

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)

VOL III

# ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE MÚSICA



Javier Albornoz  
(Organizador)



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição- Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comercial. A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

<b>Editora Chefe</b>	Prof. <sup>a</sup> Dr. <sup>a</sup> Antonella Carvalho de Oliveira
<b>Editora Executiva</b>	Viviane Carvalho Mocellin
<b>Direção de Arte</b>	Bruna Bejarano
<b>Diagramação</b>	Elisangela Abreu
<b>Organizador</b>	Javier Albornoz
<b>Imagem da Capa</b>	pitju
<b>Bibliotecário</b>	Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

### Conselho Editorial

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”, Cuba*  
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, *Universidade Federal de Uberlândia*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda Ramalho de Freitas Brito, *Universidade Federal da Paraíba*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Ester Mallmann Centenaro, *Universidade do Estado de Mato Grosso*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carmen Pimentel, *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Catarina Castro, *Universidade Nova de Lisboa, Portugal*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Cláudia Neves, *Universidade Aberta de Portugal*  
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, *Universidade Federal da Grande Dourados*  
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Carlos III de Madrid, Espanha*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Deuzimar Costa Serra, *Universidade Estadual do Maranhão*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, *Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal*  
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, *Universidade de São Paulo*  
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, *Universidade Federal de Roraima*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca, Espanha*  
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República, Uruguay*  
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara, México*  
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona, Espanha*  
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, *Universidade Federal do Triângulo Mineiro*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, *Instituto Politécnico da Guarda, Portugal*  
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca, Argentina*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Iara Lúcia Tescarollo Dias, *Universidade São Francisco*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura, Peru*  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
Prof. Dr. Ivan Amaro, *Universidade do Estado do Rio de Janeiro*  
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío, Chile*



Prof.ª Dr.ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas  
Prof. Me. Javier Antonio Alborno, *University of Miami and Miami Dade College*, USA  
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha  
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros  
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha  
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia  
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista  
Prof.ª Dr.ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás  
Prof.ª Dr.ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo  
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha  
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodriguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha  
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista  
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe  
Prof.ª Dr.ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha  
Prof.ª Dr.ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto  
Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia  
Prof.ª Dr.ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal  
Prof.ª Dr.ª Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana "José Antonio Echeverría"*, Cuba  
Prof.ª Dr.ª Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense  
Prof.ª Dr.ª Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras  
Prof.ª Dr.ª Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia  
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará  
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sergio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí  
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia  
Prof.ª Dr.ª Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina  
Prof.ª Dr.ª Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal  
Prof.ª Dr.ª Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal  
Prof. Dr. Turpo Gebera Osbaldo Washington, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru  
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa  
Prof.ª Dr.ª Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande  
Prof.ª Dr.ª Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

E79 Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol III [livro eletrônico] /  
Organizador Javier Alborno. – Curitiba, PR: Artemis, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

Edição bilingue

ISBN 978-65-87396-42-2

DOI 10.37572/EdArt\_140821422

1. Música – América Latina – História e crítica. 2.  
Musicoterapia. 3. Musicologia. I. Alborno, Javier.

CDD 780.72

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

## PREFACE

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” compiles top-notch research in a rich collection of works that contribute to the study of music from a multicultural approach. The book focuses on a plurality of themes anchored in academic findings by Latin-American scholars, presented in a didactic and concise language that is accessible to both professors and students.

The articles in this Volume III provide the reader with knowledgeable insight that connects music and the modern world through varied methods and perspectives: from the **understanding of socio-cultural aspects of music to studies about performance and musical education**, integrating theory and practice.

As a composer and educator, it is always my goal to promote the arts and the study and development of music. It is with great pleasure that I accepted the invitation to organize this book, a composite of works written by my esteemed colleagues.

I hope the reader enjoys its content as much as I did!

Javier Albornoz

---

## APRESENTAÇÃO

“**Estudos Latino-Americanos sobre Música**” reúne pesquisas de ponta em um rico acervo de obras que contribuem para o estudo da música a partir de uma abordagem multicultural. O livro enfoca uma pluralidade de temas ancorados em descobertas acadêmicas de estudiosos latino-americanos, apresentados em uma linguagem didática e concisa que é acessível a professores e alunos.

Os artigos neste Volume III trazem ao leitor uma visão bem informada que conecta a música e o mundo moderno por meio de métodos e perspectivas variadas, com estudos que abordam **aspectos socio-culturais da música, performance e educação musical**, integrando teoria e prática.

Como compositor e educador, é sempre minha prioridade promover as artes e o estudo e desenvolvimento da música. É com grande satisfação que aceitei o convite para organizar este livro, um conjunto de obras escritas por estimados colegas.

Espero que o leitor goste de seu conteúdo tanto quanto eu!

Javier Albornoz

## SUMÁRIO

### PERSPECTIVAS ETNOGRÁFICAS

#### **CAPÍTULO 1..... 1**

HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

[Pablo Alejandro Suárez Marrero](#)

[Ibisamy Rodríguez Pairol](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214221**

#### **CAPÍTULO 2.....22**

PADADADÁ!: UMA ETNOGRAFIA DO CHORO

[Cleida Lourenço da Silva](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214222**

#### **CAPÍTULO 3..... 29**

LA GUITARRA ELÉCTRICA, LA CUMBIA Y LA MÚSICA TROPICAL COLOMBIANA: MARIANO SEPÚLVEDA EL PIONERO DEL ROCK TROPICAL EN COLOMBIA

[Carlos Andrés Caballero Parra](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214223**

#### **CAPÍTULO 4..... 38**

LOS FESTIVALES DE MÚSICA ELECTRÓNICA COMO RITUAL NUMINOSO CONTEMPORÁNEO

[Citlaly Aguilar Campos](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214224**

### PERFORMANCE

#### **CAPÍTULO 5..... 54**

O CONTEXTO IDEOLÓGICO E NORMATIVO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CLÁSSICA OCIDENTAL E CAMINHOS CRIATIVOS ALTERNATIVOS E DISRUPTIVOS

[Mariana Costa Gomes](#)

**DOI 10.37572/EdArt\_1408214225**

<b>CAPÍTULO 6.....</b>	<b>61</b>
SOBRE SONS E SILÊNCIO: A VISÃO DE INTÉRPRETES VIOLONCELISTAS ACERCA DO SILÊNCIO ENQUANTO <i>TIMING</i> EM MÚSICA	
Pedro Bielschowsky	
Felipe Avellar de Aquino	
DOI 10.37572/EdArt_1408214226	
<b>CAPÍTULO 7.....</b>	<b>71</b>
SONS BRILHANTES E SONS AVELUDADOS: UM EXPERIMENTO VOCAL COM O SUPORTE PRAAT	
Régis Luís de Carvalho Silva	
DOI 10.37572/EdArt_1408214227	
<b>EDUCAÇÃO E ENSINO DE MÚSICA</b>	
<b>CAPÍTULO 8.....</b>	<b>84</b>
A INTRODUÇÃO DO GLOCKENSPIEL NAS OFICINAS DE PERCUSSÃO DO PROJETO GURI NOS CENTROS DE INTERNAÇÃO DA FUNDAÇÃO CASA, SÃO PAULO	
Rafael Y Castro	
Carlos Stasi	
DOI 10.37572/EdArt_1408214228	
<b>CAPÍTULO 9.....</b>	<b>93</b>
PROPOSTAS PEDAGÓGICAS PARA INICIANTES: IDENTIFICANDO TENDÊNCIAS EM MÉTODOS DE CONTRABAIXO ACÚSTICO	
Jair Rabelo Maciel Barbosa Filho	
DOI 10.37572/EdArt_1408214229	
<b>CAPÍTULO 10.....</b>	<b>101</b>
ABORDAGEM ECOLÓGICA DA EDUCAÇÃO MUSICAL: EM DIREÇÃO À EMANCIPAÇÃO E À PRÁTICAS DE LIBERDADE	
André Luiz Gonçalves de Oliveira	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig	
DOI 10.37572/EdArt_14082142210	
<b>SOBRE O ORGANIZADOR.....</b>	<b>113</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO .....</b>	<b>114</b>

# CAPÍTULO 1

## HUMOR Y POLÍTICA EN EL PERFORMANCE *LA HISTORIA DE CUBA* (1979) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN VIRULO: PERSPECTIVAS ETNOMUSICOLÓGICAS E HISTORIOGRÁFICAS

Data de submissão: 24/05/2021

Data de aceite: 10/06/2021

**Pablo Alejandro Suárez Marrero**

[https://ugto.academia.edu/  
PabloAlejandroSuárezMarrero](https://ugto.academia.edu/PabloAlejandroSuárezMarrero)

**Ibisamy Rodríguez Pairoi**

[https://guadalajara.academia.edu/  
IbisamyRodríguezPairoi](https://guadalajara.academia.edu/IbisamyRodríguezPairoi)

**RESUMEN:** *La Historia de Cuba* (1979) es la primer grabación sonora comercial de Alejandro García Villalón Virulo, cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. A pesar de su importante trayectoria, las grabaciones sonoras de Virulo han sido poco abordadas como fuentes primarias de investigación, casi nulas e invisibilizadas si se habla de sus primeros diez discos. Ello deja un vacío en investigaciones sobre los inicios de un cauce humorístico al interior de la Nueva Trova cubana. Por ello, es ineludible ahondar en las secciones integrantes del performance y en las características músico-textuales de sus lenguajes de ejecución. De igual manera, se debe profundizar en la información brindada por el performance sobre el contexto sociopolítico cubano, al ser analizado desde una perspectiva historiográfica. En el presente artículo se examinan las relaciones existentes entre música

y humor al interior de *La Historia de Cuba* (1979), con énfasis en las formas en que Virulo empleó asideros de las culturas musicales para dar a conocer momentos determinados de la historia nacional. A su vez, se apuntan las posibilidades que ofrece dicho performance musical como fuente histórica para el estudio del pasado político y cultural cubano.

**PALABRAS CLAVES:** Humor. Política. Performance musical. Historia de Cuba. Virulo.

HUMOR AND POLITICS IN PERFORMANCE  
*THE HISTORY OF CUBA* (1979) OF  
ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN  
VIRULO: ETHNOMUSICOLOGIST AND  
HISTORIOGRAPHICAL PERSPECTIVES

**ABSTRACT:** *La Historia de Cuba* (1979) is the first commercial sound recording by Alejandro García Villalón Virulo, a Cuban Mexican singer-songwriter with a self-taught musical training. Despite his important career, Virulo's sound recordings have been little approached as primary sources of research, almost nil and invisible if one talks about his first ten albums. This leaves a gap in research on the beginnings of a humorous channel within the Cuban New Trova. For this reason, it is inescapable to delve into the integral sections of the performance and the musical-textual characteristics of their languages of execution. Likewise, the information provided by the performance on the Cuban socio-political context must be



studied, when analyzed from a historiographic perspective. This article examines the relationships between music and humor within *La Historia de Cuba* (1979), with emphasis on the ways in which Virulo used handles of musical cultures to publicize specific moments in national history. In turn, the possibilities offered by this musical performance as a historical source for the study of the Cuban political and cultural past are pointed out. **KEYWORDS:** Humor. Politics. Musical performance. History of Cuba. Virulo.

## 1 APUNTES INTRODUCTORIOS

*La Historia de Cuba* (1979) es la primera grabación sonora comercial de Alejandro García Villalón *Virulo*, cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. *Virulo* fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova, dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos, se tituló de Arquitecto en el otrora Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría y fundó el Centro Nacional de Promoción del Humor en Cuba. Hasta la actualidad, concibió y produjo más de veinte performances relacionados con el humor musical y la crítica social, así como tiene registradas un total de veintisiete grabaciones sonoras comerciales (Suárez, Pérez y Barreiro 2019). Por sus resultados artísticos, Alejandro García Villalón recibió el Premio Nacional del Humor en el año 2014, máximo galardón que otorga el Ministerio de Cultura a los humoristas cubanos.

A pesar de esta importante trayectoria, las grabaciones sonoras de *Virulo* han sido poco abordadas como fuentes primarias de investigación (Suárez y Barreiro 2018); casi nulas e invisibilizadas si se habla de sus primeros diez discos. Ello deja un vacío en investigaciones sobre los inicios de un cauce humorístico al interior de la Nueva Trova cubana; donde Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sara González, Vicente Feliú y Noel Nicola son mencionados por la historiografía musical como los integrantes más emblemáticos del Movimiento (Reyes 2017, 380). Al respecto, Alejandro García reconoció en palabras recientes: “Hacer humor siempre me ha resultado difícil, pues me he visto subvalorado por mis compañeros, mis amigos, incluso, cuando digan lo contrario. Lo ven como un arte menor y no lo es [...]” (Seco 2020).

Sin embargo, en un artículo publicado a finales de la década del 70 del siglo XX aparecen comparados los quehaceres autorales de Nicola y *Virulo*. Allí se referencia:

[...] Alejandro García, a quien todos conocen como *Virulo*, arremete en sus sones y rumbas contra las rémoras del pasado, pero en vez de la sátira y el humor negro de Noel, es poseedor de un humorismo zumbón, ese humorismo criollo que es parte consustancial del carácter de nuestro pueblo. Esto hace que *Virulo*, uno de los más jóvenes de la Nueva Trova, venga a emparentarse con ese viejo cantor y cronista humorístico que fue Níco Saquito, el mordaz y satírico guarachero. (Acosta 2014 [1977], 99)

Al referirse a las canciones de la Nueva Trova, el mismo musicólogo publicó pocos años después: “Un caso aparte es el de *Virulo* (Alejandro García) autor de verdaderas

anti- 'epopeyas' como *La Historia de Cuba* [...] donde mediante el humor y la sátira se nos presenta la historia burguesa como 'antehistoria' o 'prehistoria'" (Acosta 2010 [1981], 144-145). A su vez, afirmó que el tono humorístico no era común práctica entre los integrantes del Movimiento y que *Virulo* llega a concebir su ópera-son, intergénero musical aún no esclarecido por la academia cubana. Esta postura es sostenida por el investigador Giro, quien refrenda la pertenencia de Alejandro García al Movimiento de la Nueva Trova y que "[...] trabajó la ópera-son, de la cual buen ejemplo ha sido *Échale salsita*, sobre un tema bíblico, *Génesis Según Virulo e Historia de Cuba*" (2007, tomo 4, 281).

Adicional a estas breves reseñas, hasta el momento se han encontrado pocas investigaciones que profundizan en la obra creativa de Alejandro García Villalón. En un primero momento, Ruiz-Trejo (2012) recurrió a los estudios de comunicación para sustentar que *Virulo* es un representante del humor intelectual en la música latinoamericana. Por su parte, Dalbem (2012) abordó los elementos performativos y performáticos de *Comes y te vas*. A su vez, Suárez y Barreiro (2018) expusieron el funcionamiento de la intertextualidad literaria-musical al interior del disco *Génesis Según Virulo*. Además, Suárez, Pérez y Barreiro (2019) deconstruyeron los momentos sociológicos descrito en el audiovisual *El humor en estos tiempos da cólera*; mientras que Suárez y Barreiro (2019) profundizaron en la crítica social ejercida en el performance *Buena Risa Social Club*.

Como se puede apreciar, *La Historia de Cuba* (1979) constituye un ejemplo primo dentro de las grabaciones sonoras del cantautor, aún no trabajado por la historiografía musical ni la discografía cubana (Reyes 2017, 371-396)<sup>1</sup>. En el caso de *Virulo*, su grabación fue licenciada por el sello Areito de la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (EGREM), disco de larga duración que tuvo un triple lanzamiento con diferentes portadas: Cuba (LD-3741), México (NCL-0034) y Venezuela (EG-13.007). Ello puede aludir a las estrategias existentes para la distribución regional de la música grabada en Cuba, proyectos que enfatizaban en los aspectos socioculturales de las producciones discográficas, tanto de expresiones tradicionales como de la nueva creación musical (Reyes 2017).

Al decir de su primer disco, *Virulo* menciona:

[...] mezcla diversos ritmos y estilos musicales para narrar los sucesos que envolvieron a la isla, en un contexto satírico que conserva en sus consecuentes producciones, parodiando estilos y ritmos y musicalizando cuentos, chistes, obras literarias y cualquier situación de la vida cotidiana, social y política, logrando una conjunción única de la música y el humor fino. (En Ruiz-Trejo 2012, 282)

Con excepción de esta última cita, Acosta (2014 [1977]), Acosta (2010 [1981]) y Giro (2007, tomo 4) no explicitan si aluden a la puesta en escena o a la grabación sonora

<sup>1</sup> En fecha reciente se ha encontrado la grabación homónima del cantautor cubano-norteamericano Luis Serrano (1990), quien también realiza un recorrido músico-humorístico por la historia sociopolítica de la Isla. Para ello, recurre a una apropiación de las composiciones performativas de Alejandro García Villalón *Virulo*; mismas que son abordadas en el presente estudio.

comercial de *La Historia de Cuba* (1979). Por los años de las publicaciones se puede inferir que abordan una (Acosta 2014 [1977]) u otra (Acosta 2010 [1981]) respectivamente, aunque no son datos suficientes para realizar tal aseveración. No obstante, las informaciones arrojadas por estos investigadores denotan un interés por algunas particularidades contextuales del performance, las implicaciones de éste en la cultura germinal, así como por las características de sus lenguajes de ejecución. Sin embargo, la poca profundización en este objeto de estudio apunta hacia un camino investigativo aun por recorrer.

Después de transitados los vacíos investigativos sobre las creaciones del cantautor, es ineludible cuestionar: ¿Cuáles son las secciones integrantes del performance *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*? ¿Qué características músico-textuales poseen los lenguajes de ejecución de dicho objeto de estudio? ¿Cuáles son los momentos de la historia sociopolítica de la Isla que son referenciados en *La Historia de Cuba* (1979)? ¿Qué información explícita o implícita sobre el contexto socio político cubano arroja el performance al ser analizado desde una perspectiva historiográfica?

En la presente investigación se aborda a dicha grabación sonora como comunicación subjetiva, donde se construyen, expresan y difunden elementos particulares de una cultura reflexiva (Qureshi 1987). Ello permite que sea escrutada a través de la segmentación del performance (Suárez y Barreiro 2019), el análisis de sus lenguajes de ejecución (Rodríguez 1995) y la interpretación desde una experiencia musical situada en tiempo y lugar (Rice 2002). Por lo que se aborda al objeto de estudio como performance grabado (San Cristóbal 2018, 218-219); posible de ser analizado a través de presupuestos teóricos de la etnomusicología del performance (Reynoso 2015, 151-168) y la historiografía crítica (Pappe 2001).

El presente estudio busca, primero, profundizar en las relaciones existentes entre música y humor al interior de *La Historia de Cuba* (1979), con énfasis en las formas en que *Virulo* empleó asideros de las culturas musicales para dar a conocer momentos determinados de la historia sociopolítica de la Isla. En segundo lugar, dar a conocer las posibilidades que ofrece el performance como fuente de información histórica para el estudio del pasado nacional.

## 2 SEGMENTACIÓN DE LA HISTORIA DE CUBA (1979)

La segmentación del performance estudiado permite seccionarlo en sus diferentes partes integrantes, con la finalidad de modelar la estructura performativa seguida por el cantautor durante la interpretación musical del mismo (véase Tabla 1). Esta manera de fraccionar el performance ha sido utilizada con anterioridad para abordar otras obras de Alejandro García Villalón *Virulo* (Suárez y Barreiro 2019), pues permite esquematizar una consecución estructural y dramática entre sus composiciones performativas

(Madrid 2009), las secciones integrantes de estas, así como su localización temporal en la grabación sonora. En su totalidad, estas labores contribuyen a una deconstrucción del performance, topográfico que permite la posterior ubicación de algunas particularidades relevantes dentro de sus lenguajes de ejecución.

Como se puede apreciar, las composiciones performativas (P) se enumeran con un superíndice consecutivo que aluden a su localización al interior de la grabación sonora estudiada (P<sup>1</sup>-P<sup>2</sup>-P<sup>3</sup>-). A su vez, las secciones integrantes se identifican por un subíndice contiguo, cuya numeración está condicionada por los lugares que ocupan en las composiciones performativas a las que pertenecen (Ejemplo: P<sup>5</sup> / I<sub>1</sub>-C<sub>1</sub>-I<sub>2</sub>-C<sub>2</sub>-H-C<sub>3</sub>-C<sub>4</sub>), así como las veces en que esas formas del discurso son empleadas por el cantautor. Sin duda, en *La Historia de Cuba* (1979) prevalecen las secciones cantadas (C = 45) sobre las secciones habladas (H = 16) e instrumentales (I = 16). Ello corrobora que *Virulo* privilegió en su performance algunas de las expresiones y géneros vocales-instrumentales de las culturas musicales conocidas en Cuba.

Tabla 1. Estructura performativa de *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

LOCALIZACIÓN TEMPORAL	COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	SECCIONES INTEGRANTES
00:00:00 – 00:02:05	P <sup>1</sup> . De cómo bailando un son llegó a esta tierra Colón.	I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub>
00:02:06 – 00:03:32	P <sup>2</sup> . Y algunos buenos consejos que aumentan la producción.	C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:03:33 – 00:05:42	P <sup>3</sup> . Vinieron barcos negreros del otro lado del mar.	I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:05:43 – 00:07:49	P <sup>4</sup> . Y se inventa la mulata, la alpargata y el chinchal...	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>
00:07:50 – 00:09:33	P <sup>5</sup> . Donde se dice de cómo lo que parece, no es.	I <sub>1</sub> -H <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -I <sub>2</sub>
00:09:34 – 00:13:02	P <sup>6</sup> . Y lo que es, es de cómo llegó a La Habana el inglés...	I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -C <sub>7</sub> -C <sub>8</sub> -C <sub>9</sub>
00:13:03 – 00:14:58	P <sup>7</sup> . Los Reyes gobiernan, pero... escuchen el Noticiero.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>
00:14:59 – 00:17:12	P <sup>8</sup> . Ay, de la Patria mía que tiene que atada andar.	I-H-C <sub>1</sub>
00:17:13 – 00:19:14	P <sup>9</sup> . Corta el machete la amarra: echa la Patria a volar.	I-H-C <sub>1</sub>
00:19:15 – 00:22:17	P <sup>10</sup> . Echa la Patria a volar, cortó la muerte su vuelo.	I-C <sub>1</sub> -H-C <sub>2</sub>
00:22:18 – 00:24:27	P <sup>11</sup> . ¡Que República era aquella...!	H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>
00:24:28 – 00:26:18	P <sup>12</sup> . Al ritmo del charleston.	H-I-C
00:26:19 – 00:28:33	P <sup>13</sup> . No sólo trajo a Machado sino también un ciclón.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>
00:28:34 – 00:29:53	P <sup>14</sup> . La Patria no es soberana en manos de la traición.	I-H-C
00:29:54 – 00:32:24	P <sup>15</sup> . Todo quedó en el discurso, como la Constitución.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>
00:32:25 – 00:34:34	P <sup>16</sup> . Y así termina esta historia que comenzó con Colón / te lo prometió Martí / llegó la Revolución.	I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>

Elaboración propia de los autores

De forma general, las secciones cantadas poseen un lenguaje figurado que agregan otros significados al discurso referencial. Con ello se propician diversas asociaciones durante su escucha, en relación con el nivel de sensibilidad, formación y competencias del receptor. En las secciones habladas, *Virulo* empleó un lenguaje objetivo con la finalidad de brindar información histórica sin ambigüedades. Por lo que apela a conocimientos compartidos sobre la historia nacional y los contextos internacionales que influyeron en esta. Estos son poco afectivos y emocionales a primera instancia, características que permiten la transmisión nominal de los marcos referenciales para su posterior interpretación. En su conjunto relacional, estas formas del lenguaje poseen funciones socio-estéticas determinadas por los modos en que colaboran en la educación músico-sensitiva de los escuchas, por lo que aportan conocimientos de índole histórica, costumbres, creencias y modos de vida (Rodríguez 2009).

Ello conduce a una apropiación del performance estudiado a través de su función lúdica, pues divierte y entretiene mediante la expresión de algunas ideas y emociones propias del cantautor; pero también a través de las aspiraciones, frustraciones y logros de la historia sociopolítica nacional. En su totalidad, las secciones cantadas tienen carácter narrativo que organizan la historia con una lógica cronológica, en aras de brindar los argumentos necesarios para entender las acciones performativas recreadas en sus contextos. Las secciones habladas poseen carácter descriptivo que contribuyen a la construcción de los propios contextos del performance, históricos y referenciales para la consecuente reinterpretación de lo dicho o no en las composiciones performativas. A su vez, las secciones instrumentales poseen marcado carácter introductorio, con excepción de P<sup>2</sup>, P<sup>10</sup> y P<sup>11</sup>, o de enlace entre otras secciones.

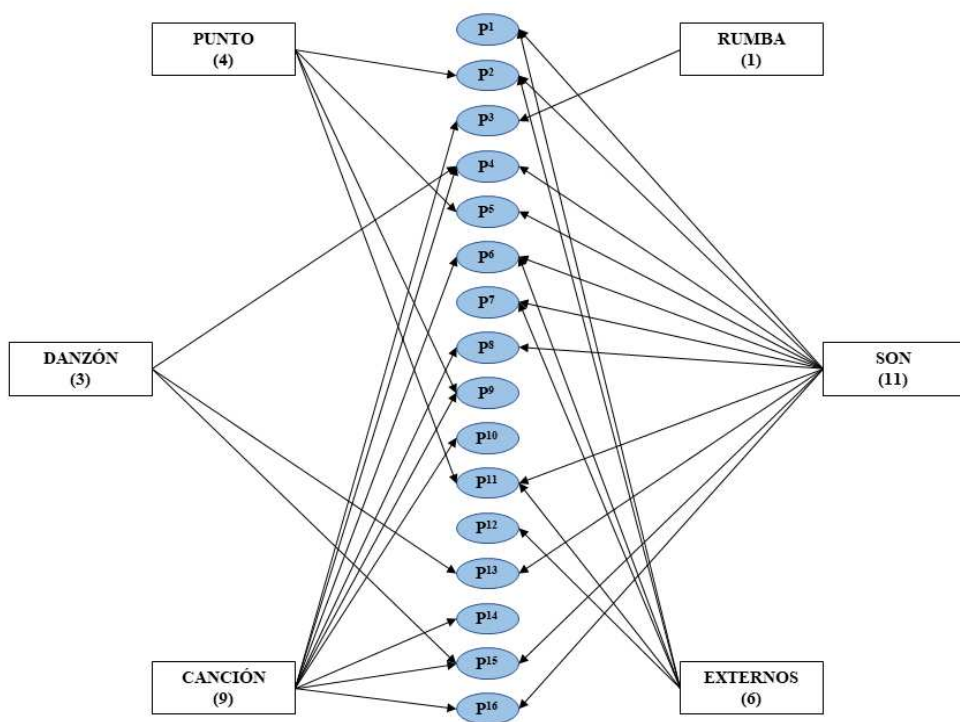
### 3 LENGUAJES DE EJECUCIÓN, INTERTEXTUALIDAD MUSICAL Y EXPRESIONES DEL HUMOR

Para abordar *La Historia de Cuba* (1979), téngase en cuenta que “[...] cada época revaloriza su tradición, sus precedentes en busca de su propia validación” (Rodríguez 2009, 10); en este caso, a través de los lenguajes de ejecución utilizados por Alejandro García Villalón *Virulo* en la conformación del performance. Entonces, es necesaria la identificación de los géneros y expresiones de las culturas musicales que empleó el cantautor, la determinación de las formas musicales expresadas en las composiciones performativas que lo integran, así como la caracterización de aspectos musico-textuales relevantes y sus variaciones expresivas. A su vez, es de notable importancia la localización de las referencias musicales intertextuales, la caracterización de la forma literaria y la

identificación de los temas histórico-textuales que contribuyen al entendimiento de los argumentos performativos. (Rodríguez 1995)

Como se puede apreciar en una modelización de las influencias genérico-musicales en el performance estudiado (véase Figura 1), el cantautor prioriza algunas de las formas particulares de hacer son cubano, fundamentalmente en su variante de montuno (Giro 2007, tomo 4, 160-167). En estas composiciones performativas se presentan determinados esquemas rítmicos en el güiro, modos percutivos del bongó, giros melódicos vocales y sonoridades rasgadas en el tres, que aluden a las diferentes franjas tímbricas que conforman la compleja polirritmia percusivo-armónica del género musical (Orovio 1992, 455-460). Destaca la guaracha-son como una de las variantes soneras más utilizada por *Virulo* (P<sup>1</sup>-P<sup>2</sup>-P<sup>6</sup>-P<sup>7</sup>-P<sup>16</sup>), constructos musicales donde anticipa lo paródico para abordar “[...] la historia pasada de Cuba y el ambiente que le propiciaba la nueva situación social del país” (Giro 2013, 84).

Figura 1. Influencias genérico-musicales en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Virulo.



Elaboración propia de los autores

En nueve de las composiciones performativas se pueden escuchar elementos musicales que aluden a la canción cubana (Orovio 1992, 85-87). Con esta forma de

expresión cantable el creador retoma lo amoroso, idílico y simbólico en la construcción de la historia nacional. También expresa el sentir y las inquietudes del pueblo, algunas veces con intenciones irónicas o paródicas. No obstante, casi siempre recurre a una textura melódica clara, articulada en frases y períodos breves con acompañamiento de guitarras, más cercano a la trova tradicional. Sin embargo, en P<sup>9</sup> y P<sup>14</sup> se puede escuchar una marcada influencia de la Nueva Trova en Cuba, detonada por líneas melódicas más complejas, algunas exploraciones armónicas, utilización de sonoridades MIDI y la introducción de floreos improvisados en la flauta y la guitarra, respectivamente.

Además, *Virulo* echa mano del punto cubano para aludir a las clases sociales más marginadas de la nación, generalmente asociadas a los campesinos. Pocas veces la melodía sobrepasa de una octava, con movimiento ondulatorio no directo, pero siempre acompañada con guitarra, tres, claves y maracas (Giro 2007, tomo 3, 273-273). En P<sup>2</sup> acude a una seguidilla con ritmo fijo y metro exacto, con la cual le imprime continuidad a la acción dramática, poco congruente con la historia descrita. En contraste, el cantautor se auxilia del danzón para construir una noción particular sobre la clase alta republicana, quienes dirigían los designios de la nación. También, en P<sup>3</sup> empleó los esquemas rítmicos de una rumba como guiño incipiente del componente africano dentro la cultura cubana, aun cuando no se tiene evidencias musicales sobre la existencia de este género en el siglo XVIII.

Resulta interesante como el creador imprime nuevos significados al performance mediante expresiones de culturas musicales externas a Cuba. En P<sup>1</sup> se escuchan sonoridades renacentistas europeas con castañuelas para aludir a la conquista hispana de América, mientras que en P<sup>7</sup> recurre a un clavecín para recrear el posible ambiente musical de la corte francesa de Luis XVI. A su vez, en P<sup>2</sup> se apoya en una canción tradicional mexicana como forma de sugerir la existencia de culturas prehispánicas en el continente americano, a la que se suma un ragtime en P<sup>6</sup> como expresión atemporal de un origen cultural anglosajón. La propia influencia estadounidense en la música cubana se puede también verificar por la introducción de sonoridades jazzística en P<sup>11</sup> y con el charleston que *Virulo* introduce en P<sup>12</sup>.

Alejandro García Villalón empleó diferentes variantes de la forma binaria simple en doce de sus composiciones performativas. En P<sup>14</sup> la presenta sin repeticiones (a-b); en P<sup>3</sup>, P<sup>4</sup>, P<sup>7</sup> y P<sup>15</sup> repite la primera sección (||:a:|-b); en P<sup>1</sup>, P<sup>8</sup>, P<sup>9</sup> y P<sup>10</sup> repite la segunda sección (a-||:b:||); mientras que en P<sup>11</sup>, P<sup>12</sup> y P<sup>13</sup> repite ambas secciones (||:a-b:||). En contraste con ello, acude a una forma continua simple de tres secciones diferentes (a-b-c) en P<sup>2</sup>, P<sup>5</sup> y P<sup>16</sup>, así como a una estructura séxtuple (a-b-c-d-e-b) en P<sup>6</sup>. Dichas formas musicales están condicionadas por las acciones dramáticas que narra el cantautor en sus composiciones performativas. A mayor complejidad en la trama histórica, se evidencia

un mayor embrollo desde el punto formal y de influencias de las culturas musicales. Ejemplo de ello es que en P<sup>2</sup> confluyen elementos expresivos del punto y son, así como de la canción tradicional mexicana; mientras que en P<sup>6</sup> se alternan recursos sonoros provenientes de la canción y son, además de un ragtime.

Dentro de los aspectos musicales relevantes, se debe señalar la primacía de texturas homofónicas, donde la voz es acompañada por guitarras, tres, bongó, tumbadoras, drums, percusiones menores, piano y el floreo de algunos instrumentos de alientos como flauta, trompeta y saxofón. La combinación vocal-instrumental de estos medios sonoros deviene en la conformación de sexteto o septeto de son, charanga francesa, piquete típico, solista “armónico” y hasta el combo (MINED 1973). Ello denota un conocimiento previo sobre las culturas musicales mencionadas con anterioridad, empleadas de forma atemporal con funciones expresivas particulares. En su totalidad, *Virulo* logra timbres pastosos en el registro medio, pues está condicionado por sus capacidades vocales.

Dichas composiciones performativas no poseen expresiones dinámicas de relevancia; sólo se pueden escuchar algunos planos sonoros contrastantes que son el resultado de la acumulación en bloque de medios sonoros. Las agógicas se vinculan con la expresividad musical del cantautor, por lo que en algunas composiciones pueden ser pocas o nulas (P<sup>1</sup>) mientras que en otras tienen alto grado de complejidad (P<sup>16</sup>). Sin dudas, el metroritmo es generalmente estable con base en la repetición rítmica de esquemas provenientes del son cubano y la guaracha. Ello permite que la apropiación de lo expresado de forma músico-textual sea más fácil para los escuchas. Sin embargo, esto tiene su excepción en P<sup>6</sup>, donde se acude a una variación constante de la métrica, con fines dramáticos. En general, los modos que priman son los mayores, excepto en algunas de las referencias intertextuales.

En doce de las composiciones performativas que integran *La Historia de Cuba* (1979), *Virulo* emplea recursos de intertextualidad musical como elementos relevantes de sus lenguajes de ejecución (véase Tabla 2). La cantidad de otras obras musicales identificadas suman un total de veintitrés, con las cuales supera las diecinueve referencias realizadas en su *Génesis Según Virulo* (Suárez y Barreiro 2018). En general, enriquecen el performance mediante acciones inclusivas que se manifiestan por citas, alusiones y reminiscencias. En las citas se puede reconocer un origen músico-textual externo (P<sup>1</sup>, P<sup>2</sup>, P<sup>3</sup>, P<sup>5</sup>, P<sup>6</sup>-C<sub>1</sub>-C<sub>3</sub>-C<sub>6</sub>, P<sup>7</sup>, P<sup>11</sup>-C<sub>1</sub>, P<sup>13</sup>-C<sub>3</sub>, P<sup>15</sup>-C<sub>1</sub>, P<sup>16</sup>-C<sub>1</sub>), las alusiones son menos legibles al ser resultantes de procesos de simplificaciones sonoras (P<sup>4</sup>, P<sup>6</sup>-C<sub>4</sub>, P<sup>10</sup>, P<sup>11</sup>-C<sub>2</sub>-C<sub>3</sub>, P<sup>13</sup>-C<sub>2</sub>, P<sup>15</sup>-C<sub>2</sub>, P<sup>16</sup>-C<sub>3</sub>), mientras que las reminiscencias poseen una abstracción mayor de su literalidad musical (P<sup>6</sup>-C<sub>2</sub>-C<sub>8</sub>-C<sub>9</sub>). Sin embargo, P<sup>6</sup> también puede ser un exponente de acciones exclusivas al interior del performance porque su forma compositiva alude a un collage con sentido estético (Tomaszewski 2014).



Tabla 2. Referencias intertextuales en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	REFERENCIAS INTERTEXTUALES
P <sup>1</sup> . I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Suelta la muleta y el bastón</i> , Neno González, 1956.
P <sup>2</sup> . C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub> – <i>Cielito Lindo</i> , Quirino Mendoza y Cortés, 1882.
P <sup>3</sup> . I <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -I <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H-C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub>	C <sub>4</sub> – <i>Drume Negrita</i> , Bola de Nieve, 1960.
P <sup>4</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Me Voy Pa' La Habana</i> , Nelson Pinedo, 1954.
P <sup>5</sup> . I <sub>1</sub> -H <sub>1</sub> -C <sub>1</sub> -H <sub>2</sub> -C <sub>2</sub> -H <sub>3</sub> -I <sub>2</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Guajira Guantanamera</i> , Joseito Fernández, 1972.
P <sup>6</sup> . I-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> -C <sub>5</sub> -C <sub>6</sub> -C <sub>7</sub> -C <sub>8</sub> -C <sub>9</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Mambrú se fue a la guerra</i> , Autor desconocido, s. XVIII. C <sub>2</sub> y C <sub>9</sub> – <i>Buffalo Rag</i> , Vess L. Ossman, 1910. C <sub>3</sub> – <i>María Cristina Me Quiere Gobernar</i> , José de Aguilar, 1951. C <sub>4</sub> – <i>Veneración</i> , Trío Matamoros, 1958. C <sub>6</sub> – <i>Camarón y Mamoncillo</i> , Trío Matamoros, 1956. C <sub>8</sub> – <i>So Happy Together</i> , The Turtles, 1967.
P <sup>7</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub>	C <sub>2</sub> – <i>Sarna Con Gusto No Pica</i> , Orquesta Almendra, 1958.
P <sup>10</sup> . I-C <sub>1</sub> -H-C <sub>2</sub>	C <sub>1</sub> – <i>El mambí</i> , Luis Casas Romero, ca.1902.
P <sup>11</sup> . H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>María Cristina Me Quiere Gobernar</i> , José de Aguilar, 1951. C <sub>2</sub> – <i>Saguíta Al Bat</i> , Tropical Panamá, 198-. C <sub>3</sub> – <i>Te pica el gallo</i> , La Playa Sextet, 198-.
P <sup>13</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub> -C <sub>4</sub> .	C <sub>2</sub> – <i>El Trío y el ciclón</i> , Trío Matamoros, 1961. C <sub>3</sub> – <i>A la loma de Belén</i> , Ignacio Piñeiro, 1929.
P <sup>15</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Ahora</i> , Alejandro García Villalón, 197-. C <sub>2</sub> – <i>Los Aretes De La Luna</i> , Vicentico Valdés, 1958.
P <sup>16</sup> . I-H-C <sub>1</sub> -C <sub>2</sub> -C <sub>3</sub>	C <sub>1</sub> – <i>Y en eso llegó Fidel</i> , Carlos Puebla, 1959. C <sub>3</sub> – <i>Se fue para no volver</i> , Beatriz Adriana, 1975.

Elaboración propia de los autores

Estas referencias intertextuales aluden a la coexistencia de componentes heterogéneos en las composiciones performativas estudiadas. Mayormente, las citas se expresan como música transportada, puesto que se identifica la obra musical primaria apropiada por el cantautor. No obstante, algunas citas también son definidas adicionalmente, ya que *Virulo* realiza cambios músico-textuales en la fuente primaria, con énfasis en la adecuación a otros medios sonoros o en los textos. Con ello logra adecuar las obras externas al contexto performativo propio, y crea unidades monolíticas con finalidad lúdica y estética. Estas funciones sólo son logradas a través de los vínculos indisolubles con la función expresiva, la impresiva, al referencial y la fática, que adquieren dichas composiciones performativas en el espacio intertextual de la cultura germinal. (Tomaszewski 2014)

La forma literaria utilizada por *Virulo* es generalmente estrófica, con alternancia entre coplas y estribillos. En los lenguajes textuales se identificaron algunas particularidades

del discurso confesional, la poesía conversacional y del humor heredado del teatro vernáculo. 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. El creador apela a préstamos intergenéricos ya presentes en la literatura cubana desde décadas anteriores, para crear un performance de notables dimensiones e implicaciones postmodernas. Las composiciones performativas que integran *La Historia de Cuba* (1979) pueden ser vistas como espacios interdiscursivos donde dialogan dos tipos de discursos como mínimo, el músico-humorístico y el texto-histórico, para recrear momentos sociopolíticos de la historia cubana (véase Tabla 3).

Dichas formaciones discursivas poseen un funcionamiento significativo dentro de la sección a la cual pertenecen, en coherencia con las demandas dramáticas que confluye en la creación de un sistema relacional de resignificación. Dentro de las funciones comunicativas que adquiere el humor en su performance, Alejandro García Villalón empleó “[...] estrategias comunicativas para presentar sus opiniones de un modo políticamente correcto o ...incorrecto” (Wilk-Racieska 2001, 50). De esa forma, utilizó primitivos semánticos para cambiar el significado complejo de algunos términos en aras de construir un humor entendible. Para ello aludió a palabras elementales que contribuyeron a un mejor entendimiento de dichas composiciones performativas, no dejándose definir por otras nociones externas al contexto recreado.

Tabla 3. Argumentos histórico-textuales de *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo*.

COMPOSICIONES PERFORMATIVAS	MOMENTOS SOCIOPOLÍTICOS
P <sup>1</sup> . De cómo bailando un son llegó a esta tierra Colón.	s. XV: Consolidación del Reino de Castilla y León. 3 de agosto de 1492: Cristóbal Colón inicia su primer viaje. 27 de octubre de 1492: Los españoles avistaron las costas de Cuba.
P <sup>2</sup> . Y algunos buenos consejos que aumentan la producción.	1510-1544: Proceso de conquista y colonización de la población autóctona.
P <sup>3</sup> . Vinieron barcos negreros del otro lado del mar.	s. XVIII: Auge de la sociedad y plantación esclavista en Cuba.
P <sup>4</sup> . Y se inventa la mulata, la alpargata y el chinchal...	s. XVIII: Sociedad y cultura en La Habana, disputas entre criollos y españoles.
P <sup>5</sup> . Donde se dice de cómo lo que parece, no es.	21 de agosto de 1717: Sublevación de los Vegueros.
P <sup>6</sup> . Y lo que es, es de cómo llegó a La Habana el inglés...	1762: Toma de La Habana por los ingleses.
P <sup>7</sup> . Los Reyes gobiernan, pero... escuchen el Noticiero.	s. XVIII: Contexto político en Francia y Revolución haitiana.
P <sup>8</sup> . Ay, de la Patria mía que tiene que atada andar.	s. XIX: Inicio de las guerras independentistas en América.

**COMPOSICIONES PERFORMATIVAS****MOMENTOS SOCIOPOLÍTICOS**

P <sup>9</sup> . Corta el machete la amarra: echa la Patria a volar.	10 de octubre de 1868: Inicio de la Guerra de los Diez Años entre Cuba y España. 10 de febrero de 1878: Pacto del Zanjón. 15 de marzo de 1878: Protesta de Baraguá.
P <sup>10</sup> . Echa la Patria a volar, cortó la muerte su vuelo.	24 de febrero de 1895: Inicio de la Guerra Necesaria entre Cuba y España. 19 de mayo de 1895: Muerte en combate de José Martí, Héroe Nacional de Cuba. 1898: Intervención de Estados Unidos en la guerra hispano-cubana.
P <sup>11</sup> . ¡Que República era aquella...!	20 de mayo de 1902: Inauguración de la República de Cuba.
P <sup>12</sup> . Al ritmo del charleston.	Servilismo de los gobiernos cubanos a los yankees.
P <sup>13</sup> . No sólo trajo a Machado sino también un ciclón.	20 de mayo de 1925: Gerardo Machado toma posesión de la Presidencia de Cuba.
P <sup>14</sup> . La Patria no es soberana en manos de la traición.	12 de agosto de 1933: Expulsión de Gerardo Machado.
P <sup>15</sup> . Todo quedó en el discurso, como la Constitución.	1º de julio de 1940: Constitución de 1940. Gobiernos de Ramón Grau San Martín y Carlos Prío Socarrás. 10 de marzo de 1952: Golpe de estado de Fulgencio Batista. 13 de marzo de 1957: Toma de Radio Reloj.
P <sup>16</sup> . Y así termina esta historia que comenzó con Colón / te lo prometió Martí / llegó la Revolución.	1º de enero de 1959: Triunfo de la Revolución cubana. 8 de enero de 1959: Entrada de Fidel Castro a La Habana.

Elaboración propia de los autores

En su totalidad, *Virulo* empleó algunos atributos propios de la ironía verbal y la parodia prototípica (Kalbermatten 2009, 105) como son las alusiones a un conocimiento compartido entre él y los escuchas, la conversión del pasado histórico de la Isla como blanco de su crítica, así como la existencia de una actitud crítica indirecta ante la realidad social de su época. Así es como en *La Historia de Cuba* (1979) se desenmascaran la política colonial española (1492-1898), la creación de una sociedad de consumo y el mutilado de los ideales independentistas en la República mediatizada (1902-1959). Dichos argumentos textuales encuentran su conclusión y desenlace dramático en el Triunfo de la Revolución (1959), pero se apoyan inexorablemente en las experiencias históricas comunes. En la mayoría de sus composiciones performativas *Virulo* utilizó tópicos extrínsecos (Wilk-Racieska 2001, 54), cancelables y contextuales, provenientes de creencias, costumbres y expresiones culturales propias de los cubanos.

#### 4 LA HISTORIA DE CUBA (1979) COMO FUENTE HISTORIOGRÁFICA

Respecto a la idea de Acosta, resalta la particular calificación que realiza a la obra de *Virulo*, cuando refiere que presenta a la historia burguesa como “antehistoria o prehistoria”

(2010 [1981], 144-145). De ahí, que sea conveniente dedicarle algunos comentarios al desarrollo de estos términos desde el punto de vista historiográfico. El entender ambos constructos permite una mejor comprensión de dicho performance musical como fuente histórica en su contexto de creación y posterior interpretación. Según Santos (1998), el término de prehistoria data de 1845 y fue acuñado en Francia. Este investigador sistematiza algunas de las discusiones teórico-metodológicas de carácter revisionista sobre la prehistoria como campo de la investigación histórica, mismas que tuvieron lugar entre las décadas del setenta y noventa del siglo XX. En su abordaje, Santos entiende a la prehistoria como un área del conocimiento humano aún en construcción (1998, 19-20); pues se encontraba envuelta en las discusiones sobre su posición dentro de la disciplina histórica, como una etapa anterior o posterior a la escritura.

Sin embargo, el hecho de utilizar la escritura como un parámetro para la consideración de lo que era prehistórico o histórico, fue también valorado en los espacios académicos como una manipulación política e incluso racial. Mientras, otro de los criterios que se manejó, era que el desarrollo de la escritura se debía a la génesis y aparición del Estado antiguo, acompañado de un corpus legislativo que daba paso a sociedades estructuralmente más complejas. Así, se tomaba el criterio de lo estatal como un determinante en la distinción entre las comunidades prehistóricas y las históricas (Santos 1998, 21). Aunque, se coincide con el autor en que el criterio estatal resulta sugerente, se debe tener cuidado al tratarlo como punto de inflexión entre ambas etapas porque el estado cubano surge como República el 20 de mayo de 1902. Esa fecha sería un parteaguas ideal para la construcción de una noción sobre antehistoria. Más adelante explica Santos, que este término no alude en ningún caso a una oposición a la historia. Por el contrario, plantea el “[...] período de tiempo que ha precedido a los documentos históricos, es decir a los documentos escritos” (1998, 23).

Bajo consideración de los apuntes anteriores, para Acosta (2010 [1981]) pareciera ser que lo estatal y el sistema social fundado con el Triunfo de la Revolución cubana del 1º enero de 1959 es lo que marca “lo histórico” dentro de *La Historia de Cuba* (1979). Ello se debe, a que el proceso revolucionario propició la caída del régimen batistiano y dio vida a un nuevo sistema político. Pero dicha coyuntura propicia la formulación de una interrogante más osada y para nada sencilla: ¿la historia burguesa como prehistoria o antehistoria, no se considera parte de la Historia de Cuba? Según la lógica explicativa, la prehistoria o antehistoria no son un antecedente de la Historia, sino que forman parte de ella. De ahí que lo acontecido en la Isla antes del año 1959, no fue sólo un estancamiento político donde se aglomeraron males sociales y económicos que fueron sanados por la Revolución triunfante. Si se abordara de ese modo, se excluirían las experiencias

históricas nacidas en el periodo anterior. Por lo que se corre el riesgo de perder una parte importante de la historia nacional.

Sin embargo, las palabras de Acosta (2010 [1981]) parecen estar más relacionadas con otro campo de estudio que también se hallaba en revisión: una discusión que emerge en 1980 entre los investigadores dedicados a la historiografía musical. Esta polémica fue sostenida entre un grupo de investigadores que promovieron los estudios latinoamericanos sobre música desde las universidades angloamericanas, contruidos desde las tendencias posmodernas vinculadas al neoliberalismo. La contraparte intelectual fue conformada por estudiosos que emprendieron sus investigaciones desde una historia social de la música sobre las bases de un pensamiento nacional, emancipatorio y anticolonial. Entre las limitaciones del primer grupo, debe resaltarse la aprehensión y comprensión de la cultura y música latinoamericana con métodos ajenos a la realidad regional; mientras los estudios del segundo grupo mostraban sus convicciones al:

[...] pensar la música y la historia de la música desde un musicar propio y regional [incluyendo] las voces, los ritmos, los instrumentos, y los sonidos silenciados, omitidos u olvidados, así como referenciar las causalidades o correspondencias sociales y contextuales, que incluyen las relaciones de dominación colonial y neocolonial. (Eckmeyer et al., 2017)

Con esta segunda intención, en Latinoamérica se emprendieron importantes iniciativas estatales en torno a la música y a su composición desde un pensamiento emancipador. En el caso cubano, la Casa de las Américas mantuvo una labor de proyección continental a la cual se sumaron proyectos de diferentes casas editoriales, como *Música y descolonización* (1982) del propio Acosta. Lo que lleva a entender el hecho de que éste calificara a *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón como una creación musical que hace explícita la existencia de un antes y un después en la vida política y cultural de la nación cubana. La historia personal de *Virulo* y su obra artística estuvieron influenciadas por las reformas que tuvieron lugar a partir de enero de 1959; cuando el gobierno revolucionario impulsó un grupo de programas y campañas en función de la democratización de la educación y la cultura en la Isla. Años en que se consideraron fundamentales la valoración y recuperación de los aportes artísticos de la etapa previa, así como la necesidad de acercarse a nuevos patrones culturales e ideológicos de boga en el escenario internacional (Álvarez 2010, 76).

Bajo ese tenor, en la arena cultural también se desplegaron contradicciones en cuanto a las libertades de expresión y creación de los artistas cubanos. A partir del triunfo revolucionario, la mayor parte del trabajo intelectual debía ocurrir dentro de su orden y el contenido artístico era limitado por el control político (Martínez 2016). En los escritos sobre este tema se hace constante referencia a la reunión de intelectuales y artistas que

tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Cuba en junio de 1961, para debatir sobre el papel de los creadores en la sociedad cubana. En este encuentro, el entonces Primer Ministro Fidel Castro Ruz, pronunció el discurso conocido como *Palabras a los intelectuales*, donde se referencia su frase “[...] dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro 1961); con argumentos sobre los derechos de existir, desarrollarse y vencer ante un capitalismo hegemónico. Por medio de esta alocución, el líder cubano intentaba explicar que las preocupaciones artísticas debían concentrarse en la Revolución en sí misma; ya que todo aquello que acometiera contra ella atentaría a su vez contra el espíritu creador de los ciudadanos. De ahí la necesidad de que los intelectuales y artistas se sumaran a comprender y justificar el programa político y cultural revolucionario.

En este ambiente de reformulación de la política cultural nacional, en el año 1962 se produjo también la creación de la Escuela de Historia de la Universidad de La Habana; con el objetivo de formar a un grupo de historiadores cuya misión fuera revelar el programa político de la Revolución. Además, se buscaba legitimar una continuidad entre las luchas por la independencia de la Isla emprendidas durante el siglo XIX, mismas que referencia *Virulo*, y el reciente triunfo de enero de 1959. Pues durante los primeros años de las transformaciones revolucionarias no se podía prescindir de un arma ideológica tan poderosa como la historia nacional. Mediante esta disciplina humanística es que debían construirse y consolidarse las bases comunes de la nación y su carácter socialista.

Fue desde la crítica al pasado y a sus elementos explotadores que se buscó reivindicar a los sectores trabajadores y obreros, así como el papel gubernamental en aquella nueva etapa. De ahí que, de los historiadores formados en la Universidad de La Habana, algunos se dedicaron por completo a la investigación; mientras otros se acercaron a la labor pedagógica en diferentes instituciones docentes de la capital y del resto del país. Además, se editaron y distribuyeron textos históricos entre los estudiantes y profesores de los diferentes niveles de enseñanza (Aguilera 2008, 306-309). Poco más de una década después esta práctica se concretaría mediante la Constitución cubana de febrero de 1976; en la que se proclamó que la enseñanza y los centros docentes eran una función estatal. De ahí que la idea de promover la formación comunista de las nuevas generaciones se plasmó a partir de aquel momento en los planes de estudio y los objetivos de las asignaturas impartidas a lo largo y ancho de la Isla; con singular peso en asignaturas como la Historia de Cuba y el Marxismo-Leninismo.

En el texto constitucional se enunciaron a los ciudadanos cubanos como herederos y continuadores de sus antecesores. Los aborígenes que prefirieron el exterminio a la sumisión, los esclavos que se rebelaron contra los amos y los patriotas de las guerras independentistas; a quienes la intervención y ocupación militar del

imperialismo yanqui les arrebató la victoria. Se incluyen también como antecesores a los obreros, campesinos, estudiantes e intelectuales que se enfrentaron a los gobiernos cubanos durante las primeras cinco décadas del siglo XX, así como a las organizaciones portadoras de las ideas socialistas durante aquellos años. De esa forma, se buscaba legitimar la continuidad del proceso revolucionario cubano con la alusión a la llamada Generación del Centenario y a la inspiración del “motor impulsor” que significó para este grupo de jóvenes la figura de José Martí.

De igual manera, se precisó en hechos que desembocaron en el triunfo del 1º de enero de 1959, como lo fue el asalto a los cuarteles Moncada en Santiago de Cuba y Carlos Manuel de Céspedes en Bayamo en 1953, así como el posterior desembarco del Yate Granma en 1956. Pues además de la importancia de estos hechos al interior de la ofensiva cubana contra el gobierno de Fulgencio Batista, en la carta magna se destaca el liderazgo de Fidel Castro en dicho proceso histórico. A ello se suma que, en la Constitución de 1976 se plasmaron los tópicos de educación y cultura, con énfasis en la libre creación artística siempre que cuyo contenido no fuera contrario a la Revolución. Por lo que, como una especie de convocatoria -convertida en ley-, ratifica que el arte y sus diferentes manifestaciones debían estar a favor del proceso revolucionario, sus principios y valores establecidos.

De modo que, las coyunturas político-culturales explicadas con anterioridad se pueden ubicar en el terreno de lo no dicho en *La Historia de Cuba* (1979), aun cuando son parte ineludible de un contexto germinal necesario para entender sus propios derroteros discursivos. Sin embargo, es lo dicho en el performance lo que permite llegar hasta los espacios de silencio y analizar sus complejidades. Esto convierte a la grabación sonora en una fuente historiable con un discurso alternativo integrado no sólo por características musicales, literarias y humorísticas; sino también por una conjugación de elementos del pasado del cantautor como individuo integrante de la nación cubana y, de su presente, como receptor o crítico de los hechos con los que convive.

En cuanto discurso alternativo, el cantautor refiere momentos y hechos puntales de la historia sociopolítica de Cuba desde un formato diferente, probablemente novedoso ante los modos académicos en que se difundía la historia durante aquellos años. Pues tal como afirmó el cantautor era una forma de acercar a las personas y particularmente a los niños a la historia, por lo que intentó hacer de ella algo divertido. Así que empleó un discurso músico-textual específico con la intención de provocar risa. Como afirma Jacques Le Goff, la risa es un fenómeno social, cultural y por ende también histórico. De modo que puede ser estudiado tomándose en cuenta a las épocas, el tipo de sociedades y sus cambios constantes (2010). Es una práctica que necesita de al menos tres sujetos

implicados: quien la provoca, quien se ríe y el objeto de la risa (Le Goff 2010, 36). En *La Historia de Cuba* (1979) se puede observar una interrelación entre los sujetos que realizan las funciones del performance: el cantautor, el escucha y los hechos históricos. Ello conduce a la confirmación de conocimientos y experiencias compartidas entre éstos, así como la representación intencional o explícita del blanco de una crítica.

Aunque se inscribe en el humor y utiliza la ironía como principal recurso discursivo, el performance musical analizado no llega a ser totalmente crítico en cuanto a la periodización y el contenido seleccionado. Ello se debe a que alude a los períodos de la Colonia y la República, mismos que también son cuestionados desde el poder político. De tal modo que Alejandro García Villalón *Virulo* no rompió con las líneas temáticas puntuales trazadas por la historiografía, ni con el discurso político de los años sesenta y setenta del siglo XX en Cuba; sino que lo reafirma. Ello puede justificarse a partir de entender las funciones estéticas del performance estudiado, mismo que busca de una difusión alternativa del conocimiento histórico sobre la Isla, y no la construcción de un material de carácter rigurosamente historiográfico.

A pesar de lo anterior, *La Historia de Cuba* (1979) recuerda que es necesario escuchar al pasado a través de este tipo de fuente, pues permite conocer tanto de los espacios que sirvieron como inspiración para el cantautor como de la propia labor creativa del mismo. De la misma forma en que al historiador se le puede estudiar en su contexto de producción científica, a *Virulo* se le puede estudiar en su contexto de creación. Ambos se nutren de sus conocimientos y experiencias para construir sus propuestas: académicas uno y artísticas el otro; lo cual deja como resultado una fuente de información que podrá ser interpretada de modos diversos. Esto se evidencia en este performance musical, toda vez que en él se logra encapsular una muestra de la sociedad, la cultura y la política cubana de varias décadas. Queda así demostrada la necesidad de acercarse a este tipo de objeto de estudio, pues como señala González, una canción:

[...] dejará de ser solamente un texto literario y comenzará a ser un acto sonoro y performativo que existe en momentos, lugares y circunstancias determinados. Es allí, en estos múltiples contextos, donde ese texto puede adquirir todo su sentido. (2015, 13-14)

## 5 CONCLUSIONES

Desde el punto de vista musical, en *La Historia de Cuba* (1979) de Alejandro García Villalón *Virulo* se produce una estilización de elementos sonoros, de la cancionística cubana y de la música campesina como forma particular de sus lenguajes de ejecución. Así, el cantautor imbrica recursos expresivos como el bajo anticipado, la flexibilidad del gesto



vocal, la introducción de algunos electrófonos y la claridad armónica para lograr un discurso cercano a la cultura musical de Cuba. De igual modo, el creador se acerca a otras expresiones musicales de América Latina, con énfasis en la utilización de fórmulas cadenciales, giros melódicos prototipos y citas melódico-rítmicas que aluden a lo hispano como origen común.

La relación de estos elementos músico-textuales conducen a préstamos intergenéricos, vistos éstos como estrategias comunicativas certeras para lograr el humor esperado. A éstos se integran valores evolutivos de índole músico-textuales y gnoseológicos, puesto que la grabación constituye el punto de partida para el posterior desarrollo creativo de toda una línea de trabajo personal donde confluyen formas del discurso, estructuras performativas y recursos estilísticos comunes. A través de la música, el performance estudiado posee notables valores históricos-genético para aludir al impacto que produjo en el contexto contemporáneo a su creación. Así como contribuye a la creación de valores actuales por la forma en que aborda temas y momentos sociopolíticos en la Isla.

El cantautor aborda la colonización española como exterminio de la población aborigen, y el origen cultural de Cuba a través de las relaciones simbióticas entre lo hispano y lo africano. Acude a la necesidad de una guerra de liberación ante la incompreensión española sobre la realidad criolla de la Isla, y observa a Estados Unidos como gobierno interventor que truncó la guerra necesaria. Propicia el nacimiento de la República con una enmienda constitucional que la ata a los Estados Unidos, y corrobora el servilismo de los gobiernos republicanos hacia los yanquis. Ratifica la existencia de males sociales y vicios económicos de la República en la primera mitad del siglo XX, así como la necesidad popular de lograr finalmente una Revolución cubana. No olvida la mención de José Martí como el ideólogo que propugnaba una Cuba por y para los cubanos, así como a Fidel Castro como concertador de dichas ideas.

Como fuente historiográfica, *La Historia de Cuba* (1979) nos muestra sus potencialidades toda vez que permite dilucidar la apropiación que hizo el cantautor de un discurso músico-textual, alternativo al académico y al político prevalecientes durante los años sesenta y setenta del siglo XX cubano, con la finalidad de abordar la historia nacional. Esto permite explorar tanto lo dicho de manera explícita, como los espacios de silencio que conducen a las complejidades contextuales de Alejandro García Villalón y su creación. Lo no dicho queda en el ámbito de la historiografía crítica, mismo que permite entrever la simultaneidad entre varios discursos situados: el que se escucha e interpreta, así como el que se construye y reescribe a partir de éste. Sin dudas, *Virulo* recurre a la historia como fuente de inspiración musical para recrear un contexto performativo compartido por una generación que orbita ideológicamente alrededor del proceso revolucionario de 1959.

## BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. La Habana: Arte y Literatura.

Acosta, Leonardo. 2010 [1981]. "Canciones de la Nueva Trova". En *Móviles y otras músicas*, 135-156. La Habana: Unión.

Acosta, Leonardo. 2014 [1977]. "La Nueva Trova: ¿un Movimiento masivo?". En *Del tambor al sintetizador*, 92-102. La Habana: Letras Cubanas.

Aguilera, José María. 2008. "La Revolución cubana y la historiografía". *Anuario de Estudios Americanos* 65 (1): 297-320.

Álvarez, Antonio. 2010. "La cultura y la Revolución cubana: 50 años de una historia inmediata". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 1 (2): 76-85.

Castro Ruz, Fidel. 1961. "Palabras a los intelectuales". *Boletín Se dice cubano* (9), [http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin\\_se\\_dice\\_cubano\\_no.9.pdf](http://www.uneac.org.cu/sites/default/files/pdf/publicaciones/boletin_se_dice_cubano_no.9.pdf) Acceso: 28 de abril de 2020.

Colectivo de autores. 2002. *Historia de Cuba. La Neocolonia, organización y crisis desde 1899 hasta 1940*. La Habana: Editorial Félix Varela.

*Constitución de la República de Cuba de 1976*, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/51.pdf> Acceso: 28 de abril de 2020.

Dalbem, Cassio. 2012. "Comes y te vas: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón *Virulo*". 8vo. *Encontró Internacional de Música e Midia*, [http://musimid.mus.br/8encontro/textos completos/Cassio Dalbem Barth \(2012\).pdf](http://musimid.mus.br/8encontro/textos completos/Cassio Dalbem Barth (2012).pdf) Acceso: 28 de abril de 2020.

Eckmeyer, Martín, Cecilia Trebuq, Julieta Dávila y Maia Barsanti. 2017. "Desde el Norte o en el Sur. Una aproximación a las diferencias metodológicas y significaciones políticas en las historiografías musicales contemporáneas sobre latinoamérica". 1º *Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina*, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65641> Acceso: 28 de abril de 2020.

Giro, Radamés. 2007. *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba, 4 tomos*. La Habana: Letras Cubanas.

Giro, Radamés. 2013. *Música popular cubana*. La Habana: José Martí.

González, Juan Pablo. 2015. "Presentación del dossier Escuchando al pasado: música y sonido en el entramado histórico y social". *Historia Crítica* (25): 13-17.

Kalbermatten, María. 2009. "Aires de familia entre la ironía, el sarcasmo y la parodia en la conversación entre argentinos". *Revista Iberoamericana de Lingüística* (4): 69-111.

Le Goff, Jacques. 2010. *O riso na Idade Média*. Rio de Janeiro / Sao Paulo: Editora Record.

Madrid, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Trans - Revista Transcultural de Música*, 13, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> Acceso: 8 de noviembre de 2018.

- Martínez, Fernando. 2016. "Acerca de Palabras a los Intelectuales, 55 años después". <http://www.fidelcastro.cu/es/articulos/acerca-de-palabras-los-intelectuales-55-anos-despues> Acceso: 28 de abril de 2020.
- MINED. 1973. *Combinaciones instrumentales y vocales de Cuba*. La Habana: Dirección General de Servicios Técnicos Docentes.
- Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.
- Pappe, Silvia. 2001. *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco.
- Qureshi, Regula. 1987. "Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis". *Ethnomusicology* (31): 56-86.
- Reyes, José. 2017. *Un siglo de discografía cubana*. La Habana: Museo de la Música.
- Reynoso, Carlos. 2015. *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización, volumen 1*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Rice, Timothy. 2002. "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía". En *Los últimos diez años de la investigación musical*, coordinadores Jesús Martín y Carlos Villar-Taboada, 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rodríguez, Lucía. 1995. *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta BIZ.
- Rodríguez, Rogelio. 2009. *Manual de Apreciación Literaria*. La Habana: Félix Varela.
- Ruiz-Trejo, Eddie Eynar. 2012. "Sonamos pese a todo. El humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo". Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- San Cristóbal, Úrsula. 2018. "¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una breve introducción al concepto de performance en humanidades y en música". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1): 207-231.
- Santos, Juan A. 1998. "Sobre el término y el contenido de la prehistoria". *IBERIA* (1): 19-35.
- Seco, Laura. 2020. "Virulo: El humor funciona como una válvula de escape". *Vanguardia*, 09 de enero, <http://www.vanguardia.cu/cultura/16225-virulo-el-humor-funciona-como-una-valvula-de-escape> Acceso: 28 de abril de 2020.
- Suárez, Pablo y Juan Hugo Barreiro. 2018. "El Génesis Según Virulo (2001) de Alejandro García Villalón como performance humorístico de intertextualidad literaria-musical". *AV Notas Revista de Investigación Musical del C.S.M. de Jaén* (6): 09-20.
- Suárez, Pablo y Juan Hugo Barreiro. 2019. "Música, humor y crítica social en el performance Buena Risa Social Club (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón Virulo". *MARLAS Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 3 (2): 58-77.
- Suárez, Pablo, Alfonso Pérez y Juan Hugo Barreiro. 2019. "Momentos sociológicos en el performance musical El humor en estos tiempos de cólera (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo". *De Raíz Diversa*, 6 (11): 79-103.

Tomaszewski, Mieczyslaw. 2014. "La obra musical en la perspectiva intertextual". *Criterios* (53): 12-34.

Torres-Cuevas, Eduardo y Oscar Loyola. 2002. *Historia de Cuba 1492-1898. Formación y liberación de la nación*. La Habana: Pueblo y Educación.

Wilk-Racieska, Joanna. 2001. "Los humoristas no necesitan paraguas. Algunas notas sobre la función comunicativa del humor". *Revista de Humanidades* (11): 49-59.

## FONOGRAFÍA

García, Alejandro. La Historia de Cuba. EGREM, LD-3741, 1979, Long Play.

Serrano, Luis. La Historia de Cuba. Kubaney, KR-2044, 1990, Long Play.

## SOBRE O ORGANIZADOR

**JAVIER ALBORNOZ** began to study the clarinet and saxophone as well as experimenting with recording and MIDI technology at nine years of age. He found the enjoyment of creating music so fulfilling that it sparked the desire in him to pursue a career in the music field early on. Javier has a bachelor's degree from Berklee College of Music and a Master's degree from the University of Miami and has worked in audio post-production for over a decade. He is also a proud member of The Alhambra Orchestra in Coral Gables, serving as assistant principal clarinetist and writing commissioned orchestral works premiered in 2015 and 2016. In recent years, Javier has contributed dozens of works to a production music library, while also working with several Malaysian animation studios in the production of television pilots that have been featured at the Asian Animation Summit, MIPCOM, and other international conferences and markets. Also versed in audio post-production and sound design, Javier has taught in the graduate music technology department at the University of Miami's Frost School of Music and works with students in the Animation and Game Development department and composition students at New World School of the Arts and Miami Dade College.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Abordagem ecológica 101, 103, 104, 105, 107, 108

Análise acústica vocal 71

### C

Choro 22, 24, 25, 26, 27

Colombia 29, 30, 32, 34, 37

Cultura 2, 4, 8, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 27, 28, 29, 31, 37, 39, 40, 44, 45, 51, 52, 53, 56, 60, 62, 100, 108, 109

Cumbia 29, 30, 31, 33, 34, 35, 37

### E

Educação musical 98, 100, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 111

Ensino 22, 27, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 109, 112

Etnografia 20, 22

Experiencia estética 38, 39, 41, 50

### F

Festivales 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

Folclor 29, 32

Funções do Silêncio 61

Fundação Casa 84, 85, 86, 87, 90

### G

Glockenspiel 84, 85, 87, 89, 90

Guitarra eléctrica 29, 33

### H

Historia de Cuba 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21

Humor 1, 2, 3, 4, 6, 11, 17, 18, 20, 21

### I

Ideologia 54, 55, 56, 60

Interpretação do Silêncio 61, 62

## M

Métodos de contrabaixo 93, 98

Música 1, 3, 4, 8, 10, 14, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112

Música clássica ocidental 54, 55, 57, 59

Música eletrônica 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

## N

Normatividade 54, 55, 58, 60

Numinoso 38, 39, 47, 49, 50, 51, 53

## P

Paradigma percepção/ação 101

Percussão 24, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90

Performance 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 39, 46, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 69, 70, 95, 98, 103

Performance musical 1, 13, 17, 20, 54, 57, 58, 60

Política 1, 3, 12, 13, 14, 15, 17, 56

Posicionamento laríngeo 71

Práticas Interpretativas 61, 64, 68

Projeto Guri 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92

## R

Ritual 28, 38, 39, 47, 49, 51, 52, 53

Rock tropical 29, 31, 35, 37

## S

Silêncio na música 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70

Social 2, 3, 7, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 22, 25, 28, 30, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 51, 55, 56, 57, 84, 109, 110

Som 22, 23, 27, 28, 62, 66, 72, 74, 75, 79, 83, 97, 103, 104, 105

## T

Tendências 14, 60, 93, 95, 97, 98

Timing 61, 67, 68

## V

Virulo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20

Voz Cantada 71, 83





**EDITORA  
ARTEMIS**