

EL GÉNESIS SEGÚN VIRULO (2001) DE ALEJANDRO GARCÍA VILLALÓN COMO PERFORMANCE HUMORÍSTICO DE INTERTEXTUALIDAD LITERARIA-MUSICAL

Pablo Alejandro Suárez Marrero
Universidad de Guanajuato, México
Dr. Juan Hugo Barreiro Lastra
Universidad de Guanajuato, México

RESUMEN

La pluralidad discursiva manifiesta en la música cubana se ha encontrado enmarcada en una realidad estético-musical cambiante, causada por una postmodernidad social cada vez más abierta a la globalización de las expresiones culturales de los pueblos. Es dentro de esta dinámica creativa que se encontraron inmersos los performances musicales del cantautor Alejandro García Villalón, quien satirizó y criticó los contextos históricos y socioculturales generadores. La casi nula existencia de estudios académicos sobre la cancionística de dicho autor brindó un diapasón de oportunidades para deconstruir sus espacios creativos, identificar sus particularidades expresivas, así como entender los mecanismos e intertextualidades empleadas en la construcción de su discurso literario-musical. En este particular, para la reinterpretación del *Génesis* bíblico, primer libro del Antiguo Testamento. Ello fue posible con instrumentales pertenecientes a la musicología latinoamericana y popular, fundamentalmente mediante una escucha analítica de sus soportes de difusión, entronando los documentos sonoros de música grabada como fuentes primarias de información en recientes pesquisas especializadas. La presente investigación condujo a pequeños aportes sobre la construcción de realidades musicales alternas, conformadas por identidades digitalmente colectivas, cuyos vínculos se pudieron establecer mediante patrones de consumo de performances específicos.

Palabras Clave: *Génesis según Virulo; Performance humorístico; Intertextualidad literaria-musical.*

ABSTRACT

The discursive plurality manifested in Cuban music has been framed in a changing aesthetic-musical reality, caused by a social postmodernity increasingly open to the globalization of cultural expressions of peoples. It is within this creative dynamic that the musical performances of singer-songwriter Alejandro García Villalón were immersed, who satirized and criticized the historical and socio-cultural contexts that generated them. The almost null existence of academic studies on the songwriting of this author offered a range

of opportunities to deconstruct their creative spaces, identify their expressive particularities, as well as understand the mechanisms and intertextualities used in the construction of their literary-musical discourse. In this, for the reinterpretation of Biblical Genesis, first book of the Old Testament. This was possible with instrumentals belonging to Latin American and popular musicology, fundamentally through an analytical listening of their diffusion supports, by entering the sound documents of recorded music as primary sources of information in recent specialized research. The present investigation led to small contributions on the construction of alternate musical realities, formed by digitally collective identities, whose links could be established through patterns of consumption of specific performances.

Keywords: *Génesis Según Virulo; humoristic performance; literary-musical intertextuality*

INTRODUCCIÓN

La pluralidad discursiva manifiesta en la actual música cubana se encuentra enmarcada en una realidad estético-musical cambiante, causada por una postmodernidad social cada vez más abierta a la globalización de las expresiones culturales de los pueblos. Es dentro de esta dinámica creativa que se hallan embebidos los performances humorísticos del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón¹, quien satiriza y critica los contextos históricos, sociales y culturales germinales de su propia creación artística. La casi nula existencia de estudios académicos sobre la cancionística de dicho autor² brinda un diapasón de oportunidades para entender —entre otros aspectos— las herramientas intertextuales empleadas en la construcción de su discurso literario-musical. Eso sí, asumiendo a dichas canciones como composiciones performativas cambiantes a lo largo de su devenir histórico, construidas en las diversas “formas del hacer” que las dan a conocer; y como objeto que perdura y es cognoscible a través de la escucha analítica de sus soportes de difusión (Madrid, 2009).

En tal caso, el *Génesis Según Virulo* (2001) de Alejandro García Villalón constituye un objeto de estudio particularmente atractivo, pues —en tanto primer performance del cantautor en México (Gaxiola, 2013), el cual fue posteriormente “compactado” en un disco— propicia el escrutinio de mecanismos intertextuales que emplea el artista para conformar su propia interpretación del *Génesis* bíblico, primer libro del Antiguo Testamento donde se expone el origen y creación del mundo (Reina-Valera, 1960). Ello es posible mediante la transcripción de cada uno de los caracteres teatrales, textos y secciones performativas que integran dichas composiciones; la localización de las referencias intertextuales en la música estudiadas; y el entendimiento sobre el funcionamiento de la intertextualidad musical como eje estructural de este particular performance humorístico.

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

² Al respecto, el único trabajo académico encontrado es “Comes y te vas”: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón “Virulo” expuesto por Cássio Dalbem en el 8vo Encuentro Internacional de Música y Medios de la Universidad de Sao Paulo, Brasil (Dalbem, 2012). No obstante, se deben mencionar las referencias que sobre Alejandro García Villalón como miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova y cultor del género guaracha realizaron las musicólogas Zoila Gómez y Victoria Eli en *Música latinoamericana y caribeña* (Gómez y Eli, 1995, 413); la investigadora Martha Esquenazi en *Del areito y otros sonos* (Esquenazi, 2001, 209); y el crítico de arte Frank Padrón en *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova* (Padrón, 2014, 78-79).

Es incuestionable la importancia de las transformaciones que acontecieron en el seno de las manifestaciones artísticas cubanas en las décadas del setenta y ochenta del siglo XX, contexto germinador del *Génesis Según Virulo*. La creación de una cultura popular de acceso masivo, deudora de la riqueza inmaterial heredada, forjó los cimientos para el fortalecimiento del movimiento de artistas aficionados del cual surge Alejandro García Villalón. La influencia del contexto histórico, social y cultural en las composiciones performativas del cantautor favoreció su recepción en diferentes sectores de la población. Ello se debió a que en sus performances alterna entre un lenguaje coloquial y otro de metáforas simbolistas o vanguardistas resultantes del desarrollo de la poseía conversacional cubana; en igual medida en la que asume aspectos musicales de las expresiones tradicionales y populares, así como del humor heredado del teatro vernáculo. El creador desarrolló sus capacidades creativas en un entorno propicio para que la crítica social ejercida desde el arte se entronizara como cause de desarrollo profesional; cuyo grado de elaboración intelectual reside en un contenido polisémico con carácter humorístico.

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

Tabla 1. Localización de las referencias intertextuales en la música del *Génesis Según Virulo* (2001)

Dentro del *Génesis Según Virulo* (2001), Alejandro García Villalón empleó estructuras performativas de variable complejidad, en correspondencia con las funciones dramáticas que tuvieran dentro de las composiciones. Prevalen las secciones cantadas (C) sobre las habladas (H), sin dejar de emplear algunas netamente instrumentales (I). Generalmente, las secciones cantadas poseen un carácter narrativo, las secciones habladas tienen carácter descriptivo y las secciones instrumentales realizan función introductoria o de conclusión, tanto del performance total como de composiciones singulares. Prima una narratividad dinámica con acciones temporalmente ordenadas, donde se identificaron diecinueve referencias intertextuales (Tabla 1). Bajo la tesitura de lo expresado por Mieczysław Tomaszewski en *La obra musical en la perspectiva intertextual* (2014), entonces es pertinente el cuestionar: ¿qué funciones poseen las composiciones performativas estudiadas en el espacio intertextual de la cultura? ¿qué problemáticas intertextuales presentan los

vínculos externos al interior de estos performances? ¿cómo coexisten componentes heterogéneos en dichas composiciones? ¿cuáles acciones intertextuales enriquecen los performances?

MÉTODO

Teniendo en cuenta las particularidades literario-musicales del objeto de estudio de la presente investigación, resulta sumamente importante la imbricación de los resultados analíticos; puesto que conforman un todo único divisible sólo a nivel epistemológico, pero indivisible como forma particular de producción subjetiva. Esto redundará en las relaciones de condicionamiento mutuo existente entre las expresiones artísticas, y su uso en la conformación de un performance humorístico propio. La descripción de las características literarias y musicales de las composiciones de *Virulo* no persigue su fiel reproducción, sino el que sean entendidas en el contexto en el que han sido *performadas* y las sensaciones que éstas deben haber producido en la vida cotidiana de las personas que las escuchan (Madrid, 2009). Para ello se hará uso de variables e indicadores analíticos que aborden a dichos performances como fenómenos sonoros existentes en un sitio, tiempo y lugar; en un espacio determinado por la historia y la cultura. Por lo que se entra necesariamente en ámbitos de interés de las disciplinas orientadas histórica y humanísticamente, pero en particular en la esfera de los procedimientos hermenéuticos (Tomaszewski, 2014).

FUNCIONES DE LAS COMPOSICIONES PERFORMATIVAS EN EL ESPACIO INTERTEXTUAL DE LA CULTURA

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

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

Ambas posturas extremas del machismo son trastocadas mediante la apropiación de *Miseria*, en la que el Fiscal que juzga a los angelitos sodomizados, confiesa sus inclinaciones homosexuales sin querer hacerlo público: “*Y ustedes son culpables / de alta traición al cielo / y amores castigables. / Y con ese adulterio / me dieron muchos celos, / bandidos inmorales*”. Dichas posturas no son generalizables, pues en *Ese muerto no lo cargo yo*, el Defensor de los angelitos se desgaja de toda responsabilidad: “*En este tipo de cosas / yo no*

quiero intervenir, / porque el tiro tú no sabes / por dónde te va a salir". Pero en un giro de los acontecimientos, el Miguel cubanizado se separa de la venia de Dios en *Añorado encuentro*, logrando crear un espacio de libre albedrío para ejercer su individualidad: "*Mejor lejos estemos los dos, / que tú quieres de mí lo que yo / no pretendo ni decirte cuándo, / de trabajo no me hables ni jugando*". El propio Miguel confiesa su sentido anti-trabajo y afirma su interés de crear un grupo social con carácter administrativo en *Mi amor fugaz*: "*¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, volvernos locos? / Yo lo haré poquito a poco / porque el trabajo a mí, ¡vaya! / no me hace gracia, / y tengo que inventar / la burocracia*".

En esa relación de Dios con el hombre y viceversa, el creador delimita el lugar jerárquico que ocupa el ser supremo en el mundo con *Papá Montero*, un tanto alejado de los preceptos de amor y justicia divina: "*Aquí manda Papa Montero / [...] / Tanta gente no sube al cielo, / [...] / Ya sobran angelitos encueros / [...] / Así que aquí yo no los quiero / [...]*". Pero según el cantautor, es el propio hombre quien ha dejado en el olvido a Dios mediante la referencia que realiza Miguel a *Perdóname conciencia*, y por tanto se ha convertido en un ser vengativo ante el que hay que clamar por perdón: "*Yo lo he tirado al olvido / pues desde siempre sin él, / bien me he, vaya, desarrollado, / sin tener nada, nada que hacer. / Pero perdóname, conciencia / y díceselo a él*". De esas variadas formas intertextuales, Alejandro García Villalón abordó las emociones que han permeado muchas de las relaciones existentes entre los seres humanos y lo incognoscible e inexplicable, eje temático central del *Génesis Según Virulo* (2001).

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

Se debe volver impresivamente a *Cuidadito, compay gallo*, para denotar la apelación que realizara el periquito para que su integridad sea respetada por el gallo que deseaba formarse en un lugar que no le corresponde dentro de la fila: "*Cuida'ito, compay gallo, cuida'ito*". Pero dicha hombría es subvertida nuevamente, esta vez por lo angelitos sodomizados mediante el empleo de eufemismos presentes en *Si me pides el pescao te lo doy* (P¹¹ / C₂), con lo que aluden reiteradamente al aparato genital masculino y su entrega a Dios si lo requiere: "*Que si me pides el pescado / te lo doy, te lo doy, te lo doy, te lo doy*". Así como, la interpelación que realizan los Hombres a Miguel en *Ay, Mamá Inés*, con la cual preguntan sobre su paradero dentro de un contexto donde el machismo entroniza que al macho-varón-masculino no se le cuestiona: "*Pero Miguel, Miguel, Miguel, / ¿Dónde andabas tú meti'o, / que por todo el caserío / yo te busqué y no te encontré?*". Al debatir lo socialmente aceptado, las normas impuestas por la herencia cultural y los roles asignados por las mayorías, el cantautor enarbola un arte comprometido con la crítica del contexto histórico y social donde germinó su performance creativo.

Mediante la función *referencial* el cantautor remite al escucha fuera de las acciones dramáticas de los performances, llevándolo a un mundo imaginario condicionado por las propias interpretaciones subjetivas del *Génesis* bíblico (Reina-Valera, 1960). Para ello, Alejandro García Villalón aprovechó elementos composicionales de varios géneros musicales mediante el empleo de procedimientos de imitación y síntesis. Por ejemplo, asume los primeros compases de la *Tocatta y Fuga* en re menor BWV 565 para remitir a la sonoridad de lo entendido como sacro-religioso en la cultura occidental europea. Igualmente, mimetiza íntegramente el estribillo —pero no las coplas— de *Échale salsita*, para

enfaticar en la función de acompañamiento que posee la salsa en el mundo gastronómico y que, dentro del performance, discursa sobre aquellas otras cosas que Dios pudiera agregarle a su creación: “Échale salsita, / échale salsita. / Ah, ah, ah, ah”.

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

Contrario a lo anterior, el cantautor también se ha apropiado total o parcialmente de coplas —pero varía el estribillo—, como es el caso de *Menéame la cuna*, Ramón en relación con la función expresiva que posee la sección: “Eso no es una mujer, / eso es una tintorera, / tiene genio de pantera / y arranques de Lucifer”; de la copla introductoria de *Baja y tapa la olla*: “Vamos a comer temprano / porque me huele a visita. / Siéntate pues a la mesa / y cómete la manzanita”; y los dos primeros versos de una de las coplas iniciales en *Mi amor fugaz*: “¿Y, para qué perder el tiempo?, / ¿para qué, para qué volvemos locos? / [...]”. Las variaciones manifiestas en el contenido del texto también se encuentran en función de la dramaturgia del performance, siendo descontextualizadas de las obras originales y llevadas a un nuevo ámbito de sentido creativo. Ello se enfatiza íntegramente con la mimesis literal del pie forzado en *Castígalá*: “¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá, [...]! / ¡Castígalá!”; y con la adecuación del texto de *Estaba la rana sentada*, a la trama performativa.

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

La función fática denota una tendencia a establecer una relación directa con las referencias sonoras que pueda tener el escucha, mediante la selección de los medios expresivos más entendidos dentro de la obra original apropiada. Por ello, Alejandro García Villalón asumió vínculos sintagmáticos ineludibles con el destinatario del enunciado, remitiéndose a sí mismo a momentos unificantes dentro de las composiciones performativas estudiadas. Teniendo en cuenta lo descrito en la función referencial dentro del *Génesis Según Virulo*, entonces los estribillos de *Échale salsita*, *Cuidadito*, *Compay gallo*, *Si me pides el pescao te lo doy*, *Ese muerto no lo cargo yo*, *Pregón de los chicharrones* y *Papá Montero*, también tendrían una marcada función fática, cuya finalidad dramática sería de hilo conductor de las tramas donde se insertan, manteniendo la atención del escucha en las acciones narradas.

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

PROBLEMÁTICAS INTERTEXTUALES DE LOS VÍNCULOS EXTERNOS AL INTERIOR DE LOS PERFORMANCES

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

Al abordar la *inspiración* se busca desentrañar el género y arraigo del performance estudiado con el pasado, viendo al cantautor como receptor informado de la historia precedente y a ésta volcada entonces en los performances creados en un nuevo contexto social. Mediante ello, es posible examinar las huellas musicales de un paradigma pasado en la nueva obra musical, estableciendo así una continuidad creativa entre generaciones artísticas diferentes. En tal caso, Alejandro García Villalón asumió patrones, modelos y sistemas composicionales relacionados con géneros musicales del ámbito popular. Ejemplo son las formas de hacer son cubano que el cantautor retomó con *Échale salsita*, *Baja y tapa la olla*, *Ay, Mamá Inés* y *Papá Montero*; centrado en el empleo de la primera y segunda variante del cinquillo cubano en maracas y claves respectivamente (Tabla 2). Con dichas referencias intertextuales también se apropia de estructuras alternantes entre coplas generalmente descriptivas y estribillos sentenciosos, donde el discurso textual posee marcado carácter popular. Igualmente, asume los formatos de sexteto o septeto de son de forma variable, pero respetando la superposición tradicional de las funciones de cada una de las franjas tímbricas, armónicas y rítmicas (Orozco, 1984).

De modo semejante, el cantautor se apropia de la guaracha como forma para referenciar contenidos hilarantes en *Menéame la cuna*, *Ramón*, *Cuidadito*, *compay gallo* y *Si me pides el pescao te lo doy*. Muy cercana a la forma de hacer el son, con dicho género el cantautor destaca lo satírico y caricaturesco de algunos personajes populares influenciados por el momento social en el cual se enmarca, mediante el uso de concisos estribillos. Éstas aparecen interpretadas generalmente por voz solista, guitarra, tres, maracas y clave, cuyo esquema rítmico le imprime direccionalidad al performance resultante. El cantautor enfatiza en la importancia que posee la marcha del bongó estructurada sobre la segunda variante rítmica de la guaracha (Ver Tabla 2), elemento estabilizador y de enlace de la sección performativa donde aparece. Igualmente, destaca las formas sintéticas en que Alejandro García Villalón asumió el bolero cubano con *Añorado encuentro*, *Mi amor fugaz* y *Perdóname conciencia*. En primera instancia, ello lo logra al aceptar y poner a disposición de

las nuevas composiciones performativas aquellos contenidos de amor y desamor inherentes al género (Barreiro, 2017); pero también al ocupar una línea melódica de fuerte carácter expresivo en la voz y el acento sonoro-percutido del bongó en la marcha rítmica de base.




GÉNERO MUSICAL	INDICACIONES	CÉLULAS RÍTMICAS
<i>Bolero cubano</i>	Marcha del bongó	
<i>Son cubano</i>	Cinquillo cubano – Primera variante	
	Cinquillo cubano – Segunda variante	
<i>Guaracha</i>	Segunda variante	

Tabla 2. Células rítmicas identificadas en el Génesis Según Virulo (2001)

El estudio de la influencia del *contexto* musical en las composiciones performativas de Alejandro García Villalón denota los lazos vinculantes de la obra dada con el espacio histórico, político, social y cultural donde germinó, así como con algunos aspectos de la realidad y determinaciones que le atañen. Por ello es, que en el *Génesis Según Virulo*, es posible encontrar algunas de las múltiples tendencias creativas y géneros musicales populares en la Cuba de las décadas del sesenta, setenta y ochenta del siglo XX. Tal es así, que el cantautor se apropia del discurso y forma de hacer coexistentes en los boleros *Miseria* y *Llévatela*, la canción *Yesterday*, el son *Burundanga*, la cumbia *Ese muerto no lo cargo yo*, la guaracha *Pregón de los chicharrones*, la canción infantil tradicional *Estaba la rana sentada* y la salsa *Castigala*. Dicho conjunto de referencias intertextuales denota un interés por retratar las relaciones vinculantes entre la música cubana y otras culturas musicales del área caribeña, específicamente de México, Colombia y Puerto Rico. A ello se suma la excepción de *Yesterday*, resultante de la influencia febril de los Beatles en Latinoamérica. El eclecticismo imperante en el discurso performativo estudiado determina una inserción del creador en su contexto, nunca ajeno a lo que el escucha determina como popular; pero con una intencionalidad de reflejar en escena lo que estaba aconteciendo en el archipiélago, las críticas que el público realizaba en contextos sociales diferentes y que por tanto necesitaba escuchar en el teatro (Valdés, 2014).

La *resonancia* del *Génesis Según Virulo* en la música del futuro resulta difícil de explicar, para lo cual se necesitan de estudios ulteriores que aseguren una correcta determinación del grado de influencia de dicho performance en otras obras realizadas tanto por el cantautor como por otros músicos. Con ello no puede aseverarse que dichos performances carezcan resonancia, pues el mismo Alejandro García Villalón aseguró en una entrevista que le realizaran: “[P/] ¿El público le sigue exigiendo “Génesis”? [R/] Por suerte sí, así que estoy pensando seriamente meterme a cura” (Bolívar, 2008). De esa misma forma, también el creador explicó a su homólogo Amaury Pérez Vidal: “*El primero fue Génesis, después hicimos La candela; El Bateus de Amadeus; La Esclava contra el árabe [...]*” (Pérez, 2010), performances que deberán ser analizados en un futuro no muy lejano para determinar si existió o no una continuidad estética subjetiva. No obstante, desde el punto de vista exploratorio y *a priori*, es posible entrever puntos de contactos en las concepciones de *El Infierno Según Virulo* (1982); *Sexo, luego existo, después pienso* (1995); *La Soprano estreñida* (1998) e *Il medio castrato* (1999), sobre los que se debe reflexionar a profundidad.

COEXISTENCIA DE COMPONENTES HETEROGÉNEOS EN LAS COMPOSICIONES PERFORMATIVAS

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

La música *transportada* es aquella donde se reconoce sin dificultad la forma original y primaria de donde el cantautor obtuvo su contenido textual y musical. Lo nuevo radicaría en trasladar aquello que permite identificarla a otro medio sonoro diferente al original: de la voz a un instrumento; de un instrumento a otro instrumento; de un instrumento a una orquesta; o viceversa en todos los casos. Lo que resulta más interesante, es que en el *Génesis Según Virulo* la música anterior es *transportada* a otros géneros de mayor vigencia dentro del contexto cultural germinador. Sin perder el vínculo con el origen musical primigenio, el creador atempera dichas referencias intertextuales al carácter musical que impere en el performance nuevo. Por ejemplo: *Castígalá* es trasladada de salsa a guaracha; *Ese muerto no lo cargo yo* pasa de cumbia a son cubano; el *Pregón de los chicharrones* se adecúa de guaracha a rumba *cuasi* conga; y con *Ay, Mamá Inés* cambia un tango-congo por un son. Eso sí, los formatos sonoros entonces cambian dentro de esas nuevas obras, pues van de conjunto salsero a conjunto de son y de este último a conjunto de rumba cubana, generalmente más adecuados a la continuidad dramática de los performances en los que se insertan y a los medios expresivos que imperen en dichas composiciones.

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

En esta coexistencia de elementos heterogéneos, la música primaria puede ser tomada como *punto de referencia* para iniciar el desarrollo de variaciones, paráfrasis o fantasías; o como punto de llegada de dichos recursos composicionales. Por lo que es posible aseverar que de forma epigónica, el cantautor emplea la música original como modelo de desarrollo dentro de su propio performance; como es el caso de *Échale salsita*, *Miseria* y *Añorado encuentro*. Lo melódico-rítmico iniciado con esas referencias intertextuales brinda el sedimento composicional para el desarrollo y la continuidad del performance donde se localizan. De similar forma, el creador aborda la música olvidada a la que regresa con particular nostalgia de forma retroversiva en *Castígalá*. Pero también imita con fines jocosos los modos de la música del pasado mediante la estilización de sus expresiones sonoras; como se evidencia con *Menéame la cuna, Ramón*, *Baja y tapa la olla* y *Pregón de los chicharrones*.

ACCIONES INTERTEXTUALES QUE ENRIQUECEN LOS PERFORMANCES

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

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

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, no parece ser que exista una música intertextual *exclusiva* en el *Génesis Según Virulo*, segregada e incoherente con las composiciones performativas que incluyen referencias intertextuales. Ninguna de las referencias intertextuales es poco coherente con la dramaturgia a la cual pertenecen. Estos performances no son collages, conglomerados musicales, ni la sumatoria sin sentido de obras primarias. Estos son monolitos performativos creados con una unicidad que apunta hacia su finalidad estética. El equilibrio existente en las composiciones performativas estudiadas son resultado de un alto grado de elaboración intelectual, cuya finalidad es lograr un humorismo inteligente acorde a su contexto histórico, social y cultural.

CONCLUSIONES

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

coexistencia entre componentes heterogéneos en dichos performances, así como el alto grado de vínculo entre lo antiguo y lo nuevo, y de apropiación de lo distinto en lo propio del cantautor.

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

En sus obras, el cantautor apela a una subversión de las leyes creídas immanentes que han regido la sociedad por siglos. Crea consensos y disensos con sus escuchas, así como cuestiona la efectividad de dichas reglas para desacralizarlas. Mientras más sólidas y mayor antigüedad sean dichas normas sociales, mayor grado de elaboración intelectual tendrá el discurso artísticamente subversivo, en aras de que sean duraderos los efectos del humorismo y autocuestionamiento. Bajo esa tesitura, Alejandro García Villalón y el escucha escrutan los contextos de modo cooperativo y subjetiva, para construirse realidades alternas que guarden sentido relacional con los contextos germinadores. De este modo, se espera contribuir a una parte del conocimiento sobre las relaciones existentes entre la música popular cubana y el humorismo criollo, fomentando una vía de investigación poco abordada hasta el momento.

REFERENCIAS

- Barreiro, H. (2017). Tradición, Modernidad y Postmodernidad literario-musical en el bolero popular: el kitsch y lo cursi. Mecenazgo en Cuba y México (1883-2016). En A. Pineda (coord.), *Nuevos mecenazgos en la producción del arte, diseño y arquitectura popular* (pp. 303-336). Guanajuato, México: Mandorla.
- Bolívar, D. (julio, 2008). Virulo. El humor es la distancia que hay entre lo que somos y lo que creemos ser. *Cubainformación.tv*. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de <http://www.cubainformacion.tv/index.php/cultura/34221-virulo-el-humor-es-la-distancia-que-hay-entre-lo-que-somos-y-lo-que-creemos-ser>
- Dalbem, C. (2012). *Comes y te vas: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo. 8vo Encontro Internacional de Música e Midia*, Universidade de Sao Paulo, Brasil, 19 al 21 de septiembre.
- Esquenazi, M. (2001). *Del areito y otros sonos*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Gaxiola, G. (marzo, 2013). Culiacán celebra sus 20 años con Virulo. *El Debate*, E15.
- Gómez, Z. y Eli, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana, Cuba: Pueblo y Educación.
- Madrid, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. *Trans - Revista Transcultural de Música* (13). Recuperado el 2 de agosto de 2017 de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Orozco, D. (1984). El son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana? En Z. Gómez (selecc.), *Musicología en Latinoamérica* (pp. 363-389). La Habana, Cuba: Arte y Literatura.

- Padrón, F. (2014). *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova*. La Habana, Cuba: José Martí.
- Pérez, A. (junio, 2010). Alejandro García Virulo: Los humoristas somos gente seria. *Cubadebate.cu*. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de www.cubadebate.cu/especiales/2010/06/09/alejandro-garcia-virulo
- Tomaszewski, M. (2014). La obra musical en la perspectiva intertextual. *Criterios* (53), 12-34.
- Valdés, A. (junio, 2014). Alejandro García “Virulo”, Premio Nacional del Humor 2014. *Granma*, 50 (144), 6.

FONOGRAFÍA

- Anónimo (2013). Estaba la rana sentada. En *Las 20 Mejores Canciones Infantiles* [CD], Colombia, Sello Toy Cantando S.A.S.
- Arango, G. (1970). Ese muerto no lo cargo yo. En *Juanito Preguntón* [LP], Estados Unidos, Sello Zeida.
- Bouffartique, O. (1967). Burundanga. En *Celia Cruz con La Sonora Matancera* [LP], México, Sello Seeco.
- Chirino, W. (1985). Castígalá. En *Zarabanda* [LP], España, Sello CBS.
- García, A. (2001). *Génesis Según Virulo* [CD], México, Sellos Difusora del Folklore S.A. y FONARTE Latino S.A.
- Grenet, E. (191x). Si me pides el pescao te lo doy. En *Café del Danzón* [CD], España, Sello Calle Mayor.
- Grenet, E. (1924). Papá Montero. En *René Muñoz* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Mavi Records.
- Grenet, E. (1927). Ay, Mamá Inés. En *Rita Montaner* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Columbia.
- Los Compadres (1956). Baja y tapa la olla. En *Dúo Los Compadres* [LP], Cuba, Sello Sonoro.
- Los Guaracheros de Oriente (1973). Pregón de los chicharrones. En *Los Guaracheros de Oriente en su Época de Oro* [LP], Estados Unidos, Sello Aro.
- Los Panchos (1963). Miseria. En *Época de Oro Vol. II* [LP], Estados Unidos, Sello Columbia.
- Manzanero, A. (1967). Llévatela. En *Los Panchos con éxitos de Manzanero* [LP], México, Sello CBS.
- McCartney, P. (1965). Yesterday. En *Yesterday* [LP], Japón, Sello Odeon.
- Moré, B. (1958). Mi amor fugaz. En *Pare...que llegó El Bárbaro* [LP], Estados Unidos, Sello Discuba.
- Piloto, G. y Vera, A. (s.f.). Añorado encuentro. En *Más éxitos de Vicentico Valdés* [Vinilo], Estados Unidos, Sello Seeco.
- Piñero, I. (1962). Échale Salsita. En *Sones Cubanos* [LP], Cuba, Sello Sierra Maestra.
- Saquito, Ñ. (1957). Ciudadito, compay gallo. En *Cosas de Ñico Saquito* [LP], Cuba, Sello Panart.
- Saquito, Ñ. (s.f.). Menéame la cuna, Ramón. En *Saquito con Los Guaracheros de Oriente* [Casete], Estados Unidos, Sello Fania Records.
- Secada, M. (s.f.). Perdóname conciencia. En *Moraima* [Vinilo], Cuba, Sello Empresa de Grabacion