

Música, humor y transgresión social en el performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019)

Music, humor, and social transgression in the performance of Alejandro García Villalón “Virulo” at the TrovaFest (Querétaro, 2019)

Pablo Alejandro Suárez Marrero

Universidad de Guanajuato, México
pdpablosuarez@gmail.com

Original recibido: 08/12/2021

Dictamen enviado: 08/02/2022

Aceptado: 04/03/2022

Resumen

El sábado 07 de diciembre de 2019, Alejandro García Villalón “Virulo” se presentó en la Plaza Fundadores de la ciudad de Querétaro, como parte de las actividades programadas dentro del TrovaFest 2019. Este cantautor cubano-mexicano recurrió a su acervo compositivo para estructurar un performance músico-humorístico particular, situado en tiempo y lugar. Al considerar los pocos estudios existentes sobre sus composiciones performativas, para la presente ponencia se recurrió a una grabación sonora en vivo del evento musical, a la segmentación del performance estudiado, al análisis de sus lenguajes de ejecución y a una interpretación crítica de los datos hallados durante el trabajo de campo. La triangulación de los resultados condujo a la construcción de imágenes sonoro-musicales relacionadas con un humor paródico y socialmente transgresor. Para este acercamiento se recurrió a herramientas metodológicas provenientes de la etnomusicología, con énfasis en la escucha analítica del soporte grabado, el análisis musical del performance y los estudios de música popular. Esta ponencia busca contribuir a un mejor entendimiento de los discursos humorísticos al interior de expresiones musicales específicas, en tanto entrona a las grabaciones sonoras como performances, espacios intermediales entendibles desde lo fenomenológico y hermenéutico.

Palabras clave: música popular, humor, transgresión social, estudios de performance.

Abstract

On Saturday, December 7, 2019, Alejandro García Villalón "Virulo" performed at the Plaza Fundadores in the city of Querétaro, as part of the activities scheduled within the TrovaFest 2019. This Cuban Mexican songwriter used his compositional heritage to structure a particular musical-humorous performance, located in time and place. Considering the few existing studies on his performative compositions, for this presentation a live sound recording of the musical event was used, the segmentation of the studied performance, the analysis of its execution languages and a critical interpretation of the data found during field work. The triangulation of the results led to the construction of sound-musical images related to a parodic and socially transgressive humor. For this approach, methodological tools from ethnomusicology were used, with emphasis on analytical listening to the recorded medium, musical analysis of performance and popular music studies. This presentation seeks to contribute to a better understanding of humorous discursive within specific musical expressions, as it surrounds sound recordings as performances, intermedial spaces that can be understood from the phenomenological and hermeneutical point of view.

Keywords: popular music, humor, social transgression, performance studies.

Introducción

La sexta edición del TrovaFest tuvo lugar durante los días 07 y 08 de diciembre de 2019. El evento fue organizado por el cantautor mexicano Edgar Oceransky en la Plaza Fundadores del Centro Histórico de Querétaro, y el país invitado de honor fue Cuba. En su totalidad, contó con la participación de casi veinte artistas nacionales e internacionales a lo largo de las dos intensas jornadas de conciertos públicos. Allí convergieron Bego Cors, Ale Zequer, Rodrigo Rojas, Carlos Carreira, Manuel García, Diego Ojeda, Fernando Delgadillo, Gian Marco, Andrés Cepeda, Adryanna Cauduro, Juan Carreón, Gerardo Pablo, Loli Molina, Kurt, Nacho Sánchez, Haydée Milanés, Carlos Varela y Pablo Milanés (Rudo, 2019).

Dentro de esta pléyade, destacó la participación de Alejandro García Villalón "Virulo" (Figura 1), por los discursos humorísticos presentes en su canciónística (González, 2019). Este cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta, fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova, participó y dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba; asimismo, fundó el otrora Centro Nacional de Promoción del Humor en la década-

da de los años ochenta del siglo XX. Entre otras distinciones, en el año 2014 recibió el Premio Nacional de Humorismo por su obra artística, máxima distinción que otorga el actual Centro Promotor del Humor de Cuba, perteneciente al Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura.



Figura 1. Cartel promocional del performance de Alejandro García Villalón—"Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Dominio público

A pesar de dichos reconocimientos y la intermitente cobertura mediática de su quehacer artístico, el humor musical de Virulo no ha sido sistematizado en su totalidad y menos aún desde disciplinas con orientación etnográfica. Entre los pocos antecedentes que existen para esta investigación, se encuentra la ponencia de Dalbem (2012), quien deconstruyó el performance *Comes y te vas* que presentó Alejandro García en el Café Albanta de la Ciudad de México, contrastándolo con la grabación homónima del 2008. Además, Ruiz-Trejo (2012) analizó algunas de sus canciones desde las teorías de la comunicación, para identificar símbolos socioculturales vinculados con contextos urbanos. A ellos se suman Suárez y Barreiro (2019), quienes abordaron el performance *Buena Risa Social Club*, representado por Virulo en el Café Antropía de León de los Aldama, Guanajuato.

Sin duda, aquellas personas que presenciaron el performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019), acudieron a un ejemplo singular dentro de la creación del cantautor y del propio evento cultural. Éste imbricó elementos discursivos de la música y el humor como formas creativas de realizar "la crítica social y la observación atinada de los diversos acontecimientos del mundo" (González, 2019). Entonces, es pertinente la formulación de las siguientes preguntas: ¿cuáles son las partes integrantes del performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el

TrovaFest ?, ¿qué características músico-textuales poseen sus lenguajes de ejecución?, y ¿cómo el cantautor construye imágenes sonoro-musicales relacionadas con un humor irónico, paródico y de transgresión social?

Presupuestos teórico-metodológicos

El presente artículo encuentra su asidero teórico en los estudios de performance, en tanto campo académico emergente, abierto y múltiple (Schechner, 2012), que permite la integración de estrategias analíticas y metodologías de diferentes áreas disciplinares, para abordar comportamientos encarnados como prácticas expresivas (Taylor y Fuentes, 2011). Desde este punto de vista, el performance de *Virulo* en el TrovaFest 2019, se asume como un proceso sonoro-discursivo inmerso en prácticas sociales y culturales más amplias (Madrid, 2009), a las cuales vale la pena acercarse desde los estudios sociales de la música. Por tanto, esta investigación constituye un registro inicial y parcial de dicho performance, mismo que permite documentar y dar cuenta de su realización, así como una mayor accesibilidad a dicha acción artística (San Cristóbal, 2018).

Bajo este tenor, se recurre a una adecuación del modelo performativo de análisis musical propuesto por Qureshi (1987). Dicha etnomusicóloga canadiense enfatizó en un abordaje tripartito de vinculación entre los contextos performativos, los lenguajes de ejecución y la interpretación hermenéutica de los mismos. Al considerar las particularidades expresivas y performáticas del objeto de estudio, se recurrió a la segmentación del performance (Suárez y Barreiro, 2019), al análisis de los discursos músico-textuales (Rodríguez, 1995), así como a la triangulación de los datos desde una perspectiva situada (Rice, 2002). Todo ello condujo a la identificación de imágenes sonoro-musicales (Durán, 2018) de transgresión social manifiestas en un performance irónico y paródico, que configura un dispositivo discursivo particular del humor moderno (Suárez, 2021).

A lo largo de la investigación de gabinete prevaleció la escucha analítica del soporte grabado, resultante del trabajo de campo realizado en la tarde del sábado 07 de diciembre del 2019. La grabación tiene una duración total de 00:56:53 minutos, en formato de archivo *.m4a, y una velocidad de transmisión de 148 kbps. Para su documentación se utilizó la aplicación "Grabadora" de un teléfono móvil Huawei P30 Lite, del mismo año de producción (Méndez y Suárez, 2019). Para la realización del trabajo de campo se siguieron las etapas de investigación, así como los criterios profesionales y éticos propuestos por Cámara (2004). Con posterioridad, se accedió a las grabaciones audiovisuales del performance de *Virulo* en el TrovaFest 2019, publicados por La Trova en Vivo.

Según consta en su sitio web, éste es un proyecto sin ánimo de lucro que “[...] busca documentar y compartir [...] experiencias siguiendo la escena de cantautor independiente” (La Trova en Vivo, 2020). Sus creadores, amantes de la crónica y el arte de las letras, persiguen tres metas: la creación de un repositorio central de cantautores reconocidos y emergentes, el conocimiento de los espacios musicales donde éstos se presentan, así como la unidad al interior de la comunidad de seguidores. Los documentos audiovisuales grabados por La Trova en vivo fueron socializados en su página oficial de internet, *Facebook*, *SoundCloud* y *YouTube*, a partir del 25 de abril de 2020. En esta última plataforma *online*, dichos videos fueron subidos de forma aleatoria, por lo que su organización y curaduría se hicieron necesarias. Para ello, se atendió al orden de las composiciones performativas presentadas por el cantautor, y se creó una lista de reproducción de archivos de video que permite una audiovisión parcial de lo acontecido durante el performance (Suárez, 2020).

Segmentación del performance

La división del performance permitió la construcción de un modelo estructural de la participación de Virulo en el TrovaFest (Tabla 1), donde están presentes su segmentación temporal en minutos y segundos, la división del performance total en composiciones performativas y la identificación de sus secciones integrantes. Como se puede apreciar, el performance está integrado por una presentación hablada, siete composiciones performativas (P⁰¹⁻⁰⁷), algunas ovaciones, después otra composición performativa (P⁰⁸), y concluye con agradecimientos y aplausos.

SEGMENTACIÓN	COMPOSICIÓN	SECCIONES
TEMPORAL	PERFORMATIVA	INTEGRANTES
00:00:00-00:03:24	[Presentación]	H ₁ -H ₂ .
00:03:25-00:07:04	P ⁰¹ . El cantor posmoderno.	H-C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ .
00:07:05-00:11:52	P ⁰² . [Donald Trump]	H-I-C ₁ -C ₂ -C ₃ .
00:11:53-00:20:18	P ⁰³ . [Amor a primer añejo]	H ₁ -I ₁ -C ₁ -H ₂ -C ₂ -H ₃ -C ₃ -H ₄ -H ₅ -C ₄ -I ₂ .
00:20:19-00:25:01	P ⁰⁴ . Amigos.	H-I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₂ .
00:25:02-00:30:04	P ⁰⁵ . [Latin Lover]	H ₁ -I ₁ -H ₂ -I ₂ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₃ -C ₅ .
00:30:05-00:40:47	P ⁰⁶ . El charro chaparro.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -I ₁ -C ₁ -C ₂ -I ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₃ -C ₅ -C ₆ -C ₇ .
00:40:48-00:49:26	P ⁰⁷ . Chile habanero.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -H ₄ -I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₂ -C ₅ -C ₆ .

00:49:27-00:49:55	[Ovaciones]	H.
00:49:56-00:56:11	P ⁰⁸ . El colibrí.	H ₁ -H ₂ -I ₁ -C ₁ -C ₂ -I ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₃ -C ₅ -C ₆ -I ₄ .
00:56:12-00:56:53	[Agradecimientos y aplausos]	H.

Tabla 1. Estructura del performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Elaboración propia

En las secciones integrantes de dichas composiciones performativas priman las partes cantadas (C = 39) sobre las habladas (H = 23) y las instrumentales (I = 17). Todas éstas comienzan con secciones habladas como formas textuales que permiten esclarecer los marcos interpretativos que se necesitan para un mejor entendimiento de lo que se va a trovar. En general, estas partes habladas son descriptivas y de marcada carga subjetiva, correspondientes a la historia de vida del cantautor. A su vez, las secciones cantadas poseen carácter narrativo, sobre todo cuando se abordan las coplas, mientras que los estribillos apuntan hacia lo sentencioso. Las secciones instrumentales funcionan como puentes entre secciones iguales (C₄-I₃-C₅) o diferentes (H₂-I₁-C₁), así como cierre en tres composiciones performativas (P⁰³, P⁰⁴ y P⁰⁸).

Características músico-textuales del performance

Para el análisis de los lenguajes de ejecución, en primera instancia se recurrió a la identificación de los géneros musicales que el cantautor empleó en su performance (Figura 2). En P⁰¹ se aprecian elementos discursivos que aluden al *rock & roll*, en P⁰² acude a recursos percutivos del son cubano (Giro, 2007, t.4, 213) y P⁰³ constituye un asidero de influencias expresivas de la nueva trova cubana (Piñero, 2020). Por su parte, P⁰⁴ y P⁰⁵ son ejemplos de la canción latinoamericana (Gómez y Eli, 1995, pp. 408-420), con base en expresiones de índole amorosa. A su vez, en P⁰⁶ el cantautor acude a recursos musicales del mariachi y de la música regional mexicana (Pareyón, 2007), en P⁰⁷ al son cubano y en P⁰⁸ se conduce hacia la nueva trova cubana. Es importante denotar que la estructura del performance en sus vínculos genérico-musicales, no están dejados al azar. Se puede entrever una consecución cíclica en estas composiciones performativas, donde se alternan valores musicales externos e internos a la cultura musical de Virulo, que apuntan a una lógica expresiva. Esta especie de curaduría musical les otorga un sentido particular y orden a sus discursos expresivos.

Igual de importante es la determinación de las formas musicales de las composiciones performativas que integran la representación de Virulo. Si bien, la identificación de las secciones integrantes permite un acercamiento

to a su estructura performativa, se deben entender cómo funcionan dichas secciones al interior de sus propios recursos estilísticos. Sólo en P⁰¹ el cantautor acude a la forma ternaria simple ||:a-b:|-a, donde “a” son las estrofas y “b” el estribillo. No pasa así con el resto de las composiciones performativas, donde emplea la forma binaria simple introducción-||:a-b:|-coda. En general, las introducciones y las codas son instrumentales, aunque esta última parte también puede poseer textos sentenciosos que rematan el sentido que Virulo otorga a sus composiciones performativas.

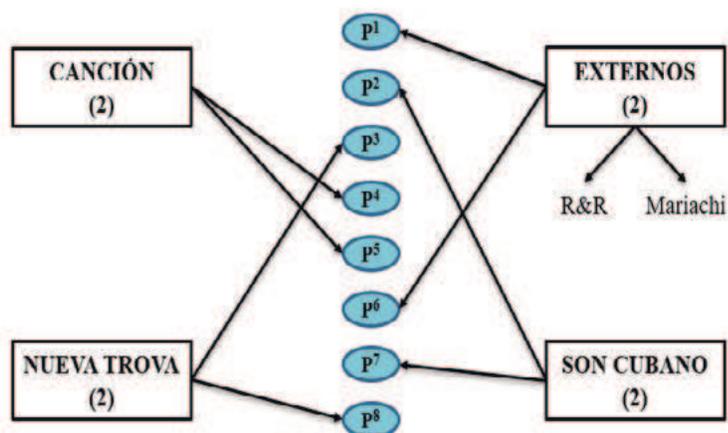


Figura 2. Influencias genérico-musicales en el performance de Alejandro García Villalón “Virulo” en el TrovaFest (Querétaro, 2019). Elaboración propia

Un escrutinio de los medios expresivos permite caracterizar los aspectos musicales relevantes presentes en el objeto de estudio, así como sus variaciones expresivas. Las texturas que priman son homofónicas, una voz cantada con acompañamiento de guitarra acústica (P⁰³ y P⁰⁸), con percusión cubana (P⁰² y P⁰⁷), o sintetizadores MIDI (P⁰⁵ y P⁰⁶). Estas sonoridades electrónicas son empleadas para completar los medios sonoros afines a los formatos instrumentales de cada género musical abordado. Esto se debe a que, en los últimos tiempos, Alejandro García ha manejado el formato de dúo con el percusionista cubano Rolando Valdés. No obstante, en el performance se pueden escuchar trompetas, acordeones, set de percusiones, flautas, clarines y hasta violines. Los timbres que aparecen en las composiciones performativas son pastosos en esencia, cuyos vínculos con las melodías en los registros medios pueden estar condicionados por la formación autodidacta del cantautor. Sin embargo, en algunas secciones Virulo acude a los registros agudos para performar caracteres dramáticos relacionados con la feminidad e identidades diversas: un homosexual (P⁰⁴), una francesa (P⁰⁵) y una madre mexicana (P⁰⁶). Las ex-

presiones de dinámicas son casi inexistentes a lo largo del performance, a excepción de P⁰⁸, donde remata la metáfora autobiográfica de *El colibrí* con un *crescendo*, final que se torna infinito y que alude a la continuidad de la velada.

Las agógicas cumplen funciones expresivas con variaciones en la mitad de las composiciones performativas: retardando (P⁰³ y P⁰⁵) o acelerando (P⁰⁶ y P⁰⁸) dentro de metro-ritmos estables. En estas dos últimas composiciones performativas, los acelerando finales buscan conducir al público a una catarsis musical sobre lo dicho de forma humorística: “[...] madre hay una sola / menos mal” (P⁰⁶: C₇) y “[...] el mundo fue feliz / y todo por un colibrí” (P⁰⁸: C₆). Los modos son todos mayores, Do, Sol y Re, los cuales pueden enlazarse con una sencillez presente en la construcción del discurso y al ambiente festinado del performance total. La música es importante dentro del humor de Virulo, pero también lo que dice de forma textual en sus estrofas. Por lo que el propio lenguaje musical se encuentra libre de galimatías expresivas y se subordina a funciones dramáticas particulares.

Humor y transgresión social

Desde el punto de vista de los recursos del humor, Alejandro García establece una bivalencia de la risa en *El cantor posmoderno* (P⁰¹), cuando performa al cantor para afirmar y negar su papel activo en la construcción de la realidad. Atestigua sobre la necesidad de la participación social para prevenir las guerras inminentes, el aumento de radiaciones, la contaminación de las aguas y el aire, así como la eliminación de la flora marina, donde menciona figuras mitológicas como las sirenas (P⁰¹: C₃). Al mismo tiempo, reniega de una postura alineada al auge del individualismo como concepción de vida, cuya noción radica en el aquí y el ahora de la materialidad. Ello conduce su discurso a una comparación entre los intereses públicos y privados en la sociedad actual, en el que toma distancia ideológica, social y geográfica de los primeros, aun cuando pueda atenerse a futuros cuestionamientos sobre dicha postura existencial.

En *Donald Trump* (P⁰²), Virulo acude a la construcción de una imagen sonora-musical vinculada a los períodos de crisis; por lo que alude a la desestabilización política, económica y social sucedidas bajo el mandato de dicho presidente desde el 2016. El cantautor enjuicia algunos rasgos psicológicos y físicos de Trump como su carácter, el color de su piel y el peinado, vía utilizada para desacralizar la personalidad del sujeto a través del humor. Además, enfatiza en las formas en que el presidente ha criticado a la cultura latinoamericana y en particular a México, como si de estar enchilado se tratara (P⁰²: C₁). Después de un análisis de las posibles causas de los

comportamientos del estadounidense, entre las que se encuentra una posible venganza de Moctezuma al haber ingerido unos tacos condimentados en un mercado, Virulo llega a la conclusión que los recelos de Trump son resultantes de su calvicie y racismo internalizado (P⁰²: C₃). Entonces, enlaza la vanidad y los complejos internos de una figura pública de talla mundial, con las condiciones socioeconómicas de todo un continente que mira hacia un Estados Unidos radicalizado en cuestiones de política regional (Suárez y Barreiro, 2019).

Además, en *Amor a primer añejo* (P⁰³) el cantautor exagera situaciones heredadas de la cultura popular: el alcohol como mediador de las relaciones en una noche de ligue. En una publicación precedente se realizó la segmentación, el análisis videográfico (formal, representacional y narrativo) y la interpretación hermenéutica de esta composición performativa con el nombre de *El ligue* dentro del audiovisual *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986) de Alejandro García (Suárez, Pérez y Barreiro, 2019). En ambas ocasiones, Virulo acude a la apropiación estética de los rasgos físicos de las féminas para emitir juicios de valor superficiales sobre sus limitadas bellezas y coincide en la primacía de los sentimientos al interior de una relación de pareja. Sin embargo, esta composición performativa adquiere nuevas connotaciones en el performance de Querétaro: cambia el ron cubano por el tequila mexicano, alude a un supuesto método azteca de “hazte pendejo” ante la cruda moral del día siguiente (P⁰³: H₁), a la vez que menciona el *Discovery Channel* como espacio de pertenencia y representación de los animales (P⁰³: H₄). Estos cambios ocurren en dos secciones habladas, por lo que constituyen recursos textuales de adecuación al contexto performativo, sin cambiar los discursos musicales en las secciones cantadas.

En *Amigos* (P⁰⁴), Virulo performa diferentes caracteres dramáticos, donde alterna entre expresiones femeninas, masculinas e identidades diversas. Esta composición performativa se presenta a manera de videoclip musical, donde intervienen los personajes principales de Anita Dale Eso y Roberto Camilo, así como dos amigos. Después de haberse alcoholizado, Anita llega tarde a la casa, donde es dejada por un excelente amigo, quien resulta ser su amante. A su vez, Roberto la ha esperado toda la noche, lloroso y desvelado por la ausencia de su mujer. En un giro inesperado de la acción dramática, del cuarto sale Sofía, amigo y amante de Roberto, performado como un homosexual amanerado. En primera instancia, lo representado constituye una subversión de los roles sociales impuestos a cada una de las orientaciones de género, puesto que en el imaginario tradicional es el hombre quien debe salir a alcoholizarse en las noches junto con amigos, mientras que la mujer debe aguardar su llegada; conductas

que se intercambian en el performance. Además, el cantautor recurre a una mayor amplitud subjetiva sobre los valores de la amistad y los roles que pueden jugar en las relaciones interpersonales, donde incluye la diversidad sexual.

Alejandro García también representa diferentes caracteres dramáticos en *Latin Lover* (P⁰⁵). En esta ocasión, performa a una francesa y a un latinoamericano en París, donde cada uno encarna estereotipos propios de su cultura germinal. La francesa es amante del café, convida al joven a su departamento, gusta de tener relaciones sexuales en su habitación y acude en todo momento a la civilidad, aun cuando llega el marido a su casa y la sorprende con el latino. Mientras que el chico prefiere ir a un bar, invita a la francesa a un motel, prefiere el coito en el sofá de la sala y huye de un encuentro frontal al ser encontrado por el esposo de la chica. Las diferencias entre Europa y América Latina se tornan superficiales. De forma explícita se asocia a este segundo continente con el tercer mundo y el subdesarrollo. Por lo que la francesa construye su relación con el latino desde presupuestos relacionados con el terrorismo, la lucha armada, la violación y la profundidad sexual (Suárez y Barreiro, 2019).

Las situaciones heredadas también son transgredidas en *El charro charro* (P⁰⁶), donde el cantautor hiperboliza el rol de los padres y madres en la educación familiar mexicana de su prole. En un primer momento recurre a lo acontecido con *El torito* en el drama *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948), para contrastarlo con la cinematografía soviética programada en Cuba en los primeros años del proceso revolucionario (P⁰⁶: H₂-H₃). Después, a modo de homenaje estereotipado al cine mexicano, Virulo aborda las peripecias de un charro y su madre en una cantina. Es en esta segunda parte donde acude a momentos de desacralización de representaciones culturales: la masculinidad mediante dos pistolas, la virilidad al deber corresponde a la mayor cantidad de "viejas", el traje de charro como símbolo varonil, la construcción de espacios de socialización masculina que sedimentan su suerte en el juego de cartas, así como el hecho de que los machos beben tequila. Como se puede apreciar, el cantautor busca deconstruir lo entendido como la identidad del macho-varón-masculino en México, al criticar la legitimación simbólica realizada por las madres dentro de las familias, aspectos relacionados con algunas características del humor cruel mexicano (Salgado, 1988).

De igual forma, en *Chile habanero* (P⁰⁷) Alejandro García dramatiza algunas situaciones heredadas de la cultura popular, con énfasis en los procesos de inculturación de un cubano en México. Mediante metáforas gastronómicas compara a los jumiles en un taco con personas resignadas ante las promesas del Partido Revolucionario Institucional (P⁰⁷: H₃), basa

su fuente de desconfianza en la traición y contraataque del chile habanero, además de que reconoce a la torta cubana como una completa desconocida en su país. Una vez más, explicita la venganza de Moctezuma para performarse como invasor en tierras mexicas, pero un conquistador de los espacios socioculturales ya ocupados por cubanas y habaneros, quienes han cambiado al vivir en el extranjero. Al decir de Dalbem: “Desde su posición ambigua de extranjero ignorante, Virulo desafía a los propios mexicanos a retomar y repensar su pasado político a través del humor que él performa [...]” (2012, p.15).

La bivalencia de la risa se vuelve apreciar en *El colibrí* (P⁰⁸), donde legitima la necesidad de una visión interdisciplinar para afrontar la vida y la sociedad. En primera instancia, Virulo niega de las alergias y urticarias que pueden causar los contextos germinales, así como de miradas parciales y poco coloridas de la existencia. No obstante, la representación del ave es utilizada para desacralizar algunas disciplinas que limitan las aproximaciones a una realidad social cuyo asidero fundamental es el constante cambio. Por lo que acude a la alegoría de la caverna de Platón para que el colibrí emigre a la ciudad, símbolo de modernidad y civilidad. Con ello entroniza el cambio como necesidad, la alfabetización como vía ineludible para una mejor comprensión de lo circundante y la lectura como medio idóneo para obtener conocimientos. El cantautor testimonia sobre la necesidad de ampliar los horizontes de expectativas mediante nuevas experiencias de investigación (P⁰⁸: C₅), la publicación de los resultados hallados y la defensa de una visión distinta del conocimiento, que conduzcan a una transformación real de la vida.

Conclusiones

En el performance presentado en el TrovaFest (Querétaro, 2019), Alejandro García Villalón “Virulo” acude a lo irónico (P⁰¹- P⁰²-P⁰⁷-P⁰⁸) y lo paródico (P⁰³-P⁰⁴-P⁰⁵-P⁰⁶) para construir varias imágenes sonoro-musicales: bivalencias en la risa, vínculos con las crisis, sobreactuación de la cultura popular y performatividad de caracteres dramáticos. Lo positivo y lo negativo del humor musical coadyuvan a deconstruir la identidad cultural de los pueblos, a la vez que conduce a la formulación de cuestionamientos sobre la herencia social compartida, por lo que su performance constituye una propuesta de transgresión a los límites impuestos o asumidos en sociedad. Sin dudas, en sus discursos existen relaciones intrínsecas entre lo que expresa de modo textual y lo que la música performa, dándole prioridad a conocimientos y experiencias compartidas entre él y sus escuchas. Ello lo conduce a mantener una actitud crítica indirecta en sus composiciones performativas, pero hace explícita el blanco de la crítica intencional (Kalbermatten, 2009).

Esto puede estar relacionado con formas propias del teatro vernáculo cubano, adquiridas durante su paso por el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba en la década de los años ochenta del siglo XX. A su vez, lo sitúa en el horizonte de expectativas de una segunda generación del Movimiento de la Nueva Trova cubana, a la cual no perteneció, pero con quienes mantuvo algunos enlaces creativos. Al decir de Borges-Triana: “La segunda mitad de los 80 fue un momento propicio para el florecimiento de maneras renovadoras de expresión artística en Cuba [...], muestras ya estudiadas de las transgresiones temáticas y formales que tienen lugar en ese contexto [...]” (2008, p.12). De ahí que se pueda enlazar el performance de Querétaro (2019) con algunos de los principales temas abordados por la música cubana alternativa (Borges-Triana, 2008, pp. 94-95): desilusión ante el fracaso de un proyecto social idílico que ha llevado a una visión pesimista del entorno social (P⁰¹), sensación de desamparo ante la inminente crisis económica (P⁰²), falsa santidad de las normas sociales de conducta (P⁰³), el mundo de las relaciones homosexuales (P⁰⁴), reflejo de la crisis de valores que se expresa en problemas sociales (P⁰⁵), gusto por la burla pública y el choteo (P⁰⁶), lo que representa el fenómeno de la emigración (P⁰⁷), así como la expresión de un reclamo social de envergadura universal (P⁰⁸).

Como se puede apreciar, estos constructos enlazan con características del carnaval renacentista (Durán, 2018), en tanto expresión contracultural y de transgresión social que se opuso al humor medieval. Virulo condujo al público a la construcción de nuevas realidades desde el Humanismo, para cuestionar el quehacer histórico de los seres humanos como formas particulares y construcciones de identidades diversas. Sin embargo, esta diversidad de imágenes sonoro-musicales permiten concluir que Alejandro García Villalón “Virulo” opera sus discursos creativos desde un imaginario identificado como postmoderno, en relación con la cantidad de los intratextos que incorpora a su crítica. De forma creativa, enarbola un performance particular, en cuyo cuerpo performático vincula lo hablado, lo musical y lo escénico como discursos propicios para transgredir la realidad germinal y circundante.

Referencias bibliográficas

- Borges-Triana, J. (2008). *Concierto cubano finisecular: para un estudio de la música cubana alternativa*. La Habana: Editorial Universitaria.
- Cámara, E. (2004). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

- Dalbem, C. (19-21 de septiembre de 2012). *Comes y te vas: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo* [Ponencia presentada en el 8vo. Encontro Internacional de Música e Mídia, Universidade de São Paulo].
- Durán, M. (2018). *La reinterpretación del pachuco a través del humor: el caso de Tin Tan. Una aproximación desde las dimensiones auditiva y visual* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. <http://132.248.9.195/ptd2018/marzo/0771286/Index.html>
- Giro, R. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, 4 tomos. La Habana: Letras Cubanas.
- Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- González, R. (08 de diciembre de 2019). *Alejandro García "Virulo" contagia de trova y humor en el Trovafest*. Facebook. Consultado el 16 de diciembre de 2020. <https://www.facebook.com/CancionistasOficial/posts/436322387047196>
- Kalbermatten, M. (2009). Aires de familia entre la ironía, el sarcasmo y la parodia en la conversación entre argentinos. *Revista Iberoamericana de Lingüística* 4: 69–112.
- La Trova en Vivo (2020). *La Trova en Vivo... Una ventana a la Canción de Autor – Sobre la Trova en Vivo*. Consultado el 16 de diciembre de 2020. <https://www.latrovaenvivo.com/sobre-nosotros>
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans - Revista Transcultural de Música* (13). Consultado el 07 de marzo de 2022. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Méndez, R. y Suárez, P. (2019). Grabación sonora del performance de Alejandro García Villalón "Virulo" en el TrovaFest (Querétaro, 2019) [Digital de campo - inédita].
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, 2 tomos. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Piñero, J. (09 de junio de 2020). *Virulo, La Nueva Trova y El Humor*. *Cubaescena.cult.cu*. Consultado el 07 de marzo de 2021. <http://cubaescena.cult.cu/virulo-la-nueva-trova-humor/>
- Qureshi, R. (1987). Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis. *Ethnomusicology* 31: 56–86.
- Rice, T. (2002). Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía. En *Los últimos diez años de la investigación musical*, J. Martín y C. Villar-Taboada (coords.), 91-126. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Rodríguez, I. (dir.). (1948). *Ustedes los ricos* [Película]. Producciones Rodríguez Hermanos.
- Rodríguez, L. (1995). *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta BIZ.
- Rudo, L. (02 de septiembre de 2019). 20 artistas de talla internacional participarán en la 6ª edición del Trovafest. *AM Querétaro*. Consultado el 30 de noviembre de 2020. <https://amqueretaro.com/queretaro/2019/09/02/20-artistas-de-talla-internacional-participaran-en-la-6a-edicion-del-trovafest/>
- Ruiz-Trejo, E. (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]. <http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/0700383/Index.html>
- Salgado, A. (1988). *Humor negro y cruel... (... y muy mexicano)*. Ciudad de México: Editorial Libra S.A.
- San Cristóbal, U. (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 Escénica* 13 (01), enero-junio: 207-231. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.appe>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Suárez, B. (2021). El decir humorístico. Una aproximación a las cuestiones enunciativas en las prácticas discursivas del humor. En *Arruinando chistes. Panorama de los estudios del humor y lo cómico*, M. Burkart, M. Fraticelli y T. Várnagy (coords.), 39-55. Buenos aires: Teseo Press.
- Suárez, P. (16 de noviembre de 2020). *Alejandro García Virulo – TrovaFest 2019* [Lista de Reproducción – Archivos de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=pKZr8ZKNLhI&list=PLZfbkhN_xYW37bDrBf337CEqa6elkkGA3
- Suárez, P. y Barreiro, J. (2019). Música, humor y crítica social en el performance *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón Virulo. *MARLAS* 3 (2): 58-77. <http://doi.org/10.23870/marlas.251>
- Suárez, P., Pérez, A. y Barreiro, J. (2019). Momentos sociológicos en el performance musical *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo. *De Raíz Diversa* 6 (11): 79-103. <http://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2019.11.69842>
- Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Hemisférico de Performance y Política.