una sección estructural en el punto cubano: “*guambán*”; así como para emular con un trueno que simboliza la caída del castigo divino sobre los hombres que construyen la torre de Babel: “*RAAAM*” (05:10). Al igual que en P¹¹ utilizó una paranomasia, en este caso logrando combinar grupos entendibles de palabras castellanas para imitar la fonética de otros idiomas: el ruso (C₉), inglés (C₁₀), árabe (C₁₁) y chino (C₁₂). Así como caricaturiza el habla del argot cubano en las secciones de Miguel (C₄, C₆, C₁₃), donde cambia la pronunciación de las “R” por “L” y omite algunas de las “S”.

Todos los anteriores aspectos literarios son combinados a nivel léxico-semántico con un discurso textual donde también es posible encontrar arcaísmos como “*hablareis*” cuando

interviene Dios y “*díceselo*”, por Miguel para enmendar su forma del habla. Así como americanismos, *cuasi* cubanismos, tales como “*meti’o*” [metido] proveniente del habla de los negros congos que fueron esclavos; “*tumba*” [vete] para expresar la conveniencia de guardar silencio pues si no debe irse del lugar; “*desenvolvido*” [desenvuelto], conjugación errónea del verbo desenvolver en pasado perfecto lo cual denota la intencionalidad de dar la idea de poca instrucción; “*chico*”, para dirigirse a una persona con la que se tiene cierta familiaridad (ASALE, 2010). El cantautor empleó una antonimia para crear una correlación de palabras con significación contraria que busca causar enredo en la comprensión de las razones que expone Miguel sobre su ausencia en la construcción de la torre de Babel (C₄); idea que sólo es clarificada al final de la estrofa cuando expresa que no quiere oír hablar de trabajo.

Nuevamente aparece la interrogación retórica como recurso expresivo, en algunos casos para acentuar la idea que en ella se incluye: “*¿Quién inventó ese refrán, chico?*” (H₂); y en otros casos para hacer a los escuchas partícipes de la acción, al interpelarlos en busca de aprobación: “[...] *¿no?*” (H₅). Asimismo, Alejandro García Villalón empleó el apóstrofe “*¡Ay!*” para indicarle al público donde se retoman las secciones a del rondó y se produce una continuidad de lo narrador; así como “*¡vaya!*”, dirigido por Miguel a los demás hombres para dejar en claro que no le gusta trabajar y que por tanto tiene que inventar la burocracia para separar a las personas que trabajan, o no, a pie de obra (C₆). La referencia explícita a dos medicamentos cubanos empleados para tratar afecciones gastrointestinales —succinilsulfatiazol y pahomín (Calvo, 2010)—, en relación directa con el quimbombó, permite crear asociaciones sobre que el ingerir grandes cantidades de dicho platillo de ascendencia africana puede causar dolorosos espasmos estomacales, todo ello dentro de un contexto culturalmente chino (C₁₂). Destaca el empleo de refranes populares con los cuales el creador le da sentido al performance: “*Quien no trabaja no come*”, re-contextualización del aforismo bíblico “*Aquel que no trabaje no podrá comer*” (II Tesalonicenses, 3:10) y “*En la unión está la fuerza, / y divide y vencerás*”, frase atribuída a Julio César por Nicolás Maquiavelo; los cuales se convirtieron en lemas de trabajo y lucha en el contexto socialista del siglo XX.

En P¹³ el cantautor asume las generalidades musicales del género canción, con particularidades que aluden a las formas cubanas de hacer guarachas, boleros y el *feeling*;

conformando así un performance donde, en esencia, la música se encuentra en función del texto estrófico. Predomina una línea melódica lineal en modo mayor con movimiento conjunto de intervalos no mayores de sextas, y el empleo de la armonía tradicional con acordes de tónica, subdominante y dominante en sus posiciones fundamentales. Prevalece un pensamiento musical homofónico-armónico y timbres pastosos, sólo punzante en los estribillos presentes en los inicios de secciones (C₂, C₇ y C₁₄). Los medios sonoros son variables correspondiendo con las variantes genéricas que interpretan: voz y piano (C₁); septeto de son (C₂, C₇, C₈, C₁₄, C₁₅); sexteto de son (C₃); formato de bolero (C₄, C₆); voz, teclado con sonoridad MIDI y set de percusión (C₅); voz y guitarra, aumentada respectivamente con instrumentos de cuerdas y sonoridad MIDI de un instrumento folclórico de aliento (C₉, C₁₀, C₁₁, C₁₂); formato de bolero con saxofón y sonoridades MIDI de cuerdas que lo acercan más a las formas de interpretar el *feeling* (C₁₃).

Prima el registro medio con incursiones en el grave, fundamentalmente en las secciones en que se caracteriza teatralmente a Miguel (C₄, H₂, C₆, C₁₃); así como las dinámicas mezzofortes en general, aumentando la intensidad en los finales de algunas secciones (C₄, C₆, C₁₃, C₁₅) que necesitan de una mayor direccionalidad en la interpretación. Los tres primeros cambios en la dinámica coinciden con contrastes dentro del tempo general del performance, de Allegro a Moderato, y en su conjunto contribuyen al carácter y formas de hacer el bolero en Cuba. El tempo Largo y la factura acordal con forma de bloques en C₁ acentúan el carácter sacro de la sección y coadyuvan a que emule con un recitativo; en contraste con las restantes secciones del performance, que se asemejan más a las formas movidas con factura melódica de hacer son cubano. En general, existe una tendencia musical a la estabilidad, lograda mediante el contraste de ritmos con figuras cortas (C₂, C₃, C₅, C₇, C₈, C₉, C₁₁, C₁₂, C₁₄, C₁₅) y figuras largas (C₁, C₄, C₆, C₁₀, C₁₃), sobre compases regulares de dos cuartos (2/4) y cuatro cuartos (4/4) respectivamente.

Destaca el empleo de células rítmicas correspondientes a la segunda variantes de la guaracha en las maracas y segunda variante del cinquillo cubano en las claves (C₂, C₃, C₇, C₈, C₁₄, C₁₅), así como el bongó con una estable marcha de bolero cubano (C₄, C₆, C₁₃). Es así como en la práctica composicional del discurso musical de P¹³, el creador asumió una de las coplas del tango-congo Ay, *Mamá Inés* (1927) de Eliseo Grenet (C₃); la musicalidad

proveniente del bolero *Añorado encuentro* (s.f.) de los compositores cubanos Giraldo Piloto y Alberto Vera (C₄); el contenido textual del bolero *Mi amor fugaz* (1958) de Benny Moré (C₆); el estribillo del son-rumba *Papá Montero* (1924) de Eliseo Grenet (C₈); la melodía de *Yesterday* (1965) de Paul McCartney (C₁₀); así como el performance de la canción *Perdóname conciencia* (s.f.) de Moraima Secada (C₁₃). De ese modo, Alejandro García Villalón logra conformar un performance complejo estructural y expresivamente, en el cual discursa sobre su contemporaneidad mediante una crítica a la existencia del individualismo, el facilismo y la falta de solidaridad para combatir los problemas reales que aquejan a los grupos sociales existentes en su contexto.

2.14 El agujero negro

El último performance del *Génesis Según Virulo* ocupa el track catorce, se titula *El agujero negro* y operativamente es llamado P¹⁴. Su estructura P¹⁴=H-I alude a un equilibrio entre el texto hablado y la sección instrumental (Ver Tabla 14), aunque semánticamente la primera de estas dos secciones tenga mayor peso. En su contenido textual se aborda de forma innovadora un tema tradicional de índole moral, el cuestionamiento sobre dónde está Dios; el cual no posee una correlación referencial en el texto bíblico del *Génesis* (Reina-Valera, 1960). Por lo que P¹⁴ tiene la importante función de darle un final al disco compacto, aunque a veces puede resultar un poco abrupto. En general, predomina una disposición idealista por parte del autor, pues transforma la realidad objetiva destacando los elementos idóneos para deformarla en harás de crear comicidad. Igualmente, mantiene una actitud imaginativa y fantástica que le brinda las herramientas creativas para darle una posible respuesta a una de las preguntas trascendentales de la humanidad: el paradero de Dios.

Tabla 14. Estructura performativa de *El agujero negro* – P¹⁴.

Sección	Duración	Caracteres	Función
H	00:00-01:45	Narrador	Conclusión
I	01:46-02:28	—	

P¹⁴ posee gran ironía en su contenido textual, donde prima la prosa épica y el subgénero de la comedia. Ello supone un mayor grado de madurez intelectual, cuyo juicio no debe ser simplificado a lo que aparentemente sucede en el performance. Suele predominar una actitud objetiva en las acciones descritas, pero prevalece la figura de un Narrador testigo de los hechos. Este no participa directamente de la acción, sino que hace partícipe de su opinión a los escuchas mediante la utilización alterna de la primera persona con la tercera. Con un estilo verbal particular, Alejandro García Villalón logra un texto dinámico y narrativo cuyo aspecto perfecto ordena temporalmente las acciones. Abunda las formas del subjuntivo hacia el final del performance: “*quedamos*”, “*buscamos*” y “*sabemos*”; que denotan un mayor grado de subjetividad en la narración, así como de complicidad con el escucha al estar conjugadas en primera persona del plural.

Predomina el orden lógico en los elementos de la oración, y prevalece el empleo de oraciones compuestas por subordinación sustantiva: “*Era tal su fuerza de succión que Dios mismo fue arrastrado con sus ángeles y sus arcángeles hacia otra dimensión*”; indicativo de complejidad intelectual y elaboración discursiva. Destaca el empleo del epíteto “*gran destapador cósmico*” para referenciar la magnificencia de la herramienta divina que solucionará el problema descrito en P¹⁴; y de “*bueno*”, adverbio de modo que ya referenciado en P¹⁰ y P¹¹, cuya función de anáfora al comienzo de dos sintagmas le imprime positividad al discurso. Del mismo modo, aparece nuevamente “*¿no?*” como interrogación retórica que busca la aceptación de los escuchas; igual que en P⁴, P⁵ y P¹³. El cantautor personifica a las estrellas al mencionar que se aglomeran, tropiezan, molestan entre sí y forman algarabía; sentado las razones suficientes para que Dios se despertara y acudiera a destapar el agujero negro del espacio que detenía el curso común de los acontecimientos.

En este performance destaca el empleo de dos símiles: “*Como se tapan las cosas*” y “*Era tal su fuerza de succión*”; en los cuales Alejandro García Villalón compara un término real —el taparse o la fuerza de succión— con otro fantástico que posee una cualidad análoga. Relacionado con ambas imágenes, a nivel fónico el creador emplea onomatopeyas por imitación léxica para emular con el sonido que produciría el destapador: “*gluck, gluck, gluck*”, y el chasquido al destaparse: “*Pafff*”. Entonces el agujero negro del espacio, ya personificado, posee tal fuerza de succión que es capaz de absolver a Dios y a su corte

celestial, siendo pertinente el cuestionar: si Dios existe, ¿dónde está? Pero ello no es más que un asalto intelectual a la mente del escucha, quien logra asumir lo desenfadado del performance que ha acabado mediante su aseveración con dos autorreferencias conclusivas pertenecientes a P¹¹. La primera de ellas concierne a la melodía del veredicto divino emitido en el juicio a los angelitos (01:46-02:16), la cual a su vez alude a la guaracha *Pregón de los chicharrones*; y la segunda a la fanfarria circense que apunta directamente a ser una conga final del teatro vernáculo cubano (02:17-02:28).



Festival
Apoyarte

Donativo mínimo \$380.00 en pro de becas por el sismo

Alejandro García
Virulo
Cantautor cubano

Auditorio de la Unidad
Cultural *Lázaro Cárdenas*
3 de noviembre 19:00 h

 **Colegio Madrid** Venta de boletos en la caja del Colegio o transferencia a BBVA clabe 012180004430836910, promoción 3 boletos por \$1000.00, informes: velias@colmadrid.edu.mx o al tel. 9172 1521. Presentarse 20 minutos antes del evento, el estacionamiento principal estará en servicio.

Ilustración 3. Cartel promocional de la presentación de Alejandro García Villalón *Virulo* en el Festival Apoyarte: Colegio Madrid, México, 3 de noviembre de 2017. (Dominio público)

CAPÍTULO 3. FUNCIONES DE LA INTERTEXTUALIDAD Y DEL HUMORISMO EN EL *GÉNESIS SEGÚN VIRULO* (2001)

Teniendo en cuenta lo expuesto por Mieczystaw Tomaszewski en su artículo “*La obra musical en la perspectiva intertextual*” (2014), se puede entrar en contacto con lo expresado intertextualmente en el *Génesis Según Virulo* (2001) cuando se examina, comprende y descifra los múltiples significados que puede poseer su discurso literario-musical. Después de haber sido objeto de indagaciones analíticas sobre las relaciones internas existentes en los performances que lo integran (Ver Capítulo 2), es pertinente el abordar las relaciones externas de dichas composiciones performativas con el espacio cultural que ocupan, mediante el estudio de los mecanismos de intertextualidad empleados como ejes compositivos por Alejandro García Villalón. Para ello, fue necesario la elaboración operativa de un apéndice que contuviera la localización precisa de las diecinueve referencias de músicas intertextuales existentes en el disco compacto (Apéndice 6); así como otro documento con las perspectivas analíticas intertextuales empleadas en el presente capítulo (Apéndice 7).

Dentro de la estética postmoderna, el estudio crítico de una obra performativa debe ser complementado con el escrutinio de sus relaciones fuera de sí misma. Bajo ese precepto, también se abordan las funciones que posee el discurso hablado dentro de las composiciones performativas estudiadas, algunos de los elementos teóricos del humorismo que han salido a la luz después de interrelacionar los resultados de los procedimientos analíticos empleados, así como se escrutan algunas de sus particularidades performativas. Para la concepción del primero de esos acápites fueron ineludibles los postulados que sobre el “discurso verbal como infortunio pragmático de ironía” son presentados en la tesis *Acercamientos a la retórica de la ironía en el discurso verbal de Les Luthiers* de Miguel Caro (2009). De modo similar, en el segundo de dichos acápites fueron sustanciales los aportes teóricos expuestos por Alejandro Romero en su libro *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento* (2008). En ambos casos se condujo a una adecuación teórica y formal de las generalidades expuestas, teniendo en cuenta las

particularidades de las composiciones performativas que han sido objeto de estudio en la presente tesis.

3.1 Funciones del performance en el espacio de la cultura

Una mirada a las funciones de las composiciones performativas estudiadas en el espacio de la cultura —siempre que se trascienda los postulados del Neopositivismo— permite examinar la coexistencia de otras funciones que complementan a la *estética*, una de las funciones centrales del performance estudiado. Dichas funciones son la *expresiva*, la *impresiva*, la *referencial* y la *fática*, que existen simultáneamente en cada una de las referencias intertextuales identificadas, independientemente de la primacía de unas sobre otras (Ver Figura 1). Como mínimo, es posible distinguir un par de ellas en las obras creativamente apropiadas por el cantautor, con las cuales le confiere originalidad a su propio performance.

Figura 1. Relaciones funcionales dentro de las composiciones performativas.



La función *expresiva* acentúa la emotividad de los performances estudiados mediante el empleo de sintagmas subjetivos, individuales, personales y/o confesionales que pueden

poseer un marcado carácter autobiográfico. Ejemplo de ello es cuando Dios habla en primera persona en la referencia a *Échale salsita* (P³ / C₂): “*En este cantar propongo / lo que dice mi segundo, / con este son yo, con gozo, / declaro completo el mundo.*”; mediante la cual manifiesta autoritariamente la terminación de la creación divina después de escuchar la opinión de un ayudante omitido en la historia: el segundo. De esa manera, en *Menéame la cuna*, Ramón (P³ / C₃) Adán aborda su relación marital con Eva como forma de crítica ante lo que se aparenta en sociedad y lo que realmente ocurre al interior del espacio común de ambos: “*Quien me ve con mi mujer / si no es casado se casa, / pero quien llega a mi casa, / si es casado echa a correr*”. En contraste con esta actitud, en *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅) el periquito busca resguardar su lugar de entrada al Arca de Noé aludiendo a su “hombría” dentro de un espacio de personificaciones: “*Aquí, donde usted me ve, / tan flaco y tan chiquitico, / le parto a cualquiera el pico, / cuida'o con colarse usted*”.

Ambas posturas extremas del machismo son trastocadas mediante la apropiación de *Miseria* (P¹¹ / C₃), en la que el Fiscal que juzga a los angelitos sodomizados, confiesa sus inclinaciones homosexuales sin querer hacerlo público: “*Y ustedes son culpables / de alta traición al cielo / y amores castigables. / Y con ese adulterio / me dieron muchos celos, / bandidos inmorales*”. Dichas posturas no son generalizables, pues en *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄) el Defensor de los angelitos se desgaja de toda responsabilidad: “*En este tipo de cosas / yo no quiero intervenir, / porque el tiro tú no sabes / por dónde te va a salir*”. Pero en un giro de los acontecimientos, el Miguel cubanizado se separa de la venia de Dios en *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄), logrando crear un espacio de libre albedrío para ejercer su individualidad: “*Mejor lejos estemos los dos, / que tú quieres de mi lo que yo / no pretendo ni decirte cuándo, / de trabajo no me hables ni jugando*”. El propio Miguel confiesa su sentido anti-trabajo y afirma su interés de crear un grupo social con carácter administrativo en *Mi amor fugaz* (P¹³ / C₆): “*¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, volvernos locos? / Yo lo haré poquito a poco / porque el trabajo a mí, ¡vaya! / no me hace gracia, / y tengo que inventar / la burocracia*”.

En esa relación de Dios con el hombre y viceversa, el creador delimita el lugar jerárquico que ocupa el ser supremo en el mundo con *Papá Montero* (P¹³ / C₈), un tanto alejado de los preceptos de amor y justicia divina: “*Aquí manda Papa Montero/ [...] / Tanta*

gente no sube al cielo, / [...] / Ya sobran angelitos encueros / [...] / Así que aquí yo no los quiero / [...]". Pero según el cantautor, es el propio hombre quien ha dejado en el olvido a Dios mediante la referencia que realiza Miguel a *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃), y por tanto se ha convertido en un ser vengativo ante el que hay que clamar por perdón: "*Yo lo he tirado al olvido / pues desde siempre sin él, / bien me he, vaya, desenvuelto, / sin tener nada, nada que hacer. / Pero perdóname, conciencia / y díceselo a él*". De esas variadas formas intertextuales, Alejandro García Villalón abordó las emociones que han permeado muchas de las relaciones existentes entre los seres humanos y lo incognoscible e inexplicable, eje temático central del *Génesis Según Virulo* (2001).

Dentro de las composiciones performativas estudiadas, la función *impresiva* permite que la acentuación indicativa del comunicado artístico recaiga sobre el escucha, concentrando en una sección específica aquellos medios artísticos que pueden influir con mayor efectividad sobre el oyente. Así es como con *Castígala* (P³ / C₅) se apela al papel socialmente atribuido a la mujer en los quehaceres hogareños, lo que debe hacer el hombre si estos son subvertidos por las féminas y las formas en que son vistas las mujeres que no siguen dichos principios: "*¡Castígala, a ver si no barrería! / ¡Castígala, a ver si no fregaría! / ¡Castígala, por fresca y por relambí'a!*". Resultante de la heteronormatividad y tergiversación a que han sido sometidos los roles sociales dentro de una pareja, Adán y Eva son expulsados del Paraíso en *Llévatela* (P³ / C₆), dando cabida a la construcción de una idea amplia sobre un mundo donde todo puede tener cabida: "*Y ahora... llévatela, / váyanse por la sombrita / que la Tierra no es chiquita / y siempre cabe uno más*".

Se debe volver impresivamente a *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅), para denotar la apelación que realizara el periquito para que su integridad sea respetada por el gallo que deseaba formarse en un lugar que no le corresponde dentro de la fila: "*Cuida'íto, compay gallo, cuida'íto*". Pero dicha hombría es subvertida nuevamente, esta vez por lo angelitos sodomizados mediante el empleo de eufemismos presentes en *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), con lo que aluden reiteradamente al aparato genital masculino y su entrega a Dios si lo requiere: "*Que si me pides el pescado / te lo doy, te lo doy, te lo doy, te lo doy*". Así como, la interpelación que realizan los Hombres a Miguel en *Ay, Mamá Inés* (P¹³ / C₃), con la cual preguntan sobre su paradero dentro de un contexto donde el machismo entroniza que

al macho-varón-masculino no se le cuestiona: “*Pero Miguel, Miguel, Miguel, / ¿Dónde andabas tú meti’o, / que por todo el caserío / yo te busqué y no te encontré?*”. Al debatir lo socialmente aceptado, las normas impuestas por la herencia cultural y los roles asignados por las mayorías, el cantautor enarbola un arte comprometido con la crítica del contexto histórico y social donde germinó su performance creativo.

Mediante la función *referencial* el cantautor remite al escucha fuera de las acciones dramáticas de los performances, llevándolo a un mundo imaginario condicionado por las propias interpretaciones subjetivas del *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960). Para ello, Alejandro García Villalón aprovechó elementos compositivos de varios géneros musicales mediante el empleo de procedimientos de imitación y síntesis. Por ejemplo, asume los primeros compases de la *Toccata y Fuga* en re menor BWV 565 (P³ / C₁) para remitir a la sonoridad de lo entendido como sacro-religioso en la cultura occidental europea. Igualmente, mimetiza íntegramente el estribillo —pero no las coplas— de *Échale salsita* (P³ / C₂) para enfatizar en la función de acompañamiento que posee la salsa en el mundo gastronómico y que, dentro del performance, discursa sobre los agregos que pudiera darle Dios a su creación: “*Échale salsita, / échale salsita. / Ah, ah, ah, ah*”.

Esta mimesis de los estribillos con pequeñas variaciones del texto original y como ejes articuladores del discurso propio, también es posible identificarlo en la asunción de *Burundanga* (P⁸ / C₄): “*¿Por qué fue que Songo le dio a Borondongo? / Ah, porque Borondongo le dio a Bernabé. / ¿Por qué Bernabé le metió a Muchilanga? / Le echó burundanga, le hinchan los pies*”; en *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅): “*Cuida’íto, compay gallo, cuida’íto*”; en *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂): “*Que si me pides el pescado / te lo doy, [...]*”; en *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄): “*Ese muerto no lo pago yo, / que lo pague quién lo mató*”; en *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆): “*Chicharritas, chicharrones, / mariquitas, papitas fritas*”; y en *Papá Montero* (P¹³ / C₈): “*Aquí manda Papa Montero / y tumba, canalla rumbero*”.. Ello denota una regularidad compositiva en la estructura de los performances integrantes del *Génesis Según Virulo*, cuyos cambios dentro del contenido textual generalmente se deben a una adecuación al contexto dramático.

Contrario a lo anterior, el cantautor también se ha apropiado total o parcialmente de coplas —pero varía el estribillo—, como es el caso de *Menéame la cuna, Ramón* (P³ / C₃) en

relación con la función expresiva que posee la sección: “*Eso no es una mujer, / eso es una tintorera, / tiene genio de pantera / y arranques de Lucifer*”; de la copla introductoria de *Baja y tapa la olla* (P³ / C₄): “*Vamos a comer temprano / porque me huele a visita. / Siéntate pues a la mesa / y cómete la manzanita*”; y los dos primeros versos de una de las coplas iniciales en *Mi amor fugaz* (P¹³ / C₆): “*¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, para qué volvernos locos? / [...]*”. Las variaciones manifiestas en el contenido del texto también se encuentran en función de la dramaturgia del performance, siendo descontextualizadas de las obras originales y llevadas a un nuevo ámbito de sentido creativo. Ello se enfatiza íntegramente con la mimesis literal del pie forzado en *Castígala* (P³ / C₅): “*¡Castígala, [...]/ ¡Castígala, [...]/ ¡Castígala, [...]/ ¡Castígala!*”; y con la adecuación del texto de *Estaba la rana sentada* (P⁹ / C₄) a la trama performativa.

De carácter más abstracto y mayor elaboración creativa, Alejandro García Villalón asume en su discurso la musicalidad y modos de interpretar determinados géneros musicales, variando completamente el texto original atenuándolo a la dramaturgia del performance. Ello se evidencia en las referencias a *Miseria* (P¹¹ / C₃), donde enfatiza la función dramática: “*Por eso fuego, fuego, / que los quemen en la hoguera, / que el amor es cosa seria, / quiero fuego, mucho fuego, / fuegos y miserias*”; también con *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄) para subrayar las diferencias existente entre Dios y el Hombre: “*Mejor lejos estemos los dos, / que tú quieres de mi lo que yo / no pretendo ni decirte cuándo / [...]*”; en *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃) donde remarca en las diferencias anteriormente expuestas: “*Perdóname conciencia, / está él todavía / vendiéndole al jurado / y apegado a la fría*”; y con *Yesterday* (P¹³ / C₁₀): “*Yesterview, / Philip Morris, red most more do you, / Westinghouse, General Electric, / oh Chesterfield, in most of you*”. En los tres primeros ejemplos se imita el modo de hacer bolero cubano cuasi *feeling*, con marcada relación a las funciones expresivas de dichas secciones; mientras que con la última referencia se remite al escucha a la obra original, al asumir la fonética inglesa.

La función *fática* denota una tendencia a establecer una relación directa con las referencias sonoras que pueda tener el escucha, mediante la selección de los medios expresivos más entendidos dentro de la obra original apropiada. Por ello, Alejandro García Villalón asumió vínculos sintagmáticos ineludibles con el destinatario del enunciado,

remitiéndose a sí mismo a momentos unificantes dentro de las composiciones performativas estudiadas. Teniendo en cuenta lo descrito en la función *referencial* dentro del *Génesis Según Virulo*, entonces los estribillos de *Échale salsita* (P³ / C₂), *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅), *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄), *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆) y *Papá Montero* (P¹³ / C₈), también tendrían una marcada función *fática*, cuya finalidad dramática sería de hilo conductor de las tramas donde se insertan, manteniendo la atención del escucha en las acciones narradas.

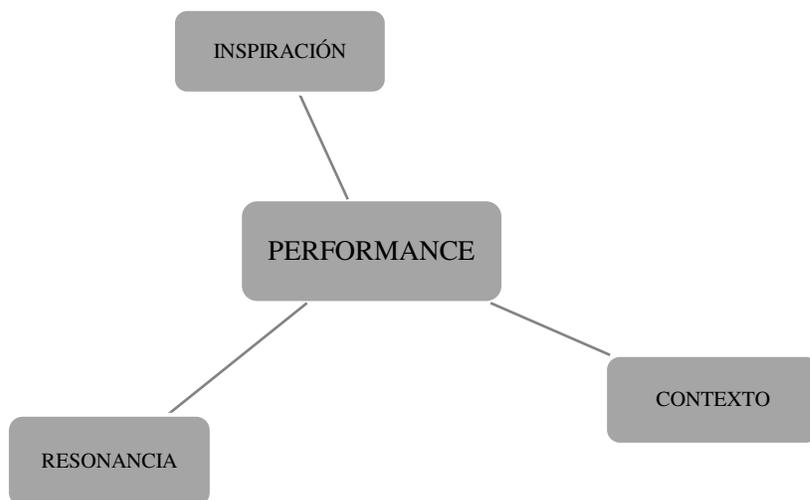
A su vez, el empleo fálico de una sola palabra dentro del discurso puede producir un sinnúmero de relaciones intertextuales, afines con el propio título de la obra original. Ejemplo de ello son las acotaciones sintácticas y subjetivas presentes en *Castígala* (P³ / C₅): “¡Castígala [...]!”; en *Llévatela* (P³ / C₆): “Y ahora... llévatela!”; en *Yesterday* (P¹³ / C₁₀): “Yesterview, [...]”; y en *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃): “Perdóname conciencia, [...]”; con las cuales el cantautor señala directamente hacia dónde quiere que se desarrolle su discurso creativo y, por tanto, donde desea que sea puesta la atención del escucha. Un caso intertextual para destacar funcionalmente es la apropiación de *Estaba la rana sentada* (P⁹ / C₄), en el cual aparecen los mismos animales en el orden presentado en la canción original: “El gallo al chivo, el chivo al mono, el mono a la mosca, la mosca a la rana, la rana sentada buscando su entrada a la puerta del Arca [...]”. Con la omisión de las referencias primarias a los seres humanos, dicha canción infantil tradicional es llevada a un contexto performativo totalmente diferente, condicionando así su contenido musical y discurso textual.

3.2 Problemática de los vínculos externos en el performance

Teniendo en cuenta lo explicado sobre el *Génesis Según Virulo*, éste puede ser igualmente examinado como resultado de diversas influencias externas. Ello se encuentra en estrecha relación con las funciones de las referencias intertextuales dentro de las composiciones performativas estudiadas y el lugar que ocupan dentro de las estructuras discursivas; sólo posible de separar mediante la abstracción investigativa. El acercamiento a los problemas de los vínculos externos en las composiciones performativas, pueden ser realizados mediante el agrupamiento de éstos en tres áreas diferentes: *inspiración*, *contexto* y *resonancia* (Ver Figura 2). Con dichos términos se engloban a las esferas de relaciones

intertextuales existentes entre el cantautor y su herencia cultural, su presente creativo y la generación futura de música.

Figura 2. Áreas de estudios sobre los vínculos externos del performance.



Al abordar la *inspiración* se busca desentrañar el género y arraigo del performance estudiado con el pasado, viendo al cantautor como receptor informado de la historia precedente y a ésta volcada entonces en los performances creados en un nuevo contexto histórico. Mediante ello, es posible examinar las huellas musicales de un paradigma pasado en la nueva obra musical, estableciendo así una continuidad creativa entre generaciones artísticas diferentes. En tal caso, Alejandro García Villalón asumió patrones, modelos y sistemas compositivos relacionados con géneros musicales del ámbito popular. Ejemplo son las formas de hacer son cubano que el cantautor tomó en *Échale salsita* (P³ / C₂), *Baja y tapa la olla* (P³ / C₄), *Ay, Mamá Inés* (P¹³ / C₃) y *Papá Montero* (P¹³ / C₈). Con dichas referencias intertextuales también se apropia de estructuras alternantes entre coplas generalmente descriptivas y estribillos sentenciosos, donde el discurso textual posee marcado carácter popular. Igualmente, asume los formatos de sexteto o septeto de son de forma variable, pero respetando la superposición funcional de las franjas tímbricas, armónicas y rítmicas.

De modo semejante, el cantautor se apropia de la guaracha como forma para referenciar contenidos hilarantes en *Menéame la cuna, Ramón* (P³ / C₃), *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅) y *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂). Muy cercana a la forma de hacer el son, con dicho género el cantautor destaca lo satírico y caricaturesco de algunos personajes populares influenciados por el momento social en el cual se enmarca, mediante el uso de concisos estribillos. Éstas aparecen interpretadas generalmente por voz solista, guitarra, tres, maracas y clave, cuyo esquema rítmico le imprimen estabilidad y direccionalidad al performance resultante. Igualmente, destaca las formas sintéticas en que Alejandro García Villalón asumió el bolero cubano con *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄), *Mi amor fugaz* (P¹³ / C₆) y *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃). En primera instancia, ello lo logra al aceptar y poner a disposición de las nuevas composiciones performativas aquellos contenidos de amor y desamor inherentes al género. Pero también al ocupar una línea melódica de fuerte carácter expresivo en la voz y el acento sonoro-percutido del bongó en la marcha rítmica de base.

El estudio de la influencia del *contexto* musical en las composiciones performativas de Alejandro García Villalón denota los lazos vinculantes de la obra dada con el espacio histórico, político, social y cultural donde germinó, así como con las cosas reales y determinaciones que le atañen. Por ello es, que en el *Génesis Según Virulo*, es posible encontrar algunas de las múltiples tendencias creativas y géneros musicales populares en la Cuba de las décadas del sesenta, setenta y ochenta del siglo XX. Tal es así, que el cantautor se apropia del discurso y forma de hacer coexistentes en los boleros *Miseria* (P¹¹ / C₃) y *Llévatela* (P³ / C₆), la canción *Yesterday* (P¹³ / C₁₀), el son *Burundanga* (P⁸ / C₄), la cumbia *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄), la guaracha *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆), la canción infantil tradicional *Estaba la rana sentada* (P⁹ / C₄) y la salsa *Castígala* (P³ / C₅). Dicho conjunto de referencias intertextuales denota un interés por retratar las relaciones vinculantes entre la música cubana y otras culturas musicales del área caribeña, específicamente de México, Colombia y Puerto Rico; con la excepción de *Yesterday*, resultante de la influencia febril de los Beatles en Latinoamérica. El eclecticismo imperante en el discurso performativo estudiado determina una inserción del creador en su contexto, nunca ajeno a lo que el escucha determina como popular; pero con una intencionalidad de reflejar en escena lo que estaba aconteciendo en el archipiélago, las críticas que el público

realizaba en contextos sociales diferentes y que por tanto necesitaba escuchar en el teatro (Valdés, 2014).

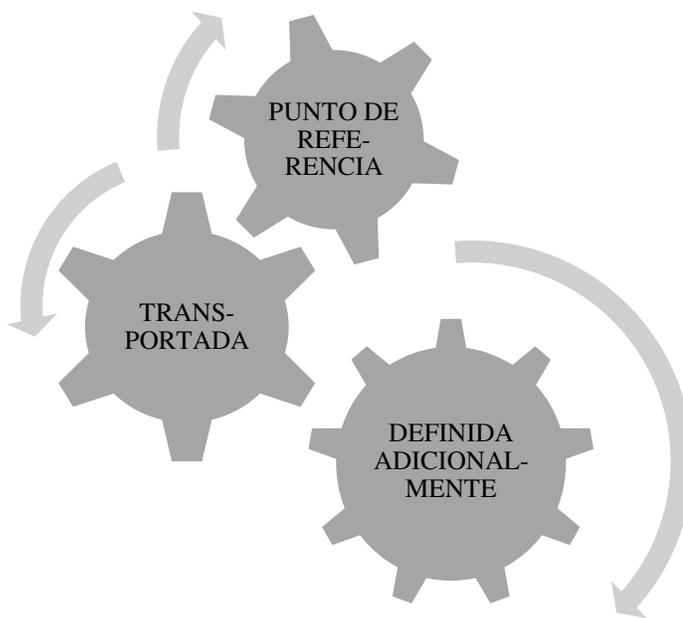
La *resonancia* del *Génesis Según Virulo* en la música del futuro resulta difícil de explicar, pues no se cuenta con estudios que aseguren una correcta determinación del grado de influencia de dicho performance en otras obras realizadas tanto por el cantautor como por otros músicos. Ello que no quiere decir que no haya tenido resonancia, pues el mismo Alejandro García Villalón aseguró en una entrevista que le realizaran: “¿*El público le sigue exigiendo "Génesis"*? [R/] *Por suerte sí, así que estoy pensando seriamente meterme a cura*” (Bolívar, 2008). De esa misma forma, también el creador explicó a su homólogo Amaury Pérez Vidal: “*El primero fue Génesis, después hicimos La candela; El Bateus de Amadeus; La Esclava contra el árabe [...]*” (Pérez, 2010), performances que deberán ser analizados en un futuro no muy lejano para determinar si existió o no una continuidad estética subjetiva. No obstante, desde el punto de vista exploratorio y *a priori*, es posible entrever puntos de contactos en las concepciones de *El Infierno Según Virulo; Sexo, luego existo, después pienso; La Soprano estreñida y Il medio castrato*, sobre los que se deben reflexionar a profundidad.

En las composiciones performativas estudiadas, teniendo en cuentas las áreas de relaciones temporales intertextuales, se puede apreciar un enraizamiento del cantautor con el pasado musical cubano y su vinculación con el contexto cultural caribeño. Para ello, se apropia de patrones y fragmentos de obras concretas de un paradigma anterior al suyo, pero del cual es heredero; así como intercambia con modos y maneras de hacer músicas pertenecientes a otros paradigmas contextuales. De lo anterior se puede inferir de que en el *Génesis Según Virulo* existe una continuación creadora basada en la música de antaño, pero también un diálogo con músicas distintas. No obstante, igualmente impera una ruptura con el pasado mediante un discurso musicalmente innovador, cuya funcionalidad está dirigida hacia el logro de un humorismo particular.

3.3 Coexistencia de componentes heterogéneos en el performance

A partir de identificar las funciones del performance en el espacio de la cultura y de sintetizar las problemáticas de sus vínculos externos, es posible desentrañar las relaciones de coexistencia entre los componentes heterogéneos en las composiciones performativas estudiadas. Dichas relaciones poseen una vasta variedad de tipos, modos y formas de manifestarse, pero en esencia se abordan los principios generales sobre los vínculos entre lo nuevo y lo antiguo en una misma obra, tanto como entre lo propio y lo distinto. Para ello, es posible acotar dichas relaciones a tres categorías fundamentales: música *transportada*, música *definida adicionalmente* y música como *punto de referencia* (Ver Figura 3).

Figura 3. Categorías sobre la coexistencia de componentes heterogéneos en la música.



La música *transportada* es aquello donde se reconoce sin dificultad la forma original y primaria de donde el cantautor obtuvo su contenido textual y musical. Lo nuevo radicaría en trasladar aquello que permite identificarla a otro medio sonoro diferente al original: de la voz a un instrumento; de un instrumento a otro instrumento; de un instrumento a una orquesta; o viceversa en todos los casos. Lo que resulta más interesante, es que en el *Génesis Según Virulo* la música anterior es *transportada* a otros géneros de mayor vigencia dentro

del contexto cultural germinador. Sin perder el vínculo con el origen musical primigenio, el creador atempera dichas referencias intertextuales al carácter musical que impere en el performance nuevo. Por ejemplo: *Castígala* (P³ / C₅) es trasladada de salsa a guaracha; *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄) pasa de cumbia a son cubano; el *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆) se adecúa de guaracha a rumba *cuasi* conga; y con Ay, *Mamá Inés* (P¹³ / C₃) cambia un tango-congo por un son. Eso sí, los medios expresivos entonces cambian dentro de esas nuevas obras, pues van de conjunto salsero a conjunto de son y de este último a conjunto de rumba cubana, generalmente más adecuados a la continuidad dramática de los performances en los que se insertan.

La música primaria también puede aparecer *definida adicionalmente*, pues durante su proceso de apropiación ha sido complementada con la inserción de tropos, interpolaciones textuales y musicales, así como mediante vocalizaciones o armonización del discurso primario. Casi siempre buscando no desentonar con la dramaturgia de los performances, Alejandro García Villalón realiza cambios en el texto de las estrofas pertenecientes a las referencias intertextuales, en menor o mayor grado. Ejemplos de ello se pueden encontrar en *Échale salsita* (P³ / C₂), *Baja y tapa la olla* (P³ / C₄), *Llévatela* (P³ / C₆), *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅), *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄), *Mi amor fugaz* (P¹³ / C₆), *Papá Montero* (P¹³ / C₈) y *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃); en franco contraste con la función *referencial* que posee la apropiación íntegra de muchos de sus estribillos. Una de las excepciones se encuentra en *Menéame la cuna, Ramón* (P³ / C₃), en cuyo estribillo el cantautor agrega nuevo material textual en función de la acción dramática de la sección en la cual se inserta. Otras excepciones son *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄) y *Yesterday* (P¹³ / C₁₀), donde se mantienen los sentidos discursivos de las músicas originales, pero se cambia completamente el texto; en el segundo de los casos en búsqueda de hilaridad.

En esta coexistencia de elementos heterogéneos, la música primaria puede ser tomada como *punto de referencia* para el iniciar el desarrollo de variaciones, paráfrasis o fantasías; o como punto de llegada de dichos recursos compositivos. Por lo que es posible aseverar que de forma epigónica, el cantautor emplea la música original como modelo de desarrollo dentro de su propio performance; como es el caso de *Échale salsita* (P³ / C₂), *Miseria* (P¹¹ /

C₃) y *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄). De igual manera, aborda la música olvidada a la que regresa con particular nostalgia de forma retroversiva en *Castígala* (P³ / C₅). Pero también imita con fines jocosos los modos de la música del pasado mediante la estilización de sus expresiones; como se evidencia en *Menéame la cuna, Ramón* (P³ / C₃), *Baja y tapa la olla* (P³ / C₄) y *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆).

3.4 Acciones intertextuales que enriquecen el performance

Después de identificar algunas de las funciones del nuevo performance en su contexto cultural, exponer escuetamente las problemáticas de sus vínculos externos y describir la coexistencia en sí misma de componentes heterogéneos, es pertinente sistematizar las acciones intertextuales que han enriquecido a dichas composiciones performativas. En esencia, se trata de mencionar las acciones *inclusivas* o *exclusivas* en que la música apropiada contribuye a un enriquecimiento específico en la nueva obra (Ver Figura 4). La música primaria aparece entonces como un elemento significativo dentro del performance, un medio para transmitir el sentido del creador, en donde lo nuevo se encuentra en estrecha relación con lo distinto heredado culturalmente. Se aplica así los principios de diferenciación de los procedimientos, diferenciando las veces en que lo antiguo se incorpora armónicamente en lo nuevo —música *inclusiva*— o cuando lo antiguo funciona como un cuerpo extraño dentro de lo nuevo —música *exclusiva*—.

Figura 4. Acciones intertextuales dentro del performance.



La música *inclusiva* en el *Génesis Según Virulo* se manifiesta a través de citas, alusiones y reminiscencias que permiten su armonización con el todo performativo. Las citas poseen un carácter manifiesto y reconocible en su totalidad; como son los primeros compases de la *Toccata y Fuga* (P³ / C₁), el estribillo de *Échale salsita* (P³ / C₂), la copla de *Menéame la cuna, Ramón* (P³ / C₃), las dos primeras estrofas de *Baja y tapa la olla* (P³ / C₄), el estribillo de *Burundanga* (P⁸ / C₄), el sentido musical de *Estaba la rana sentada* (P⁹ / C₄), el estribillo de *Cuidadito, compay gallo* (P⁹ / C₅), el estribillo de *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), el estribillo de *Ese muerto no lo cargo yo* (P¹¹ / C₄), el estribillo del *Pregón de los chicharrones* (P¹¹ / C₆), la primera estrofa de *Mi amor fugaz* (P¹³ / C₆), el estribillo de *Papá Montero* (P¹³ / C₈), y el carácter manifiesto de *Perdóname conciencia* (P¹³ / C₁₃). Las citas se ven enriquecidas con la coexistencia de alusiones en los mismos performances, que en definitiva son citas menos legibles e identificables al ser sometidas a procesos compositivos más elaborados. Entre las alusiones se encuentran los cambios textuales presentes en *Castígala* (P³ / C₅), *Llévatela* (P³ / C₆) y *Yesterday* (P¹³ / C₁₀), así como la variación musical existente en *Añorado encuentro* (P¹³ / C₄). Un caso particular es *Miseria* (P¹¹ / C₃), pues posee una falta de literalidad con respecto a la obra, lo cual lleva a que se catalogado como reminiscencia.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, no parece ser que exista una música intertextual *exclusiva*, segregada e incoherente con las composiciones performativas que incluyen referencias intertextuales; pues ninguna referencia es poco coherente con la dramaturgia a la cual pertenecen. Estos performances no son collages, ni la sumatoria sin sentido de obras primarias. Estos no son conglomerados, sino monolitos creados con un objetivo específico. La armonía existente en las composiciones performativas estudiadas son resultado de un alto grado de elaboración intelectual, cuya finalidad es lograr un humorismo inteligente acorde a su contexto histórico, social y cultural.

3.5 Funciones del discurso hablado en el performance.

Después de analizado los recursos de intertextualidad empleados por el cantautor en el *Génesis Según Virulo*, resulta importante ahondar en las funciones del discurso hablado dentro de las composiciones performativas que lo integran. Las secciones habladas

constituyen un componente estructural importante para lograr un humorismo particularmente subjetivo, donde prima la oralidad. Los efectos de humorismo que con ella se persiguen pueden o no tomar como fondo una expresión musical netamente instrumental. No obstante, se coordina con múltiples formas de expresiones corporales implícitas en la existencia de silencios. Mediante el discurso hablado, el cantautor establece un marco de interpretación de los performances precedentes y el siguiente. De forma consecuente, el creador otorga sentido y racionalidad a las singularidades narrativas dentro del todo dramático, sentido humorístico del cual se apropia el escucha.

Entonces, las secciones habladas brindan una explicación lógica del autor a una trama ilógica para el escucha, con pretensiones de racionalidad que a veces rayan en lo absurdo. En tal sentido, el discurso hablado define y redefine las condiciones humorísticas de las composiciones performativas de Alejandro García Villalón. El cantautor acentúa y exagera las condiciones necesarias para que en todo momento su performance sea apropiado de forma humorística, lo que en apariencia invalida muchas de las explicaciones racionales sobre los hechos expuestos. Punto crucial del habla es cuando el creador recapitula sintéticamente todo lo que se ha narrado hasta el momento, apoyándose del escepticismo del escucha para recordarle hechos poco coherentes con el todo performativo. Alejandro García Villalón busca mantener la atención del público en un performance de comicidad mediante el uso de herramientas básicas de la oratoria, concretando así en sintagmas generalmente claros y directos.

Los discursos hablados referenciados son poco elaborados a nivel morfosintáctico, pero de mayor riqueza intelectual a nivel léxico-semántico; donde lo que se sugiere es igual o más importante que lo que se explicita. Las interpretaciones de estas composiciones performativas deben tener en cuenta tanto lo que se dice como lo que se escucha entre líneas. Con perspicacias, el discurso hablado sugiere soluciones a situaciones dramáticas que son desmontadas por el creador con posterioridad. Estas, son acompañadas a menudo por pequeños gestos textuales de ironía para llamar la atención sobre aquellos aspectos específicos que pueden ser primordiales para lograr el humorismo deseado. Semejantes guiños constituyen componentes de un humor en esencia postmoderno, que está dirigido a

discursar sobre la interacción social de grupos heterogéneos, mediante situaciones autorreferenciales de carácter convencional y artificioso.

En tanto organización verbal que posee una función estética en el seno de un contexto cultural determinado, la oratoria estudiada posee un lenguaje que prioriza la connotación. Por lo que, en el discurso hablado, Alejandro García Villalón agrega múltiples significados al significado primario o denotativo de sintagmas particulares. Con ello, define marcos referenciales para que el escucha proceda a la realización de interpretaciones subjetivas de lo dicho en sus composiciones performativas. Esta propiedad literaria inherente al *Génesis Según Virulo* implica el despertar diversas asociaciones y emociones en el público receptor, cuya capacidad sensitiva y competencia intelectual lo llevara a desentrañar algunos de diferentes sentidos que posee la obra performativa. Dicho sentido e hilo conductor proviene de la estructura compositiva en su totalidad, pues surge durante el proceso discursivo hablado y cantado por las estrechas relaciones que se pueden establecer entre las palabras, oraciones y estrofas, y los motivos, semi-frases y frases musicales.

Si bien los géneros literarios son formas histórico-culturales que intervienen en el surgimiento y recepción del discurso hablado, también este implica constantes renovaciones por parte del cantautor. Aun cuando prima el género de la lírica en los performances estudiados, no es posible afirmar que prevalece un discurso confesional sin también tener en cuenta la influencia de la poesía conversacional. El creador apela a préstamos intergenéricos ya presentes en la literatura cubana desde décadas anteriores, para crear un poema didáctico de notables dimensiones e implicaciones postmodernas. Por lo que dichas composiciones performativas pueden ser vistas como espacios interdiscursivos donde dialogan dos tipos de discursos, como mínimo. Eso sí, dichas formaciones discursivas poseen un funcionamiento significativo dentro de la sección a la cual pertenecen, en coherencia con las demandas de un discurso hablado generalmente dinámico y narrativo que confluye en la creación de un sistema relacional de resignificación.

Como se ha visto con anterioridad, el *Génesis Según Virulo* posee una evidente función estética, donde el humorismo brinda las herramientas artísticas para realizar una crítica parcial del contexto circundante. Es por ello, que el discurso hablado también posee una marcada función social. Mediante éste, el cantautor realiza una revalorización literaria

de los textos pertenecientes a guarachas y sones cubanos, así como a situaciones dramáticas pretéritas del teatro vernáculo de principio del siglo XX. Ellos pueden ser vistos como asideros creativos tomados para enlazar con la tradición, pero sobre los cuales buscar una estirpe propia. A esto se suma, que el escrutinio de cada una de las sesiones habladas puede contribuir a la educación de la sensibilidad del escucha con la ampliación de su capacidad receptiva, de comprensión de lo dicho, así como la aportación de conocimientos sobre modos de vida, costumbres sociales pertenecientes a realidades ajenas y nuevas creencias.

Nada de ello de enajenarse de que el discurso hablado por Alejandro García Villalón manifiesta sus ideas, emociones, sueños y frustraciones en menor o mayor grado; lo cual condiciona la forma en que puede ser valorado tanto el propio discurso como el tratamiento del tema sobre el que se discursa. Nótese, que entre los objetivos primos de dichas composiciones performativas se encuentran: divertir, entretener, someter la realidad a juego y su disfrute. Lo importante es que el discurso hablado realiza simultáneamente las funciones de revalorización literaria, de educación, de conocimiento, de expresión subjetiva, de valorización objetiva y de lúdico, de manera simultánea y disímil intensidad. Además, dichas funciones son jerarquizadas de modo diversos dependiendo del carácter expresivo que posee cada sección dentro del performance.

Teniendo en cuenta lo mencionado sobre las funciones del discurso hablado dentro el *Génesis Según Virulo*, entonces es posible determinar que este posee notables valores histórico-genéticos por la realización de sus propias funciones en el momento en que es concebido y difundido. Igualmente, tiene destacados valores artísticos-literarios resultantes de las formas composicionales del discurso, la movilización de sus recursos estructurales y la manifestación de incontables relaciones literarias intergenéricas. A ello se suma los valores gnoseológicos que provienen de la forma en que fue tratado el tema literario: la asunción de una nueva perspectiva sobre el *Génesis* bíblico; así como considerables valores actuales, que enraízan socialmente con la vigencia de muchas de las situaciones descritas. Cada época puede y debe realizar una recepción de los performances estudiados acorde a sus necesidades, y así los revaloriza en busca de su propia validación social.

3.6 Elementos teóricos del humorismo presentes en el performance

En sus composiciones performativas, Alejandro García Villalón apela a la realidad del contexto histórico, social y cultural circundante, estableciendo regularidades socialmente conocidas y generalizadas entre determinados sectores de profesionistas e intelectuales que constituyen sus escuchas habituales. Con un discurso directo y desgajado de todo arcaísmo, el cantautor pone en duda las formas heredadas del pensamiento moral decimonónico hispano, aún imperantes en gran parte de la sociedad cubana y latinoamericana durante el siglo XX. Mediante el humorismo, el creador busca subvertir las leyes inmanentes que rigen la vida en sociedad, para lo cual precisa de previo y sostenido consenso entre él y sus escuchas. Entonces, escruta la efectividad de dichas reglas, así como su constante e implacable regularidad cultural. La interpretación artística e hilarante de las normas socialmente impuestas y aceptadas, busca entonces desacralizarlas y, en algunos momentos, hasta confirmarlas. Mientras más sólidas han sido dichas normas, entonces más inverisímil y disparatado el discurso subversivo, en aras de que el efecto del humorismo sea mayor y duradero.

Sin dudas, no es posible entender lo dicho en el *Génesis Según Virulo* (2001) sin que el humorista musical haya establecido un acuerdo sobrentendido con su público. Ambos son conscientes de la existencia de un contexto determinado que será escrutado a cabalidad de forma cooperativa y subjetiva. Alejandro García Villalón no pretende convencer a sus escuchas de que la realidad es otra diferente a la germinadora del performance, sino que persigue el hacerlos co-creadores de sus composiciones mediante recursos intertextuales ineludibles. Dicho acuerdo implícito tolera que el cantautor y los escuchas generales sean conscientes de sus roles sociales, particularmente con lo relacionado a la relación de cada uno de ellos con la respectiva interpretación de la realidad. Ello hace posible un humorismo que posee vigencia en tanto sea apropiado, comprendido e interpretado por el público receptor.

Entre la realidad inapelable al mundo físico y la propia naturaleza de las relaciones sociales entre el creador y sus escuchas, se establece una incertidumbre particular. Pues si bien el contexto circundante es subvertido, también existen otras múltiples realidades que no son cuestionadas en los discursos presentes en las composiciones performativas. Entonces,

el creador puede y debe deslegitimar determinadas realidades, mientras que legitima muchas otras que no son abordadas. No obstante, en general se libera la noción de escepticismo ante lo ocurrido en la realidad física y lo interpretado mediante el performance; lo cual sucede, en esencia, en la mente del escucha. En definitiva, el humorismo manifiesto es resultante de la colaboración entre el cantautor y su público, donde éste último opta, de modo más o menos consciente, por apropiarse del performance. Lo cual no quiere decir que el escucha deje de buscar explicaciones racionalmente válidas dentro de su propia historia de vida. Teniendo en cuenta ello, la hilaridad se produce en el momento en que no existe una explicación inmediata a lo narrado en el performance. El humorista juega con el escepticismo del escucha en una labor conscientemente estructurada de consensos y disensos, con la cual pretende conseguir la risa asertiva de este último.

Las estructuras de cada una de las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo* poseen formas particulares de humorismo, construidas mediante la singular ordenación de las secciones de la narración que se presenta al escucha. En general, Alejandro García Villalón no sólo alterna discurso hablado (H) con discurso cantado (C) como dupla estructurante del todo performativo, sino que esta segunda forma del discurso adquiere diferentes modos de estructurarse en sí misma (C+H+I). Por ello, las composiciones performativas estudiadas no son reductibles a la consecución de una y otra forma, sino que sus estructuras y enlaces internos son más complejos y, por tanto, con mayor significación funcional dentro del disco compacto. No obstante, la mayor de las veces, el discurso hablado posee un marcado carácter de anticlímax, con el cual liberar la tensión acumulada durante el performance precedente y crear las bases para la comprensión del siguiente. El efecto del humorismo dentro de la estructura performativa estudiada es dirigido a alcanzar el clímax más alto, la no resolución sobre la existencia de Dios. Si bien la tensión dramática posee altibajos, su progresión textual y musical es ascendente, para llegar al enigma secreto sin solución aparente.

El secreto, tampoco develado en el *Génesis* bíblico (Reina-Varela, 1960), es de pleno conocimiento del Narrador omnisciente, que en todo caso podría ser el mismo Dios auto-personificado. Nótese que, su ausencia en determinados performances no produce momentos de humorismo. Por lo que el cantautor recurre al discurso directo y la presentación adecuada

de los caracteres teatrales para conformar un performance desgajado de cualquier contenido emocional. Dando algunas señales inequívocas sobre la direccionalidad del performance, el secreto e hilo conductor puede ser resuelto más temprano que tarde por el escucha aguzado. Este momento climático dentro de la dramaturgia general tampoco es tan importante para el discurso particular de cada una de las secciones, por lo que muchos de los performances integrantes del disco pueden y han sido enajenados de su propio contexto creativo para ser interpretados en ámbitos semánticos diferentes. No obstante, viéndolo como un todo direccional, el humorista le hace creer al escucha que es necesario el asumir el secretismo como creencia propia, construyendo así una historia reveladora de el propio acontecer moral del público. La mayor base cognoscitiva de dicha historia forma parte del acuerdo ya mencionado entre el creador y su público, así como de las interrelaciones sociales consensuadas.

Sin dudas, el cantautor posee una gran responsabilidad dentro del performance, al recordar que todo es una representación artística de la realidad, abonada por la ironía autorreferencial postmodernista. No obstante, como un juego de roles enmarcado en determinado contexto social, el humorista debe ser consciente de que el escucha tiene la intención de develar el secreto. Entonces, busca una solución lógica y artificiosa a la trama dramática, aunque esta no tenga una correlación referencial con su origen literario. En cada uno de sus gestos textuales y musicales, el cantautor reconoce que su labor prima consiste en acompañar al escucha durante los caminos expuestos. En definitiva, por el secreto se llega a las entrañas de las cuestiones esenciales de la vida y de la realidad más real dentro de lo posible. Ambos, creador y escucha, se instauran en una ilusión sobre sus respectivas realidades, de las cuales sólo saben su forma poco explicable.

Como parte de los recursos del humorismo, Alejandro García Villalón también retoma a la ironía “[...] como arma (*Jankélévitch*), como disfraz (*Sócrates*), como danza intelectual (*Booth*), como carnaval (*Bajtín*), como presea (*Kierkegaard*), como can (*Nietzsche*), como marioneta (*Fernández*), como cura (*Watzlawick*), como diálogo (*Ducrot*), como máscara (*Schoentjes*), [...], y como torre de Babel” (Caro, 2009: 160). Aunque con menor fuerza que en las composiciones performativas de *Les Luthiers*, el cantautor estudiado alterna con diferente intensidad entre el discurso hablado y cantado, entre las palabras y las

imitaciones fonéticas, entre el decir y no decir, para subvertir la tradición cultural y las normas socialmente impuestas. Bajo esa tesitura, notables importancia poseen las funciones de la obra en el espacio de la cultura y las particularidades del discurso hablado, cuyas características comunicativas remarcar en la connotación del todo performativo.

El humorismo en el *Génesis Según Virulo* no sólo juega con las palabras en tanto unidades semánticas, sino también con su contenido histórico-cultural, las relaciones de memoria y olvido que producen en el escucha, sus huellas sociales y el pasado heredado que poseen. No obstante, el todo performativo no es privativamente la suma de sus partes, sino las relaciones dialécticas que son posibles de establecer después de haberlas escrutado a cabalidad. Es entonces cuando la ironía circula entre cada una de las secciones de las composiciones performativas a manera, ella también, de hilo conductor de la acción dramática. Así, determina el accionar de cada uno de los caracteres teatrales implicados, los roles que debe dramatizar el cantautor a cada momento y las reglas del juego en un performance estructuralmente complejo. La ironía de Alejandro García Villalón funciona como detonador de su subjetividad creativa, como acervo de creencias personales socialmente construidas, como cuestionador de la ética y moral prevaleciente en su contexto histórico, así como medio del fluir de sus emociones.

Nótese que el cantautor comparte su visión del mundo con preguntas retóricas, con mandamientos imperativos con bases argumentales distintas al origen literario del tema y con juicios generados a partir de argumentos creativamente imaginados. Desde el punto de vista del humorismo, no existiría una mejor forma de conseguir la comicidad perseguida para que los escuchas se separen de su realidad para adentrarse a otra realidad recreada a imagen y semejanza de las suyas. Esa sería la mayor ironía de los performances estudiados, la construcción cooperativa de juicios de valor sobre la sociedad cuestionada mediante la enajenación de sus propios actores sociales. Al despertar de sentimientos encontrados, tanto el creador como los escuchas acuden a la argumentación esencialmente bíblica sobre el origen de la vida, cuando poco sirve aludir a lo existente. En tal sentido, la ironía caricaturiza lo común del contexto germinador y los discursos oficiales, para desacralizarlos mediante el desnudo de sus propias paradojas internas y de aquellos elementos argumentales más débiles.

El meticuloso funcionamiento del humorismo en las composiciones performativas estudiadas permite que el escucha sienta una inevitable adhesión por dichas obras. Ello se debe, en gran parte, a que fueron concebidos e interpretados mediante lenguajes comprensibles a la media de la población, con discursos desgajados de intelectualismos encumbrados y las continuas alusiones a lugares simbólicos comunes dentro de la sociedad. El diálogo de comicidad que logra entablar Alejandro García Villalón con el escucha provoca resonancias multidimensionales que ineludiblemente pasan por las interpretaciones de unos y de otros sobre un mismo performance.

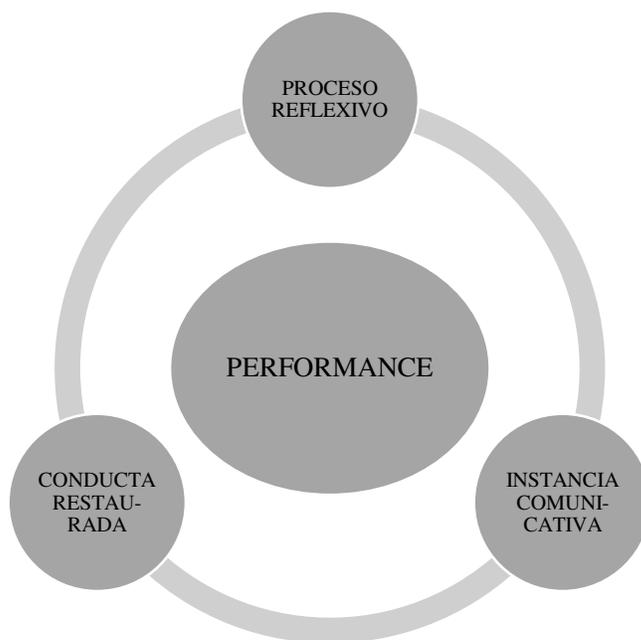
3.7 Otras particularidades performativas

Teniendo en cuenta las particularidades expuestas sobre las relaciones existentes entre la intertextualidad musical en el nuevo performance, el discurso hablado y el humorismo dentro del *Génesis Según Virulo*, es posible finalmente abordar el disco compacto como proceso reflexivo, como instancia comunicativa y como conducta restaurada dentro de una obra performativa específica (Guerrero, 2014) (Ver Figura 5). Dicho enfoque vincula apuntes sobre algunas manifestaciones de las artes visuales, tradiciones teatrales y rituales mágico-religiosos presentes en las composiciones performativas estudiadas. Mediante la escucha de éstas, no sólo es posible experimentar la cultura musical manifiesta en el área caribeña, sino volver a experimentarla, vivirla, crearla, narrarla, construirla y modelarla (Díaz, 1997), en tanto sujetos activos dentro de contextos históricos, sociales y culturales determinados.

Sin lugar a duda, lo creado por Alejandro García Villalón es resultado de un proceso reflexivo, cuyas estructuras internas pueden poseer modificaciones de acuerdo con las características de las puestas en escenas. No obstante, el disco compacto escrutado en el presente trabajo rompe con el esquema tradicional de la música grabada y difundida en soportes similares. Ello se debe a que la edición y postproducción de los performances objetualizados también acentúan los efectos de continuidad dramática dentro de la obra. Se puede apreciar que existe una búsqueda de equilibrio entre la teatralidad de las expresiones discursivas y la apariencia formal de un concierto-recital, sobre el que gira todo un espectáculo donde prevalecen los caracteres masculinos en detrimento de las féminas. En

ambos casos, el propio cantautor es aquella persona que se desdobla fonéticamente para imitar el hablar de tal o más cual personaje, denotando un alto grado de versatilidad, histrionismo y teatralidad. Esto se refuerza con el hecho de que, en la mayoría de las composiciones performativas, él mismo se acompaña a la guitarra acústica, sumándose a los formatos instrumentales pertinentes.

Figura 5. Particularidades performativas.



Considerando el acto de la escucha analítica de las grabaciones de dichos performances como un hecho comunicativo, es posible determinar el entrecruzamiento de las identidades que intervienen en su interpretación. De esa forma, se interrelacionan a manera de juego los niveles comunicativos que ocupan el músico como individuo particularmente condicionado por su contexto histórico-cultural, la representación propia que se hace el escucha sobre el cantautor y el carácter teatral protagonista de una sección, el cual no posee identidad propia fuera de las composiciones. En los performances estudiados se producen un entrecruzamiento intencional que apunta a una interpretación artística subjetiva del *Génesis* bíblico, de ahí el complemento sintagmático del disco: “[...] *Según Virulo*”. Sin dudas, dichas identidades construyen los marcos textuales interpretativos para que el sentido general de la

obra sea apropiado de forma particular por el escucha, independientemente de la coincidencia de una u otras identidades interpretativas.

La unidad existente entre textos y músicas se manifiesta a través del vínculo indisoluble entre la realidad, la experiencia y la expresión del cantautor. La realidad aporta lo que acontece en su contexto histórico, social y cultural como argumentos críticos de los performances; la experiencia aporta los medios idóneos para que la realidad sea interpretada de forma individual y subjetiva; así como la expresión acerca el mensaje emitido al escucha-receptor mediante modos de hacer composiciones que provienen de la realidad heredada y se articulan con la experiencia personal del creador. El *Génesis Según Virulo* no debe ser reducido a ningunos de estos componentes en singular, pues consiste en reflexiones sobre la realidad del autor y los medios para construir realidades performativas poco ajenas al escucha. En tanto instancia comunicativa, las composiciones performativas estudiadas establecen un marco interpretativo dentro del cual deben entenderse el conjunto de temas culturales planteados en forma de narración; pues la transformación referencial del lenguaje básico utilizado puede tener mayores connotaciones que las observadas a simple vista.

Retomando las composiciones performativas como proceso reflexivo, éstas fueron resultados de casi cuatro décadas de puesta en escena (Ver Apéndice 8), durante las cuales sufrieron variaciones creativas de sus discursos. Durante su repetición en diversos escenarios y espacios geográficos diferentes es posible acudir a una conducta restaurada de una forma de hacer performances particularmente construida en su accionar. Considérese que los caracteres teatrales presentes en dichas composiciones performativas pueden entrecruzarse con algunos de los rasgos de la personalidad real del creador, a la vez que genera reacciones tan diversas como escuchas existen de su disco compacto. En tanto actividad realizada en reiteradas ocasiones, es posible que el *Génesis Según Virulo* sea resultante de modificaciones acontecidas en la psicología del cantautor hasta el año 2001, fecha de su grabación comercial. Si bien son objetualizadas espacial y temporalmente en un soporte físico para su difusión, también es importante tener en cuenta que poseen una dimensión temporal que va desde el surgimiento de la idea en la década del setenta del siglo XX hasta las reacciones actuales del oyente.

Alejandro García Villalón interpreta composiciones performativas propias que pueden constituir actos comunicativos de índole humorísticos y musicales. Cuando estos son escuchados, se produce un evento único condicionado por el contexto histórico, social y cultural donde germinaron los performances, las características bio-psico-sociales del cantautor y el marco referencial del escucha. Bajo esa tesitura, entonces el sentido de crítica social manifiesto en los performances emerge, en estrecha relación dialéctica con la competencia de los sujetos sociales que se involucran en su interpretación. Entonces, en las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo* se apela a un conjunto de recursos de intertextualidad musical, discurso hablado y elementos del humorismo que conforman una interpretación creativa y subjetiva del *Génesis* bíblico.

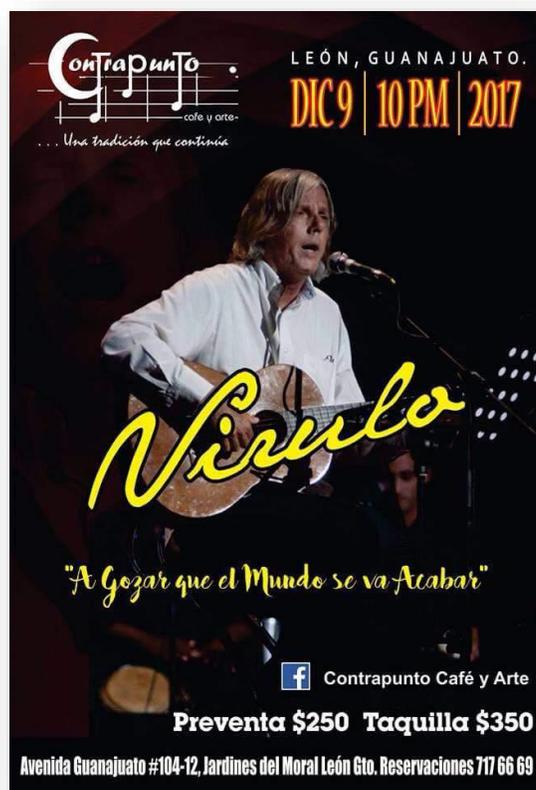


Ilustración 4. Cartel promocional del espectáculo "A gozar que el mundo se va a acabar" de Alejandro García Villalón *Virulo*: Café Contrapunto, León, México, 9 de diciembre de 2017. (Dominio público)

CONCLUSIONES

Como quedó en evidencia en el transcurso de la investigación, la confirmación de la hipótesis expuesta se realizó a través de los tres capítulos en los cuales se organiza la tesis. Los antecedentes sobre trabajos relacionados con la obra creativa de Alejandro García Villalón son pocos y de diferente naturaleza al presente. Es importante destacar que el objetivo general del tema no había sido planteado con anterioridad en objetos de estudios similares, por lo que por primera vez se presenta un proyecto de esta naturaleza. De tal manera, se pudieron cumplimentar los objetivos específicos y evidenciar la originalidad de la tesis con nuevos hallazgos sobre las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo* (2001).

Es incuestionable la importancia de las transformaciones que acontecieron en el seno de las manifestaciones artísticas cubanas en las décadas del setenta y ochenta del siglo XX. La creación de una cultura popular de acceso masivo, deudora de la riqueza inmaterial heredada, forjó los cimientos para el fortalecimiento del movimiento de artistas aficionados del cual surge Alejandro García Villalón. La influencia del contexto histórico, social y cultural en las composiciones performativas del cantautor acrecentó su recepción en diferentes sectores de la población. Ello se debió a que en sus performances confluyeron algunas particularidades literarias provenientes de la poesía conversacional, aspectos musicales de las expresiones tradicionales y populares, así como del humor heredado del teatro vernáculo. El creador desarrolló sus capacidades creativas en un entorno propicio para que la crítica social ejercida desde el arte se entronizara como cause de desarrollo profesional; cuyo grado de elaboración intelectual reside en un contenido polisémico con carácter satírico.

En tanto testigo de su tiempo, Alejandro García Villalón empleó estructuras performativas de variable complejidad en el *Génesis Según Virulo*, en correspondencia con las funciones dramáticas que tuvieran dentro de las composiciones. Prevalcen las secciones cantadas (C) sobre las habladas (H), sin dejar de emplear algunas netamente instrumentales (I). Generalmente, las secciones cantadas poseen un carácter narrativo, las secciones habladas tienen carácter descriptivo y las secciones instrumentales realizan función introductoria o de conclusión, tanto del performance total como de composiciones

performativas singulares. A manera de poema didáctico-filosófico, el autor logró una narratividad dinámica con acciones temporalmente ordenadas y acciones dramáticas realizadas por diferentes caracteres teatrales interpretados por el mismo creador. Son recurrentes los recursos interpretativos de la crítica social, en estrecha relación con algunas de las características presentes en el Movimiento de la Nueva Trova Cubana.

Con argumentos literarios provenientes del *Génesis* bíblico, el discurso textual es claro, sencillo y despojado de frases rebuscadas en casi todo el performance; con notables excepciones cuyas funcionalidades están en tono con una mayor expresividad dentro de las secciones que ocupan. En esencia, el tema literario abordado es innovador para su época, pues el cantautor brinda una explicación subjetiva sobre el origen y devenir de la existencia humana. Desde una estética postmodernista, el creador concilia el sentido racional de la base material del mundo con una superestructura idealista que cuestiona la realidad circundante desde la intelectualidad. De esa forma, prevalece una visión idealizada sobre la realidad que se desea construir, ajena a una postura religiosa afectiva, mediante un discurso irónico y actitud imaginativa. El creador transforma subjetivamente su contexto histórico e interpreta lo socialmente aceptado, destacando aquellos elementos significativos que deben ser cambiados en dichas concepciones sobre la moral y la ética.

Alejandro García Villalón asumió el género musical de la canción como vía discursiva por excelencia, pero también asumió elementos expresivos provenientes de guarachas, sones cubanos, boleros, rumba cubana y de la música sacro-religiosa del Barroco. En general, las composiciones performativas estudiadas poseen una forma continua, vocal pocas veces re-expositiva, donde la música se encuentra en función coordinada con el texto. Prevalece una textura homofónica-armónica con timbres pastosos y medios sonoros variables, en dependencia de los recursos intertextuales empleados. Asume esquemas rítmicos variables, dependiendo del género musical del cual se apropia; así como líneas melódicas con movimientos interválicos conjuntos soportados sobre sencillas progresiones armónicas poco complejas. La primacía de los modos mayores en los performances denota una continuidad en el carácter festivo general, sólo contrastantes con los pocos cambios a otros modos con función dramática.

Al abordar las composiciones performativas en el espacio de la cultura, se evidenció la coexistencia existente entre su función *estética* y otras, como la *expresiva*, la *impresiva*, la *referencial* y la *fática*. La interrelación mostrada entre dichas funciones, así como las formas en que el cantautor empleó aquellos elementos intertextuales con las que se asocian, pudo determinar un alto grado de elaboración y originalidad a los performances estudiados. Ello fue reforzado al escudriñar en la problemática de los vínculos externos al interior de las obras, donde prevalecieron grandes cotas de inspiración en el pasado musical, igual grado de adecuación de las composiciones a su contexto musical y aún un poco estudiada resonancia en músicas ulteriores. No obstante, se determinaron las relaciones de coexistencia entre componentes heterogéneos en dichos performances, así como el alto grado de vínculo entre lo antiguo y lo nuevo, y de apropiación de lo distinto en lo propio del cantautor.

Todo ello coadyuvó en la identificación de dos grandes grupos de acciones intertextuales que enriquecieron las composiciones performativas: las *inclusivas* y las *exclusivas*. Entonces, las referencias intertextuales son entendidas como elementos significativos dentro de un todo performativo, y como vía de transmisión del sentido del creador, en estrecha relación con la cultura heredada. Es ahí donde el discurso hablado delimita los marcos de interpretación de la otra realidad artísticamente construida, pero no ajena a la realidad contextual. Por lo que lo hablado, sin echar a menos lo propiamente cantado, va a ser un elemento estructural transversal en las composiciones performativas que integran el *Génesis Según Virulo*, pues es la vía prima para recrear un humorismo de crítica. En esencia, los cuestionamientos expresados o cayados por Alejandro García Villalón apuntan hacia una deconstrucción de las formas patriarcales sobre las que se han construido las historias sociales en Hispanoamérica, modelos hegemónicos esenciales de lo entendido por la generalidad como cultura occidental.

En sus composiciones performativas, el cantautor apela a una subversión de las leyes creídas inmanentes que han regido la sociedad por siglos. Crea consensos y disensos con sus escuchas, así como cuestiona la efectividad de dichas reglas para desacralizarlas. Mientras más sólidas y mayor antigüedad sean dichas normas sociales, mayor grado de elaboración intelectual tendrá el discurso artísticamente subversivo, en aras de que el efecto del humorismo y del auto-cuestionamiento sea duradero. Bajo esa tesitura, Alejandro García

Villalón y el escucha escrutan los contextos de modo cooperativo y subjetiva, para construirse realidades alternas que guarden sentido relacional con los contextos germinadores. Sólo así es que las expresiones estudiadas sobre el humorismo han podido mantener su vigencia, pues son apropiadas, comprendidas e interpretadas dentro de un marco léxico-semántico consensuado. Finalmente, es posible entender al *Génesis Según Virulo* como proceso reflexivo, instancia comunicativa y conducta restaurada de modos de ver la vida propios del cantautor; los cuales fueron materializados en composiciones performativas únicas y objetualizados en un disco compacto para su difusión. De ese modo, con el presente trabajo se espera contribuir a una parte del conocimiento sobre las relaciones existentes entre la música popular cubana y el humorismo criollo, fomentando una vía de investigación poco abordada hasta el momento.



Ilustración 5. Cartel promocional del espectáculo "Estoy mudando los dientes" de Alejandro García Villalón *Virulo*: Museo de la Ciudad de Cuernavaca, México, 26 y 27 de enero de 2018. (Dominio público)

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliografía

- Acosta, Leonardo (1982), *Música y descolonización*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Alén, Olavo (1981), *Géneros de la música cubana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Ardévol, José (1969), *Introducción a Cuba: la música*, La Habana, Instituto del Libro.
- Asociación de Academias de la Lengua Española ASALE (2010), *Diccionario de americanismos*, Madrid, Obra Social La Caixa.
- Bakos, Mikulas (1986), “El problema de la valorización en el estudio del arte”, en Navarro, Desiderio (ed.), *Textos y contextos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura: 337-344.
- Betancourt, Lino (2015), *Lo que dice mi cantar*, La Habana, Ediciones La Memoria.
- Cabrera, Miguel (2011), *El ballet en Cuba: nacimiento de una escuela en el siglo XX*, Buenos Aires, Balletin Dance.
- Calvo, Dulce (2010), *Formulario Nacional de Medicamentos*, La Habana, Ministerio de Salud Pública.
- Cantón, José y Silva, Arnaldo (2009), *Historia de Cuba 1959-1999. Liberación nacional y socialismo*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.
- Carpentier, Alejo (1961), *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Carpentier, Alejo (1977), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores.
- Casablancas, Benet (2014). *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, S.L.
- Casares, Julio (1961). *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe.
- Esquenazi, Martha (2001), *Del areito y otros sonos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas y Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Évora, Tony (1997), *Orígenes de la música cubana. Los amores de las cuerdas y el tambor*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gómez, Zoila (ed.) (1984), *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- Gómez, Zoila y Eli, Victoria (1995), *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación.

- Henríquez, María (2008), *Lo permanente en nuestra música*, La Habana, Ediciones Museo de la Música.
- Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo (2008), *Historia de la Literatura Cubana. Tomo III. La Revolución (1959-1988)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Lamy, Brigitte y Salgado, Antonio (2010), *Guía de estilo para la elaboración y presentación de reportes de investigación y de tesis de titulación*, Guanajuato, División de Arquitectura, Arte y Diseño, Universidad de Guanajuato.
- LaRue, Jan (1989), *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Editorial Labor S.A.
- Latham, Alison (2008), *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- León, Argeliers (1984), *Del canto y del tiempo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Lomax, Alan (2001), “Estructura de la canción y estructura social”, en Cruces, Francisco (coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta: 297-330.
- López-Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula (2014), *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Cataluña.
- Lorenzo, Margarita y Lorenzo, Arantza (2004), *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*, Barcelona, Bouleau Editorial de Música.
- Orovio, Helio (1992), *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Padrón, Frank (2014), *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova*, La Habana, Editorial José Martí.
- Pichardo, Esteban (1836), *Diccionario Provincial de Voces Cubanas*, La Habana, s.e.
- Pelayo, Pepe y Quintero, Aramís (2006), *Bienaventurados los que ríen*, Chile-Uruguay, Editorial Humor Sapiens.
- Reina, Casiodoro de y Valera, Cipriano de (revs.) (1960), *La Santa Biblia, Avesta*, Sociedades Bíblicas Unidas.

Rodríguez, Lucía (1995), *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*, La Habana, Banco de Ideas Zeta BIZ.

Rodríguez, Lucía (2003), *Doce temas de análisis musical para el nivel medio*, La Habana, Conservatorio Guillermo Tomás.

Rodríguez, Rogelio (2009), *Manual de Apreciación Literaria*, La Habana, Editorial Félix Varela.

Romero, Alejandro (2008), *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*, Granada, Universidad de Granada.

Silva, Arnaldo (2003), *Breve Historia de la Revolución Cubana. 1959-2000*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

Tesis inéditas

Caro, Miguel (2009), *Acercamientos a la retórica de la ironía en el discurso verbal de Les Luthiers*, tesis para la obtención del magíster en Lingüística, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia.

Honrubia, Alfonso (2011), *Aproximación al estudio sobre el impacto social y mediático de Les Luthiers*, tesis para la obtención del máster en Música Hispana, Universidad de Salamanca, España.

Hemerografía y Ponencias

Arturo, Héctor (2014), “Un Alejandro llamado Virulo” en *Palante*, año 53, no. 12, dic.: 2.

Caro, Miguel y Castrillón, Carlos (2011a), “Burlemas e infortunios en la ironía de Les Luthiers” en *Colección “Literatura, Pensamiento y Sociedad”*, no. 10.

Caro, Miguel y Castrillón, Carlos (2011b), “Modalidad e ironía en un bolero de Les Luthiers” en *SOPHIA Revista de Investigación*, no. 7: 160-169.

Correa, Luis H. (1977), “El compositor latinoamericano y el universo sonoro en este fin de siglo” en *Boletín Música*, no. 66, sept.-dic.: s.p.

Cuestas, Anahí; Datko, Fabiana y Zamuner, Amanda (2015), “Transgresiones a la coherencia: un enfoque lingüístico-cognitivo en una pieza de Les Luthiers” en *Revista Puertas Abiertas*, no. 6: s.p.

- Dalbem, Cássio (2012), “Comes y te vas”: *performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón “Virulo”*, ponencia presentada en el 8vo *Encuentro Internacional de Música e Midia*, Universidade de Sao Paulo, Brasil, 19-21 de septiembre.
- Díaz, Rodrigo (1997), “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia” en *Alteridades*, vol.7, no. 13: 05-15.
- Etkin, Mariano (1973), “Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina” en *Boletín Música*, no. 39: s.p.
- Flores, Rogelio (2017), “¡A gozar que el mundo se va a acabar!” en *Proceso*, 26 de nov.: 12.
- Gaxiola, Graciela (2013), “Culiacán celebra sus 20 años con Virulo” en *El Debate*, 4 de mar.: 15.
- González, Juan (2008). “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?” en *Trans - Revista Transcultural de Música*, no. 12: s.p.
- Grebe, Ester (1991), “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica” en *Revista Musical Chilena*, año XLV, no. 175, ene.-jun.: 10-18.
- Guerrero, Juliana (2014), “Las presentaciones de Les Luthiers como performances”, en *Telón de Fondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, no. 19, jul.: 116-136.
- Heras, Eduardo (2007), “El Quinquenio Gris: testimonio de una lealtad”, ponencia presentada en el *Ciclo La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión*, Centro Teórico-Cultural Criterios, Instituto Superior de Arte, Cuba, 15 de mayo.
- Lavín, Carlos (1967), “Criollismo literario y musical” en *Revista Musical Chilena*, año XXI, no. 99, ene.-mar.: s.p.
- Lavista, Mario (1977), “En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos” en *Boletín Música*, no. 66, sept.-oct.: s.p.
- Madrid, Alejandro (2009), “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier” en *Trans - Revista Transcultural de Música*, no. 13: s.p.
- Martí, Josep (1995), “La idea de relevancia social aplicada al estudio del fenómeno musical” en *Trans - Revista Transcultural de Música*, no. 1: s.p.

- Nagore, María (2004), “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica” en *Música al Sur*, no. 1, ene.: s.p.
- Orozco, Danilo (1979), “El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?” en *Santiago*, no. 33, mar.: s.p.
- Pequeño, Iván (1977), “Hacia la identidad del músico latinoamericano” en *Boletín Música*, no. 66, sept.-oct.: s.p.
- Pérez, Alfonso (2013), “Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora” en *Trans - Revista Transcultural de Música*, no. 17: s.p.
- Piquer, Ruth (2014), “II Jornadas de música y musicología de España y Latinoamérica. Escuchas e imaginar la identidad” en *Cuadernos de Etnomusicología*, no. 4, otoño: 05-07.
- Ramos, Francisco y Dorta, José (2014), “Delicioso..., sano, sabroso y..., muy cubano” en *Signos*, no. 68, may.: 25-38.
- Salas, Hilda (2003), “Virulo en Mexicali. Viene armar fiesta de la risa” en *La Crónica*, 21 de feb.: s.p.
- Tomaszewki, Mieczyslaw (2014), “La obra musical en la perspectiva intertextual” en *Criterios*, no. 53, ene.: 12-34.
- Valdés, Alain (2014), “Alejandro García Virulo, Premio Nacional del Humor 2014” en *Granma*, 18 de jun.: s.p.

Fonografía

- Anónimo (2013), “Estaba la rana sentada”, en *Las 20 Mejores Canciones Infantiles* en CD-ROM, Colombia, Sello Toy Cantando S.A.S.
- Arango, Graciela (1970), “Ese muerto no lo cargo yo”, en *Juanito Preguntón* en Long Play, Estados Unidos, Sello Zeida,
- Bouffartique, Oscar (1967), “Burundanga”, en *Celia Cruz con La Sonora Matancera* en Long Play, México, Sello Seeco.
- Chirino, Willy (1985), “Castígala”, en *Zarabanda* en Long Play, España, Sello CBS.
- García, Alejandro (2001), *Génesis Según Virulo* en CD-ROM, México, Sellos Difusora del Folklore S.A. y FONARTE Latino S.A.

Grenet, Eliseo (191x), “Si me pides el pesaco te lo doy”, en *Café del Danzón* en CR-ROM, España, Sello Calle Mayor.

Grenet, Eliseo (1924), “Papá Montero”, en *René Muñoz* en Vinilo, Estados Unidos, Sello Mavi Records.

Grenet, Eliseo (1927), “Ay, Mamá Inés”, en *Rita Montaner* en Vinilo, Estados Unidos, Sello Columbia.

Los Compadres (1956), “Baja y tapa la olla”, en *Dúo Los Compadres* en Long Play, Cuba, Sello Sonoro.

Los Guaracheros de Oriente (1973), “Pregón de los chicharrones”, en *Los Guaracheros de Oriente en su Época de Oro* en Long Play, Estados Unidos, Sello Aro.

Los Panchos (1963), “Miseria”, en *Época de Oro Vol. II* en Long Play, Estados Unidos, Sello Columbia.

Manzanero, Armando (1967), “Llévatela”, en *Los Panchos con éxitos de Manzanero* en Long Play, México, Sello CBS.

McCartney, Paul (1965), “Yesterday”, en *Yesterday* en Long Play, Japón, Sello Odeon.

Moré, Benny (1958), “Mi amor fugaz”, en *Pare...que llegó El Bárbaro* en Long Play, Estados Unidos, Sello Discuba.

Piloto, Giraldo y Vera, Alberto (s.f.), “Añorado encuentro”, en *Más éxitos de Vicentico Valdés* en Vinilo, Estados Unidos, Sello Seeco.

Piñero, Ignacio (1962), “Échale Salsita”, en *Sones Cubanos* en Long Play, Cuba, Sello Sierra Maestra.

Saquito, Ñico (1957), “Cuidadito, compay gallo”, en *Cosas de Ñico Saquito* en Long Play, Cuba, Sello Panart.

Saquito, Ñico (s.f.), “Menéame la cuna, Ramón”, en *Saquito con Los Guaracheros de Oriente* en Casete, Estados Unidos, Sello Fania Records.

Secada, Moraima (s.f.), “Perdóname conciencia”, en *Moraima* en Vinilo, Cuba, Sello Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales.

Recursos en línea

Agencia de Información Nacional (2014), “Humor y música con Virulo y Ernesto Acher en el Karl Marx de La Habana”, consultado el 3 de agosto de 2017 en:

<http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/57222-humor-y-musica-con-virulo-y-ernesto-acher-en-el-karl-marx-de-la-habana>

Bolívar, Douglas (2008), “Virulo: El humor es la distancia que hay entre lo que somos y lo que creemos ser”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34221-virulo-el-humor-es-la-distancia-que-hay-entre-lo-que-somos-y-lo-que-creemos-ser>

Cuba Hoy (2014), “Dedicar la vida a hacer reír a los demás vale la pena”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/59656-dedicar-la-vida-a-hacer-reir-a-los-demas-vale-la-pena-virulo-premio-nacional-del-humor-cubano-2014>

DEDETÉ, Sitio de Humor Cubano (2017), “Somos lo que somos”, consultado el 12 de noviembre de 2017 en: <http://dedete.cu/somos/>

Galvis Ramírez & Cía. S.A. (2013), “Virulo, el mejor humorista de Cuba”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.vanguardia.com/vida-y-estilo/cultura/211563-virulo-el-mejor-humorista-de-cuba>

Gross, David (2015), “¡Cuba sí...Yanquis, ¿qué?...!””, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/politica/64061-icuba-si-yanquis-ique->

López, Elizabeth (2015), “Humor made in Virulo”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/64963-cuba-si-yanquis-ique-humor-made-in-virulo>

NOTIMÉRICA Europa Press (2016), “Las 10 frases más destacadas del cantante de tango Carlos Gradel”, consultado el 6 de enero de 2018 en: <http://www.notimerica.com/sociedad/noticia-10-frases-mas-destacadas-cantante-tango-carlos-gardel-20160624095950.html>

Pa`lante, Revista Humorística Cubana (2007), “¿Quiénes somos?”, consultado el 12 de noviembre de 2017 en: <http://www.palante.co.cu/pages/quienesSomos.asp>

Pérez, Amaury (2010), “Alejandro García Virulo: Los humoristas somos gente seria”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo

Peña, Yanisbel (2015), “Por la izquierda, nuevo disco de Virulo, que hará gira por toda Cuba”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/67345-por-la-izquierda-nuevo-disco-de-virulo-que-hara-gira-por-toda-cuba>

Prieto, Yenys (2015), “El bueno, el malo, (el norteamericano) y el cubano: siempre Virulo”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/64710-el-bueno-el-malo-el-norteamericano-y-el-cubano-siempre-virulo>

Serrano, José (2002), “El Comentario de Textos Literarios”, Centro Virtual Cervantes, consultado el 25 de junio de 2015 en: <http://jaserrano.nom.es/Comentario>

Virulencia Luthierana (2017), “Sitio web oficial de Alejandro García Villalón *Virulo*”, consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.virulencialuthierana.org/>

APÉNDICES

Apéndice 1. Ficha de descripción documental del Génesis Según Virulo (2001).¹

4.1 Título: Génesis Según Virulo: nueva versión grabada en vivo.	
4.2 Mención de Responsabilidad: textos y música, Alejandro García [Villalón].	
4.3 Producción	4.3.1 Lugar: Auditorio Javier Barros Sierra: Universidad Autónoma de México.
	4.3.2 Nombre del productor: Difusora del Folklore S.A.
	4.3.3 Fecha de producción: 08/07/2001
4.4 Descripción física	4.4.1.1 Formato del soporte: 1 disco compacto.
	4.4.1.2 Duración: (00:53:00)
	4.4.1.3 Soporte: policarbonato.
	4.4.2.2 Formato de archivo: wma.
	4.4.2.3 Velocidad de transmisión: 128 kbps.
4.5 Serie o proyecto: Discos Pueblo, Distribuido por Fonarte Latino S.A. de C.V.	
4.6 Notas	4.6.1 Notas generales: Barcode: 7509841212229
	4.6.3 Contenido: Obertura (02:25) -- Donde se explica cómo comenzó todo (01:56) -- Donde empieza (Adán y Eva) (06:37) -- El primer drama psicológico (01:46) -- Abelito (04:13) -- Caín (05:20) -- ¡Todos somos hermanos! (01:34) - - Matusalén, hoy alegre y mañana también (02:05) -- El Arca de Noé (07:47) -- Nuevos métodos de control demográfico (01:08) -- Sodoma y Gomorra (06:24) -- Después de tantas calamidades (00:39) -- La Torre de Babel (08:49) -- El agujero negro (02:43).

¹ Elaboración del autor siguiendo los campos descriptivos propuestos en la Norma Mexicana NMX-R-002-SCFI-2011 sobre Documentos Fonográficos – Lineamientos para su catalogación.

	<p>4.6.4 Créditos: sonido, grabación en vivo, mezcla, edición y masterización, Iania Velasco; ilustración de portada, Modesto García; diseño gráfico, Iania [Velasco], Virulo [Alejandro García].</p>
	<p>4.6.5 Participantes: voces y guitarras, Alejandro García; percusiones, Rolando Valdés; controles midi, Alejandro Lucas; acompañamiento, Orquesta Emulación Socialista; arreglos musicales, Alejandro García, Eduardo Corzo, Leo Pimentel; programación midi, Alejandro García, Eduardo Corzo.</p>
	<p>4.6.6 Duración de la grabación: 00:50:04.</p>
	<p>4.6.7 Idioma: Español.</p>
	<p>4.6.8 Original: Original de producción.</p>
	<p>4.6.9 Condiciones de acceso: Puede ser consultado en plataformas digitales como Spotify, iTunes, Google Play y Amazon.</p>
<p>4.7 Lenguajes controlados y Libres</p>	<p>4.7.1 Tema o palabra clave: Génesis</p> <p>4.7.2 Género: Canción.</p>

Apéndice 2. Planos, aspectos² y niveles analíticos³ empleados en el estudio del Génesis Según Virulo (2001).

PLANOS ANALÍTICOS	ASPECTOS ANALÍTICOS
Temático	Tema literario
	Nivel Léxico-Semántico del texto
	Género musical
Composicional	Estructura del Performance ⁴
	Forma literaria
	Nivel Morfosintáctico del texto
	Forma musical
Entonacional	Nivel fónico del texto
	Textura
	Timbre
	Registro
	Dinámica
	Agógica
	Modo
	Metrorritmo
	Factura

² LUCÍA RODRÍGUEZ (1995), *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*, La Habana, Banco de Ideas Zeta BIZ; y LUCÍA RODRÍGUEZ (2003), *Doce temas de análisis musical para el nivel medio*, La Habana, Conservatorio Guillermo Tomás.

³ JOSÉ SERRANO (2002), "El Comentario de Textos Literarios", Centro Virtual Cervantes, consultado el 25 de junio de 2015 en <http://jaserrano.nom.es/Comentario>

⁴ CASSIO DALBEM (2012), "Comes y te vas": *performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón "Virulo"*, ponencia presentada en el 8^{vo} Encuentro Internacional de Música y Medios, Universidad de Sao Paulo, Brasil, 19-21 de septiembre.

Apéndice 3. Referencias cruzadas entre el Génesis Según Virulo (2001) y el Génesis bíblico (Reina-Valera, 1960).

<p align="center">“GÉNESIS SEGÚN VIRULO” (García, 2001)</p>	<p align="center">“GÉNESIS” (En <i>La Biblia</i>, Reina-Valera, 1960)</p>
1. Obertura (02:25)	—
2. Donde se explica cómo comenzó todo (01:56)	La creación (Gn. 1:1–2:3)
3. Donde empieza (Adán y Eva) (06:37)	La creación (Gn. 1:1–2:3) El hombre en el huerto del Edén (Gn. 2:4–2:5) Desobediencia del hombre (Gn. 3)
4. El primer drama psicológico (01:46)	Caín y Abel (Gn. 4:1–4:15)
5. Abelito (04:13)	
6. Caín (05:20)	
7. ¡Todos somos hermanos! (01:34)	Los descendientes de Adán (Gn. 5)
8. Matusalén, hoy alegre y mañana también (02:05)	Los descendientes de Adán (Gn. 5:22–5:27) La maldad de los hombres (Gn. 6:1–6:8)
9. El Arca de Noé (07:47)	Noé construye el Arca (Gn. 6:9–6:22) El diluvio (Gn. 7:1–7:24)

10. Nuevos métodos de control demográfico (01:08)	<p>El diluvio (Gn. 8)</p> <p>Pacto de Dios con Noé (Gn. 9:1–9:17)</p> <p>Embriaguez de Noé (Gn. 9:18–9:29)</p> <p>Los descendientes de los hijos de Noé (Gn. 10)</p>
11. Sodoma y Gomorra (06:24)	<p>Abraham intercede por Sodoma (Gn. 18:16–18:33)</p> <p>Destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn. 19)</p>
12. Después de tantas calamidades (00:39)	<p>Desobediencia del hombre (Gn. 3)</p> <p>El diluvio (Gn. 8)</p> <p>Destrucción de Sodoma y Gomorra (Gn. 19)</p> <p>La torre de Babel (Gn. 11:1–11:9)</p>
13. La torre de Babel (08:49)	<p>La torre de Babel (Gn. 11:1–11:9)</p>
14. El agujero negro (02:43)	<p>—</p>

Apéndice 4. Transcripciones de los caracteres teatrales, textos y duración de las secciones performativas del Génesis Según Virulo (2001).

01. “Obertura” (02:25)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
	[INSTRUMENTAL EN TU TOTALIDAD]	00:00-02:25

02. “Donde se explica cómo comenzó todo” (01:56)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<p><i>En el principio, todo fue silencio. Un silencio frío y oscuro, un silencio absoluto. Había tanto, pero tanto silencio, que el silencio se asustó consigo mismo y el corazón empezó a latirle con fuerza. Esta taquicardia cósmica despertó a las estrellas, que sobresaltadas se asomaron al universo. El universo era infinito, oscuro, y a la luz le dio tanto miedo que salió corriendo a la velocidad de ella misma [RISAS].</i></p> <p><i>La luz al pasar despertó a los planetas, que comenzaron a girar, tropezar y generar cometas, meteoritos y otros enloquecidos cuerpos celestes. Como si esto fuera poco, algunos soles perdieron el control y empezaron a explotar en forma de supernovas. En tanto que otros asustados se achicaron, creando unos grandes agujeros</i></p>	00:00-01:55

negros en el espacio que se tragaban a todo el que pasaba cerca.

Mientras esto ocurría, en un estúpido planeta perdido en los confines de una estúpida galaxia [RISAS], a una estúpida molécula se le ocurrió agruparse con otra molécula tan estúpida como ella [RISAS], originando una serie de estúpidas reacciones químicas que finalmente terminaron por crear la vida [RISAS].

La vida evolucionó como le dio la gana, trayéndonos finalmente hasta aquí: asustados, confundidos y muertos de miedo. Por suerte, en ese justo momento apareció Dios y nos salvó a todos [RISAS], poniendo un poco de orden en todo este disparate cósmico.

03. “Donde empieza (Adán y Eva)” (06:37)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	Cuando el universo entero todavía era un agujero, cuando la noche y el día todavía no existían... Vino Dios volando con los angelitos, iban en cueritos el mundo creando.	00:00-00:58

El primer día se hizo la Tierra, 00:59-01:25
también los cielos, la luz y las tinieblas,
se hizo la noche y se hizo el día,
también los mares; y en el segundo día
creció la hierba sobre la tierra;
y el tercer día se hizo la Luna y el Sol;
el cuarto día los pececitos,
los bichos, los pajaritos;
el quinto las lagartijas, los insectos
y ese día para acabar hizo el hombre; el sexto lo
retocó;
y el séptimo día fue que descansó.
[JADEO]

*Y entonces púsose Dios a pensar 01:26-01:43
con pensamiento profundo,
pues sintió que algo faltaba
al recién creado mundo.*

*Y estando en qué por crear
a este mundo faltaría,
fue que se sintió llamar
por una voz que decía:*

Coro: //: Échale salsita, 01:44-02:02
échale salsita ://
Ah, ah, ah, ah.

Dios: //: En este cantar propongo 02:03-02:17
lo que dice mi segundo, ://

Adán: Quien me ve con mi mujer 03:15-03:49
 si no es casado se casa,
 pero quien llega a mi casa,
 si es casado echa a correr.

Eso no es una mujer,
eso es una tintorera,
tiene genio de pantera
y arranques de Lucifer.

Y si la vieran cómo se pone,
cómo se pone esa bandolera,
gritándome dondequiera,
y dondequiera de esta manera:

Eva: Adán, ve a buscar el pan, 03:50-03:59
 Adán, ve y cuele café,
 Adán, ponte a cocinar
 y me friegas los platos después.

Narrador: Y de un lado para otro 04:00-04:11
 va corriendo el pobre Adán,
 ¡y después que me hagan cuentos
 del paraíso terrenal!

Eva: //: Vamos a comer temprano 04:12-04:37
porque me huele a visita.
Siéntate pues a la mesa
y cómete la manzanita. ://

//: *¿Quién es?* ://

Ángel: Abre la puerta, mujer pecadora, 04:38-04:57
que viénete Dios a botar,
por infringir las normas vigentes
del código familiar,
pues las labores domésticas
deben ser compartidas por igual.

Y oye este consejo que te doy, *Adán*:

¡Castígala, a ver si no barrería! 04:58-05:12
¡Castígala, a ver si no fregaría!
¡Castígala, por fresca y por relambí'a!
¡Castígala! //: Ay, ay, ay! ://

Y ahora... llévatela, 05:13-05:47
váyanse por la sombrita
que la Tierra no es chiquita
y siempre cabe uno más.

Como manda el Señor:
A ganarse su sustento,
se acabaron ya los cuentos
que el Edén se terminó.

Narrador: Y me pregunto yo 05:48-06:27
qué habría sido,
Pues de resultar que Dios
en vez de hombre es mujer.

Si no habría que empezar
esta historia otra vez,
pues todo habría sido al revés.

[APLAUSOS] 06:28-06:37

04. “El primer drama psicológico” (01:46)

Caracteres	Texto [Cantado; <i>Hablado</i>]	Duración
Narrador:	<p><i>Cuando Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso por fin pudieron dedicarse a eso... [RISAS], o sea, a comer frutas. Y se comieron tantas manzanas, mangos, piñas, uvas, papayas, que tuvieron dos hijos [RISAS]; cuando entonces ocurría así, ¿no? Porque no hay que guiarse mucho por eso de comer frutas y verduras que después la gente se embaraza [RISAS].</i></p> <p><i>Tuvieron dos hijos que fueron Abel y Caín, y aquí se da, sin lugar a duda, el primer drama psicológico en la historia de la humanidad. El exceso de atenciones de los padres, o sea, Adán y Eva, hacia el hermanito más pequeño, hacia Abelito, provocó los celos de Caín, su hermano mayor. Una situación bastante común, eso pasa</i></p>	00:00-01:45

en cualquier familia. Pero figúrense, esta era la primera familia, sin un asesor a mano [RISAS]. Y, bueno, aquello agarró dimensiones bíblicas.

Dice La Biblia que Abel y Caín hicieron sus ofrendas a Dios, que a Dios le gustó la ofrenda de Abel pero que no le gustó la ofrenda de Caín. Y que Caín muy disgustado llevó a su hermano al campo y cuick, lo mató. Y ahí no se quedan las cosas, después de eso vinieron las interpretaciones. No sé si habrán visto algún cuadro donde estén pintados Abel y Caín juntos. Yo no sé por qué extraña razón siempre pintan a Caín así: malo, negro, feo, peludo [RISAS]; en tanto que Abelito siempre lo pintan blanquito [RISAS], rubiecito [RISAS], de lentecitos [RISAS].

05. “Abelito” (04:13)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<i>Con carita de buena gente, así un infeliz, ¿no?</i>	00:00-00:05
Abel:	Yo soy Abelito, Eva es mi mamá, Caín mi hermanito Y Adán mi papá. Mi mamá robó manzanas, Se las comieron los dos,	00:06-00:45

Mi papá quedó flaquito
Y mi mamá engordó.

Nació luego mi hermanito
Del pecado original,
Pero cuando nací yo
Ya no lo hacían tan mal.

[RISAS]

Mi mamá y mi papá siempre están discutiendo por culpa de mi hermanito. Mi mamá dice que es muy terco, mi papá dice que es muy cabezón, mi mamá dice que es muy bruto y mi papá dice que es muy feo. [RISAS] Yo no estoy de acuerdo con ninguno de los dos. El único problema que realmente tiene mi hermanito es que es negrito, pero bueno ¿qué culpa tengo yo de eso? 00:46-01:00

Cuando mi papá pregunta
Ella se pone frenética,
Dice que no tiene culpa
Que fue la genética. 01:01-01:46

Muy bravo mi papá
Entonces le gritó:
¡Aquí no había más nadie
antes que tú y yo!

Pienso yo que la serpiente
Sabe de la historia esa,

Porque tiene una colita
De lo más traviesa.

[RISAS]

Yo soy un niño muy bueno y muy aplicado, y que saco muy buenas notas en los exámenes. Por eso al final de curso, para estimularme, mi papá me regaló un dinosaurio. [RISAS] 01:47-03:30

Yo no soy un niño egoísta y yo comparto el dinosaurio con mi hermanito, y jugamos los tres. Jugamos a las agarradas. Claro como yo soy el más chiquitico me subo arriba del dinosaurio y jugamos a agarrar a mi hermanito, ¿no?

[RISAS]

Mi hermanito corre, corre, corre, corre, corre, corre... y ya vamos el dinosaurio y yo atrás ahí: [tum, tum, tum, tum, tum...] Mi hermanito corre cantidad [RISAS] porque sabe que si el dinosaurio lo agarra: [rákata, auhm], se lo come.

Ayer el dinosaurio casi lo agarró, jo-jó, y nos divertimos cantidad [RISAS]. El dinosaurio y yo, mi hermanito no. Mi hermanito no tiene ningún sentido del humor, es un amargado. Se enojó, me dijo que la próxima vez que le echara el dinosaurio me iba a matar, que la próxima vez que lo castigaran por culpa mía me iba a

asesinar, y que la próxima vez que le dijera tinta china me iba a descuartizar. [RISAS]

Entonces yo me puse de lo más triste y fui corriendo a ver a mi mamá y le pregunté que qué pasaba cuando los niñitos se morían. Y me dijo que le salían unas alitas y se iban para el cielo, y se convertían en unos angelitos. Entonces, le pregunté, que qué pasaba cuando los negritos se morían. [RISAS] Vaya, no es que yo sea racista [RISAS], pero tiene que ser diferente, ¿no? [RISAS]

Me dijo que no, que también le salían unas alitas y se iban para el cielo. Entonces me puse de lo más contento, porque ya sé que voy a estar en el cielo con mi hermanito. Yo voy a ser un angelito y él un murciélago. [RISAS]

Mi hermanito y yo
Siempre viviremos,
En la Tierra o en el cielo
Juntos estaremos.

03:31-04:09

Que felicidad,
Que tranquilidad,
Tener armonía
Junto a mis papás.

Mi mamá está en la cocina,
La tierra trabaja Adán,

Mi hermanito está en la escuela
Y yo en el Ku K[l]ux Klan.

[APLAUSOS]

04:10-04:13

06. “Caín” (05:20)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<i>Por supuesto, la reacción de Caín no se hizo esperar.</i>	00:00-00:16
Coro:	Caballero, quién diría que el ritmo del guaguancó fuera escuchado por Dios y hasta el cielo subiría. Y por boca de Caín, este ritmo singular, tan bueno para bailar, se interpretará en latín.	00:17-00:47
Caín:	Oye esta historia que traigo León, fue antes que este mundo entrara en calor, de cuando Eva dijo a Adán que sí, y al poco tiempo concebido fui. Mi piel fue oscura, mi nombre Caín, mas no se asombren señores que, en fin, desde que este nuestro mundo es así, el que no tiene de Congo tiene de Carabalí.	00:48-01:32

Coro:	Oye, oye, oye mi guaguancó.	01:33-01:44
Caín:	Un hermano hube yo de tener que respondía por nombre al de Abel, rubio su pelo, rosada su piel, con él la historia del ser y el no ser.	01:45-02:29
	Comenzó entonces la interrogación: ¿si él es así, de dónde salí yo? Y hasta Dios mismo vino a preguntar, y al preguntarme le dije ¿y tu abuela dónde está?	
Coro:	Oye, oye, oye mi guaguancó.	02:30-02:42
Caín:	Y por eso yo, mi hermano, me decidí una mañana a decirle a ese fulano lo que tengo tantas ganas:	02:43-03:09
	¿Qué te pasa Dios conmigo? ¿Por qué tanta encarnación? Está bien crear el mundo, no la discriminación.	
Narrador:	<i>Llegado a este punto en la historia, me puse a analizar si Caín alguna vez habló en español. Y llegué a la conclusión de que, si alguna vez Caín habló, habló en latín. Así que allá va la traducción:</i>	03:10-03:27

Coro: Ego latus Dios contigus, 03:28-03:44
ora pro nobis también,
No elimines los negritus
domino y digas amén.
[APLAUSOS]

Caín: Y ahora ya ven mi triste situación: 03:45-04:31
culpado fui de insubordinación,
luego inventaron el crimen de Abel
y de asesino en la historia quedé.

Por eso cabe la interrogación
que justamente nos da la ocasión,
probando a todo cambiarle el color,
si hubiera Dios sido negro, ¿qué le contaría yo?

Coro: Oye, oye, oye mi guaguancó. 04:32-04:42

Caín: *Suénala.* 04:52-05:01

Belén, belén, belembito,
Belén, belén, belembó.
Oye mi guaguancó.

[APLAUSOS] 05:02-05:20

07. “¡Todos somos hermanos!” (01:34)

Caracteres	Texto [Cantado; <i>Hablado</i>]	Duración
Narrador:	<i>Mientras todo esto ocurría, Adán y Eva, despreocupados del asunto seguían en eso...</i>	00:00-01:34

[RISAS] *comiendo frutas [RISAS]. Y quinientos hijos más tardes decidieron morirse [RISAS]. La etapa que los siguió estuvo caracterizada, básicamente, por el incesto masivo y nos legó una hermosa frase: ¡Todos somos hermanos!*
[RISAS] *Pues sí, je je. Como en esa época todos eran parientes, no resultaba raro salir a la calle, encontrarse a un desconocido y decirle: ¡Ey, tío!*
[RISAS], *costumbre ésta que aún conservan algunos pueblos de habla hispana [RISAS].*

Fue justamente este exceso de parentesco el que convirtió en alcohólico a Matusalén [RISAS], uno de los hijos de los hijos de Adán y Eva que estaba perdidamente enamorado de una tatarabuela suya, que resultaba ser la hija cuatrocientos noventa de Eva. Ella no soportaba la idea de tener relaciones con su tataranieto y decidió quedarse solterona. Matusalén, muy triste, inventó entonces el ron que hoy lleva su nombre para que las generaciones posteriores buscaran el olvido y se remediaran como pudieran.

08. “Matusalén, hoy alegre y mañana también” (02:05)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	En estos tiempos remotos de los que les hablo yo, fue en los que, de trago en trago,	00:00-00:33

Matusalén llegó al ron.

Con él vino a dar el mundo
en brazos del vacilón,
y Matusalén cantaba
llorando su perdición:

Y decía así...

Matusalén: Fuerza de voluntad le pido a Dios, 00:34-01:07
pa' que me ayude a dejar de beber.

Cuando me doy el primero
ya no me puedo aguantar,
el segundo es peligroso,
el tercero es más sabroso
y en la vida hay que gozar.

[APLAUSOS]

Narrador: Así empezó el gran relajo 01:08-01:16
de hacer sin mirar con quién
que el mundo si hoy está alegre,
pues mañana lo está también.

Coro: Ay, Matusalén, Matusalén, 01:17-01:32
hoy alegre y mañana también.

Narrador: En eso Dios fue que se asomó 01:33-01:43
y el desprestigio del mundo vio,
y cavilando el asunto

fue que dijo en alta voz:

Dios: ¿Por qué fue que Songo le dio a Borondongo? 01:44-01:45

Matusalén: Ah, porque Borondongo le dio a Bernabé. 01:46-01:47

Dios: ¿Por qué Bernabé le metió a Muchilanga? 01:48-01:49

Matusalén: Le echó burundanga, le hinchan los pies. 01:50-01:53

Dios: Así que, si sigue el relajo allí abajo,
muy pronto el diluvio yo les mandaré.

Monina, yo les mandaré.

[APLAUSOS] 02:05

09. “El Arca de Noé” (07:47)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	Salve, salve, salve Dios al divino salvador. Aleluya, ¿quién es él? Nada menos que Noé. Armó su arca en esos prados pues el diluvio no ha comenzado, no todavía...	00:00-00:53

¡Ave María!

Coro: //: Pero qué bien, qué bien, qué mal, 00:54-01:34
pero qué mal, qué mal, qué bien,
vámonos a navegar
en el Arca de Noé ://

Narrador: El primer día fue propaganda
para que vean el mundo cómo anda,
y llegaron el segundo día
los partes de meteorología.

Ahí mismo el mundo se echó a correr
a ver quién puede el Arca puede coger,
y en la carrera resulta quien
llegó primero fue el comején.

Narrador: [Tucu-tucu-tucu] *Llegó corriendo el comején,* 01:35-02:53
[tock, tock, tock] *tocó en el Arca,* [uiihhh] *Noé le
abrió y se le quedó mirando:*

Noé: *Bueno chico, ¿tú quién eres?* [RISAS]

Comején: *Yo soy el comején.* [RISAS]

Noé: *¿El qué?*

Comején: *El comején.* [RISAS]

Narrador: *Como Noé estaba empezando en el negocio y era el primer animalejo que llegaba allí, decidió buscar un diccionario para investigar.*

Noé: *Sale aquí...comezón...*

Comején: *¡Comején! [RISAS]*

Noé: *Comensal...*

Comején: *¡Co-me-jén! [RISAS]*

Noé: *Comején...*

Comején: *Sí, ese soy yo. [RISAS]*

Noé: *Comején. Nombre científico: comejenus comedorus de maderus...[RISAS] insecto parecido a la carcoma que habita en los países tropicales y que roe la madera.*

Comején: *Sí, la madera que es riquísima. [RISAS]*

Noé: *¿La madera...? ¿El Arca...?*

Narrador: Noe después de pensarlo bien se dijo: "No llevo al comején. Si hago otra arca es inobjetable, la haré con acero inoxidable". 02:54-03:47

Coro: //: Pero qué bien, qué bien, qué mal,
pero qué mal, qué mal, qué bien,
vámonos a navegar
en el Arca de Noé ://

Narrador: Los animales hicieron cola,
mirando a quién es quien toca ahora,
pues las especies no se van todas
y nadie afuera quiere quedar.

La cosa no anduvo mal
mientras no hubo su excepción,
pero ya no hay regla fija
cuando está en cola la creación.

Narrador: Estaba la rana sentada buscando su entrada a la 03:48-04:22
puerta del Arca, como Noé no la dejó pasar, vino
la mosca y la pudo colar.

La mosca a la rana, la rana sentada buscando su
entrada a la puerta del Arca, cuando la mosca no
podía pasar, su amigo el mono la pudo colar.

El mono a la mosca, la mosca a la rana,
la rana sentada buscando su entrada a la puerta
del Arca, y como el mono no podía pasar, su
amigo el chivo lo pudo colar.

El chivo al mono, el mono a la mosca,
la mosca a la rana, la rana sentada buscando su
entrada a la puerta del Arca, y cuando el chivo no

podía pasar, su amigo el gallo lo pudo colar.

El gallo al chivo, el chivo al mono, el mono a la
mosca, la mosca a la rana, la rana sentada
buscando su entrada a la puerta del Arca, y
cuando el gallo se quiso colar...
un periquito se puso a gritar:

Periquito: //: Cuida'íto, compay gallo, cuida'íto :// 04:23-04:54

Aquí, donde usted me ve,
tan flaco y tan chiquitico,
le parto a cualquiera el pico,
cuida'o con colarse usted.

//: Cuida'íto, compay gallo, cuida'íto ://

Narrador: Ahí mismo vino la piñacera, 04:55-06:41

el cocotazo y el pescozón,
entraron animales de afuera,
la bronca se generalizó.

Fue cuando Noé también
se embulló a participar,
que en el Arca quiso entrar
nuevamente el comején.

Noé: *¿El comején otra vez?*
No, no, no... ¡Fuera, fuera!

Coro: Pero qué bien, qué bien, qué mal,
pero qué mal, qué mal, qué bien,
vámonos a navegar
en el Arca de Noé.

Narrador: Los piojos en asamblea estaban
porque del Arca el lugar no hallaban;
el piojo jefe lo preguntó
y así un piojito le contestó:

"Está p'allá, está p'allá..."

Todos en masa esa dirección
toman corriendo sin dilación,
pero el piojito que armó la fiesta
el Arca halló en dirección opuesta.

Así en el mundo los hay
que una ley sola obedecen,
la ley del que vive más
aunque traicionen toda la especie.

Coro: Pero qué bien, qué bien, qué mal,
pero qué mal, qué mal, qué bien,
vámonos a navegar
en el Arca de Noé.

Narrador: Preguntando por curiosidad
el comején pudo al fin pasar,
pues resulta que doña Polilla,

su prima, le resolvió la astilla.

Y como todo buen mortal,
cuando llegó el comején,
al verlo contante y sonante,
Noé sólo dijo:

"Dale, pasa, pasa, pasa. Amén."

Narrador:	El diluvio al fin llegó y de agua al mundo llenó. Y todos, a salvo ya, dan gracias al Señor.	06:42-07:33
-----------	---	-------------

Y el comején
aguantó un mes,
más no podía,
de hambre moría:
se hundieron todos...
¡Ave María!

[APLAUSOS] 07:34-07:47

10. "Nuevos métodos de control demográfico" (01:08)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<i>Cuando terminó el diluvio y escampó, Noé y los suyos rápidamente se pusieron a comer frutas [RISAS] y lograron llenar el mundo de gente enseguida. Esto lejos de complacer a Dios, lo</i>	00:00-01:08

molestó, así que decidió probar con nuevos métodos de control demográfico. [RISAS]

Para su experimento eligió a dos ciudades, las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra. Dos ciudades bíblicas que estaban situadas en Nevada, cerca de Las Vegas [RISAS]. Bueno, ustedes saben en Sodoma vivían los sodomitas, todo el mundo sabe lo que hacían los sodomitas. Y en Gomorra vivían los gomorritas [RISAS], todavía nadie me ha explicado qué es lo que hacían los gomorritas. [RISAS]

Bueno, durante siete días y siete noches Dios hizo llover fuego y azufre sobre las ciudades de Sodoma y Gomorra, borrándolas de la faz de la Tierra. No sé si consiguió eliminar a los gomorritas [RISAS], pero los sodomitas siguen vivitos y coleando. [RISAS]

11. “Sodoma y Gomorra” (06:24)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Sodomitas:	Nosotros somos los sodomitas de ideas libres depravaditas. Atributo singular de esta forma de pensar. Somos pocas pero locas,	00:00-01:09

tiernas rosas
del mismo rosal.

En el invierno somos mimosas
y en el verano muy presuntuosas.
El tiempo lo paso adoso,
el placer es fabuloso.

Y si atacan
pego un brinco,
y me saco
una pestaña y te pico.

Narrador: Por fin a Dios llegaron rumores
de que algo andaba muy mal señores,
y se dispuso a enviar
ángeles a averiguar.

Enviólos
a la zona,
y en camino
ya están de Sodoma.

Narrador: *Bueno, y pasaron los días, las semanas, los meses* 01:10-01:42
*y los angelitos [RISAS]...por allá [RISAS]. Y de
todo este tiempo al cabo, hasta las puertas del
cielo, dos angelitos muy raros [RISAS] llegaron
en lento vuelo.*

Quando Dios los vio venir, hizo así, se asomó y les preguntó: ¿y qué noticias me traen de Sodoma?

Angelitos: //: De Sodoma yo traigo un recado 01:43-02:24
y me han dicho que a ti te lo dé ://
[¿Qué cosa es?]
//: Que si me pides el pescado
te lo doy, te lo doy, te lo doy, te lo doy ://

Dios: ¿Qué es lo que dices tú?
¡Ya está bueno de boberías!
Que la tortilla se vuelva
eso sólo faltaría.
¿Qué es lo que dices tú?
¡Ya está bueno de boberías!

Aquí el negocio se cierra
y pal Consejo de Guerra
van ahora mismo a explicar
qué es lo que pasa en la Tierra.

Narrador: *Bueno, reunió Dios el Consejo de Guerra. Él 02:25-02:53*
estaba aquí de juez, a su derecha el ministerio
fiscal, a su izquierda el abogado defensor y por
allá [AHHH], sepárenlos... [RISAS], los
angelitos. [RISAS]

Dios: *Se abre la sesión. Tiene la palabra el honorable*
ministerio fiscal.

Fiscal: Señores, 02:54-04:12

los ciudadanos de este sitio me han confiado,
para que en el juicio acuse,
a los que culpables son a todas luces.

Y ustedes son culpables
de alta traición al cielo
y amores castigables.

Y con ese adulterio
me dieron muchos celos,
bandidos inmorales.

Por eso fuego, fuego,
que los quemen en la hoguera,
que el amor es cosa seria,
quiero fuego, mucho fuego,
fuegos y miserias.

[SHIII] [GROOO]

[APLAUSOS]

Dios: *Tiene la palabra el abogado defensor.* 04:13-04:15

Defensor: //: Ese muerto no lo pago yo,
que lo pague quién lo mató. :// 04:16-04:50

En este tipo de cosas
yo no quiero intervenir,
porque el tiro tú no sabes
por dónde te va a salir.

//: Ese muerto no lo pago yo,
que lo pague quién lo mató. ://

Narrador: [AJAJ] *Pues a Dios solamente le quedaba invitar a los acusados:* 04:51-05:01

Dios: *A ver, los angelitos para acá. ¡Vengan!*
[TUCU-TUCU-TUCU-TUCU-TUCU]

Angelitos: Este es un problema psicológico, 05:02-05:32
también con un toque patológico,
y en este momento es sintomático
de cómo anda el mundo actual.

Por eso es que ahorita somos sílfides,
de miradas lánguidas y exóticas,
y nuestros andares como náyades,
provoca al vernos pasar.

Sí, señor. [RISAS]

Narrador: *Pues a Dios sólo le quedaba ya dictar sentencia.* 05:33-05:36
Y dijo así:

Dios: //: Chicharritas, chicharrones, 05:37-06:01
mariquitas, papitas fritas. ://

[CONCLUSIÓN INSTRUMENTAL] 06:02-06:13

[APLAUSOS] 06:14-06:24

12. “Después de tantas calamidades” (00:39)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<p><i>Las relaciones que mantenían los hombres, en la época bíblica, con Dios eran muy complicadas, digo yo. Después que Dios los había expulsados del Paraíso, remojado con el diluvio [RISAS], quemado con fuego y azufre en Sodoma y Gomorra, todavía insistían en llegar hasta él.</i></p> <p><i>Era hora de que hubieran decidido ya mantener una respetuosa distancia con El Creador, pero nada. En cuanto se recuperaron un poco de todas estas calamidades, decidieron hacer una torre que los llevara hasta el cielo, con resultados absolutamente previsibles. [RISAS]</i></p>	00:00-00:39

13. “La torre de Babel” (08:49)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<p>Todos los hombres un día se decidieron como hermanos, todos juntos, mano con mano hacer, una torre allá hasta el cielo azul y así ver, si el hombre llegaba a Dios con fe y con amor, y del Señor</p>	00:00-00:44

llevar la flor
de la hermandad,
de la igualdad,
para allá.

Hombres: Avísale a María que me llame a Mario, 00:45-01:52
 también a Jacinto, Pepe y Rafael.

¡Ay! //: ururú arará, ¿dónde está Miguel?
Que ya vamos hacer la torre de Babel ://
Y guambán.

Narrador: Así los hombres un día
 quisieron llegar a Dios,
 viendo que él ya no bajaba
 a echarles la bendición.

Y mirando para arriba
se preguntan qué pasó?
¿Se quedo sin gasolina?,
o ¿la sogá se rompió?

Hombres: ¡Ay! //: ururú arará, ¿dónde está Miguel?
 Que ya vamos hacer la torre de Babel ://
 Y guambán.

Narrador: La gente poquito a poco
 a la construcción llegó,
 pero de Miguel el pelo
 todavía no se vio.

Llegaron Mario y Jacinto,
también Pepe y Rafael,
y como al mes de trabajo
fue que apareció Miguel.

Y guambán.

- | | | |
|-----------|---|-------------|
| Hombres: | Pero Miguel, Miguel, Miguel,
¿Dónde andabas tú metí'o,
que por todo el caserío
yo te busqué y no te encontré? | 01:53-02:03 |
| Narrador: | <i>Y dijo Miguel:</i> | 02:04-02:05 |
| Miguel: | Mejor lejos estemos los dos,
que tú quieres de mi lo que yo
no pretendo ni decirte cuándo,
de trabajo no me hables ni jugando. | 02:06-02:34 |
| Narrador: | Pero resulta que
el voto popular
decidió que Miguel
viniera a trabajar. | 02:35-02:54 |
| | Y en la torre lo ves
como un obrero más,
y entre cemento y cal
dice al protestar: | |
| Miguel: | <i>“Quien no trabaja no come” ¿Quién invento
ese refrán, chico? Comes y lo que comes</i> | 02:55-03:14 |

*en trabajar se te va. Por eso si alguien trabaja
por mí me hace un gran favor. Menos perro,
menos pulgas; más fresco, menos calor.*

¿Y, para qué perder el tiempo?,
¿para qué, para qué volvernos locos?
Yo lo haré poquito a poco
porque el trabajo a mí, ¡vaya!
no me hace gracia,
y tengo, y tengo que inventar
la burocracia.

[APLAUSOS]

Hombres: ¡Ay! //: ururú arará, ¡que listo es Miguel!
Que no trabaja ya en la torre de Babel ://
Y guambán.

Narrador: La torre siguió subiendo
así poquito a poquito,
y con el paso del tiempo
ya el cielo se ve bajito.

Mas Dios que estaba durmiendo
se levantó disgustado,
cuando cerca vio a los hombres
al mirar para allá abajo.

Y guambán.

Narrador: *Midiendo bien sus palabras,* 04:30-04:38

*tras meditar la cuestión,
con voz de pocos amigos,
a los hombres dijo Dios:*

Dios: Aquí manda Papa Montero 04:39-05:10

y tumba, canalla rumbero.
Tanta gente no sube al cielo,
tumba canalla rumbero.

Ya sobran angelitos encueros
y tumba canalla rumbero.
Así que aquí yo no los quiero
y tumba, canalla rumbero.

Y como se han colado
en mi espacio privado
este castigo yo les mandaré.
Así el interesado
no entiende al de al lado
y en distintas lenguas hablareis.

[RAAM]

Narrador: *Y calló el castigo de Dios sobre todos los* 05:11-05:18

*hombres. Estaban reunidos ahí
y el primero que habló fue Mario. Y Mario dijo
así:*

Mario: Ya madruga 05:19-05:27

extraña la maruga
la taruga

se arruga y estruja.

[HEY] [RISAS]

- Narrador: *Y se inventó el ruso, ¿no?* 05:28-05:34
Después habló Rafael, y Rafael dijo así:
- Rafael: Yesterview, 05:35-05:53
Philip Morris, red most more do you,
Westinghouse, General Electric,
oh Chesterfield, in most of you.
- Narrador: *Y se inventó el inglés. [RISAS]* 05:54-05:57
Más tarde habló Jacinto:
- Jacinto: Ba ba jar jama, 05:58-06:06
ahí me ataja lo maja.
Pero no eleve la baba
que el majá va con ventaja.
Ba ba jar jama,
ahí me ataja lo majá.
- Narrador: *Y se inventó el árabe.* 06:07-06:10
Después habló Pepe:
- Pepe: Tiki-tiki-pon el quimbombó, 06:11-06:21
tiki-tiki-si el botiquín,
Succinilsulfatiazol,
poca o enterín,
pahomín.

Narrador: *Y se inventó el chino. [RISAS]* 06:22-06:29
*Ah, pero faltaba por hablar Miguel. Y Miguel
hablaba un idioma distinto y diferente:*

Miguel: Perdóname conciencia, 06:30-07:38
está él todavía
vendiéndole al jurado
y apegado, y a pegado a la fría.

Yo, yo lo he tirado al olvido
pues desde siempre sin él,
bien me he, vaya, desarrollado,
sin tener nada, nada que hacer.

Pero perdóname, perdóname conciencia
y díceselo a él.

[APLAUSOS]

Hombres: ¡Ay! //: ururú arará, como pueden ver 07:39-08:10
ya no se entiende nadie en la torre de Babel://
Y guambán.

Narrador: Así como pueden ver
se paró la construcción,
pues ya no se entiende nadie
y del hombre la razón,

se fue cada vez más lejos
y sólo quedo el refran:
“En la unión está la fuerza,

y divide y vencerás”.

Hombres:	¡Ay! //: ururú arará, ya se va Miguel, que aquí se terminó la torre de Babel :// //: Que aquí se terminó la torre de Babel :// La torre de Babel.	08:11-08:38
----------	--	-------------

[APLAUSOS]	08:39-08:49
------------	-------------

14. “El agujero negro” (02:43)

Caracteres	Texto [Cantado; Hablado]	Duración
Narrador:	<p><i>Las estrellas se reproducen en el universo con gran rapidez. Con tanta rapidez que ya estaríamos llenos de ellas si no existieran los agujeros negros en el espacio [RISAS]. Los agujeros negros en el espacio son unas especies de tragantes por donde las estrellas sobrantes salen hacia otra dimensión.</i></p> <p><i>Un día, vaya usted a saber por qué, un agujero negro en el espacio se tapó [RISAS]. Como se tapan las cosas, ¿no? Inmediatamente se formó una gran aglomeración de estrellas ahí, que empezaron a tropezar, a molestarse y a formar una gran algarabía que acabó por despertar a Dios que dormía allí cerquita, ¿no?</i></p> <p><i>Dios acudió en persona a ver qué sucedía. Bueno, llegó, se encontró el agujero negro tapado</i></p>	00:00-01:45

[RISAS]. *Bueno, lo primero que hizo fue lo primero que hubiera hecho cualquier de nosotros: intentar destapar el agujero con productos químicos [RISAS]. Nada, aquello seguía igual. Así que se consiguió un gran destapador cósmico [RISAS] y empezó a bombear: gluck, gluck, gluck. [RISAS]*

Pafff, finalmente con un chasquido el agujero quedó libre y empezó a tragarse a gran velocidad a todas las estrellas que estaban allí acumuladas. Era tal su fuerza de succión que Dios mismo fue arrastrado con sus ángeles y sus arcángeles hacia otra dimensión.

Desde entonces, los que quedamos del lado de acá [RISAS] buscamos a Dios [RISAS] [APLAUSOS]. Sabemos que existe, pero está en otra parte.

¡Muchas gracias!

[CONCLUSIÓN INSTRUMENTAL]

01:46-02:28

*Alejandro Lucas
Rolando Valdés
Y un servidor,
Alejandro García Virulo.*

[APLAUSOS FINALES]

02:29-02:42

Apéndice 5. Células rítmicas identificadas en el Génesis Según Virulo (2001).⁵

- Bolero cubano – marcha del bongó:



- Cinquillo cubano – primera variante:



- Cinquillo cubano – segunda variante:



- Guaracha – segunda variante:



⁵ Contrastadas con lo expresado por HELIO OROVIO (1992), *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*, La Habana, Editorial Letras Cubana.

Apéndice 6. Localización de las referencias intertextuales en la música del Génesis Según Virulo (2001).

PERFORMANCE / SECCIÓN	TÍTULO DE LA OBRA / AUTOR
P ³ / C ₁	<i>Toccatá y Fuga en re menor BWV 565 (170x) / Johann S. Bach</i>
P ³ / C ₂	<i>Échale salsita (1930) / Ignacio Piñeiro</i>
P ³ / C ₃	<i>Menéame la cuna, Ramón (s.f.) / Ñico Saquito</i>
P ³ / C ₄	<i>Baja y tapa la olla (1956) / Los Compadres</i>
P ³ / C ₅	<i>Castígala (1985) / Willy Chirino</i>
P ³ / C ₆	<i>Llévatela (1967) / Armando Manzanero</i>
P ⁸ / C ₄	<i>Burundanga (1967) / Oscar Bouffartique</i>
P ⁹ / C ₄	<i>Estaba la rana sentada (s.f.) / Anónima</i>
P ⁹ / C ₅	<i>Cuidadito, compay gallo (1957) / Ñico Saquito</i>
P ¹¹ / C ₂	<i>Si me pides el pescao te lo doy (191x) / Eliseo Grenet</i>
P ¹¹ / C ₃	<i>Miseria (1963) / Los Panchos</i>
P ¹¹ / C ₄	<i>Ese muerto no lo cargo yo (1970) / Graciela Arango</i>
P ¹¹ / C ₆	<i>Pregón de los chicharrones (1973) / Los Guaracheros del Oriente</i>
P ¹³ / C ₃	<i>Ay, Mamá Inés (1927) / Eliseo Grenet</i>
P ¹³ / C ₄	<i>Añorado encuentro (s.f.) / Giraldo Piloto y Alberto Vera</i>
P ¹³ / C ₆	<i>Mi amor fugaz (1958) / Benny Moré</i>
P ¹³ / C ₈	<i>Papá Montero (1924) / Eliseo Grenet</i>
P ¹³ / C ₁₀	<i>Yesterday (1965) / Paul McCartney</i>
P ¹³ / C ₁₃	<i>Perdóname conciencia (s.f.) / Moraima Secada</i>

Apéndice 7. Perspectivas analíticas intertextuales empleadas en el estudio del Génesis Según Virulo (2001).⁶

VARIABLES	INDICADORES
Funciones del performance en el espacio de la cultura	Expresiva
	Impresiva
	Referencial
	Fática
	Estética
Problemática de los vínculos externos en el performance	Inspiración
	Contexto
	Resonancia
Coexistencia de componentes heterogéneos en el performance	Música transportada
	Música definida adicionalmente
	Música como punto de referencia
Acciones intertextuales que enriquecen el performance	Música inclusiva
	Música exclusiva

⁶ Adecuación de lo expresado por MIECZYSTAW TOMASZEWSKI (2014), “La obra musical en la perspectiva intertextual” en *Criterios*, no. 53, ene.: 12-34.

Apéndice 8. Entrevista realizada a Alejandro García Villalón vía correo electrónico.⁷

P/ El disco *Génesis Según Virulo* fue licenciado por Fonarte Latino en el 2001, pero según aparece en el *Diccionario Personal de la Trova* (2014) de Frank Padrón, este *Génesis...* formó parte de los espectáculos de la década del setenta. Por favor, ¿podieras corroborar o refutar ello y comentarme sobre el contexto y proceso creativo del *Génesis...*?

R/ El *Génesis* efectivamente fue un espectáculo que se presentó en muchos lugares, se estrenó en Venezuela en una versión de Sara González y yo, lo hicimos también en México y USA, recuerdo presentaciones memorables; en la catedral de Cuernavaca y en el salón plenario de la ONU en NY. También se presentó con una versión de más envergadura en el Karl Marx en Cuba y en Anfiteatro Nacional en México. *Génesis* está inspirada en el Viejo Testamento de la Biblia, y conservo una Biblia que me regaló el párroco de la catedral de Cuernavaca dedicada así: " Nunca antes se interpretó el pensamiento bíblico con tanto sentido del humor"

P/ Igualmente, Padrón hace mención de un intergénero musical para el cual escribiste y dirigiste, designado por ti como ópera-son. Estaría genial que me hablaras al respecto, pues ¿entonces el *Génesis...* se enmarca en ese intergénero?

R/ Era una época en que estaba de moda la ópera rock, Jesucristo superestrella, etc. Así que con ritmos cubanos yo escribí una ópera son.

P/ ¿Cuán relevante consideras al *Génesis...* dentro de tu vasta obra creativa?

⁷ Preguntas (P): realizadas el 14/09/2017 – Respuestas (R): recibidas el 17/10/2017.

R/ Pues creo que es fundamental, por sus aportes a la Nueva Trova en una época donde solo se identificaba la trova con el cantautor con guitarra, esta obra metió a la trova en el teatro y en el humor.

P/ Por casualidad, ¿consultaste el *Génesis* bíblico de alguna edición en específico, o partes de alguna formación católica en particular?

R/ Por supuesto, me parece la Biblia un libro maravilloso y la consulté mucho en esos tiempos