

Momentos sociológicos en el performance musical “El humor en estos tiempos da cólera” (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo

Sociological moments in the musical performance “El humor en estos tiempos da cólera” (ca. 1986) by Alejandro García Villalón Virulo

Momentos sociológicos na performance musical “O humor nestes tempos de cólera” (ca. 1986) de Alejandro García Villalón Virulo

PABLO ALEJANDRO SUÁREZ MARRERO*

ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ**

JUAN HUGO BARREIRO LASTRA***

RESUMEN: “El humor en estos tiempos da cólera” (ca. 1986) es uno de los performances que escribió, musicalizó y dirigió el cantautor Alejandro García Villalón Virulo para el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba. De éste se conserva una adaptación televisiva del Instituto Cubano de Radio y Televisión, que no ha sido abordada en investigaciones precedentes. Según consta, en dicho espectáculo se ofrecen algunos momentos sociológicos de la realidad cubana del siglo XX. Este performance constituye un documento valioso para deconstruir lo socialmente narrado y descrito a manera de videoclips, en tanto asideros creativos del cantautor. Con la implementación de una metodología analítica existente para el video musical, se determinaron las formas estructurales de las composiciones performativas, identificaron los recursos audiovisuales empleados para lograr un humorismo musical subjetivo, y argumentaron aquellos momentos sociológicos identificados. Esta investigación contribuye a una mayor relación interdisciplinaria entre la musicología y otras disciplinas socio-humanísticas.

PALABRAS CLAVE: *momentos sociológicos, performance musical, humorismo, documento audiovisual.*

ABSTRACT: “El humor en estos tiempos da cólera” (ca. 1986) is one of the performances written, musicalized and directed by the singer Alejandro García Villalón Virulo for the Cuban National Set of Shows (Conjunto Nacional de Espectáculos). A televised adaptation by the Cuban Institute of Radio and Television that has not been tackled in previous investigations is available. In the above-mentioned show certain sociological

* Doctorando en Artes, Historia y Lenguajes de la Música, Universidad de Guanajuato. México. <pdpablosuarez@gmail.com>.

** Profesor-Investigador, Departamento de Música y Artes Escénicas, Universidad de Guanajuato. México. <a.perezsanchez@ugto.mx>.

*** Profesor-Investigador, Departamento de Música y Artes Escénicas, Universidad de Guanajuato. México. <hugo130844@yahoo.es>.

moments of Cuban reality of the 20th century are featured. This show presents a valuable document to deconstruct the parts narrated and described in the form of video clips, a creative expression of the singer. Through the implementation of an existent analytical methodology for a music video the author established structural forms of the performance compositions, identified the audiovisual resources used to accomplish a subjective musical humor and justified the identified sociological moments. This investigation contributes to a closer interdisciplinary relationship between musicology and other socio-humanistic disciplines.

KEYWORDS: *sociological moments; musical performance; humourism; audiovisual document.*

RESUMO: “El humor en estos tiempos da cólera” (ca. 1986) é uma das performances que escreveu, musicalizou e dirigiu o cantor Alejandro García Villalón Virulo para o Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba. Deste, se conserva uma adaptação televisiva do Instituto Cubano de Radio e Televisão, que não foi abordada em investigações precedentes. Segundo consta, neste espetáculo se oferecem alguns momentos sociológicos da realidade cubana do século XX. Esta performance constitui um documento valioso para desconstruir o socialmente narrado e descrito à maneira de videoclips, como alças criativas do cantor. Com a implementação de uma metodologia analítica existente para o vídeo musical, se determinaram as formas estruturais das composições performativas, identificaram os recursos audiovisuais aplicados para alcançar um humorismo musical subjetivo, e argumentaram aqueles momentos sociológicos identificados. Esta investigação contribui para uma maior relação interdisciplinar entre a musicologia e outras disciplinas socio-humanísticas.

PALAVRAS CHAVE: *momentos sociológicos, performance musical, humor, documento audiovisual.*

RECIBIDO: 24 de julio de 2018. **ACEPTADO:** 2 de octubre de 2018.

INTRODUCCIÓN

Alejandro García Villalón *Virulo* (La Habana, 1955) es un cantautor cubano-mexicano de formación musical autodidacta. Fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova (1972), dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba (1980-1986) y creó el Centro Nacional de Promoción del Humor (1988). Aunque por su trayectoria profesional recibió el Premio Nacional del Humor (Cuba, 2014), aunado a la relativa cobertura mediática de sus giras artísticas y producciones discográficas, sus composiciones performativas han sido poco abordadas como objetos de estudios en investigaciones especializadas;¹

¹ Las musicólogas Zoila Gómez y Victoria Eli enmarcan a las composiciones de Alejandro García Villalón dentro del Movimiento de la Nueva Trova en Cuba (1995: 413); mientras que la

dejándose al azar histórico que sean reconocidas como crónicas de la realidad social cubana. Téngase en cuenta que, después del Triunfo de la Revolución (1^{ro} de enero de 1959), en Cuba se evidencia un fomento a la cultura popular mediante el acceso masivo a sus formas de manifestación, como cimiento del Movimiento de Artistas Aficionado del cual surgió el cantautor en cuestión (Cantón y Silva, 1999: 104-162). Es dentro de ese asidero artístico que Alejandro García Villalón desarrolló sus capacidades creativas, en tanto entornos propicios para que la crítica social ejercida desde el arte se entronizara como cause de desarrollo profesional.

En relación con el estudio de su obra, son tres los antecedentes directos para la presente investigación. El primero es el texto íntegro de la ponencia realizada por el etnomusicólogo brasileño Cássio Dalbem en el 8vo Encuentro Internacional de Música y Medios que organizó la Universidad de Sao Paulo; donde aborda algunas características del performance *Comes y te vas*, realizado en vivo por el Alejandro García en el Café Albanta de la Ciudad de México (2012). La segunda pesquisa corresponde a la tesis doctoral presentada por el comunicólogo mexicano Eddie Eynar Ruíz-Trejo en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde en uno de sus capítulos aborda algunas peculiaridades comunicativas presentes en las letras de *Virulo* como formas textuales tentativamente “generalizables” de su discurso humorístico (2012: 266-321). La tercera investigación es la tesis de maestría sustentada por el cubano Pablo Suárez en la Universidad de Guanajuato, en la que se describe, analiza y comenta las estructuras performativas de las composiciones que integran el *Génesis Según Virulo* (2001), comentan los argumentos literarios y analizan los planos musicales que construyen el discurso humorístico-musical (2018).

No obstante, sin mantenerse ajeno a lo anteriormente expresado, aún faltan por ser escrutados sus más de veinte espectáculos músico-teatrales²; dentro de los cuales destaca “*El humor en estos tiempos da cólera*” (ca. 1986), también conocido

investigadora Martha Esquenazi particulariza a *Virulo* como continuador del género guaracha dentro del mencionado movimiento trovadoresco (2001: 209). Por su parte, el crítico de arte Frank Padrón ahonda en el contexto histórico, social y creativo del mencionado cantautor con varias aseveraciones que confirmar o refutar en trabajos posteriores (Padrón, 2014: 78-79); mismas afirmaciones que habían sido referidas con anterioridad por el musicógrafo Radamés Giro en poco más que cincuenta palabras (2007: 4, 281).

² Algunos de los espectáculos músico-teatrales que han aparecido referenciados en la prensa consultada son: *Cuéntame tu vida sin avergonzarte / Échale DDT / A quien le sirva el saquito que se lo ponga / Échale salsita o El Génesis según Virulo / La candela o El infierno según Virulo / La esclava contra el árabe / El Bateus de Amadeus / Y ya estamos en el aire / Welcome Colón / Virulencia modulada / El eslabón perdido y yo / OVNI (Objeto Virulento No Identificado) / Tradiciones / Sexo, luego existo, después pienso / La soprano estreñida / Il medio castrato / De Cuba con*

como *El bateus de Amadeus*. Una grabación sobre el particular, realizada por el Instituto Cubano de Radio y Televisión, se encuentra de libre acceso en la plataforma de YouTube (García, 1986), en cuya “intervención esclarecedora” se refiere:

“A propósito del sexo, ha dicho el filósofo Zumbado que todas las teorías y todos los análisis que se han hecho sobre el mismo lo resumió Chapotín en esta frase: “*Quimbombó que resbala pa’ la yuca seca*”. Y añade el filósofo: “*Acuérdate de Freud: si me pides el pescaço, te lo doy*”. Inspirados en estas profundas reflexiones, ofreceremos algunos momentos sociológicos con toda la fuerza de la yuca seca y del resbaloso quimbombó. Muchas gracias” (García, 1986, 00:10:42-00:11:14).

Asumiendo a las partes integrantes del video estudiado como composiciones performativas cambiantes a lo largo de su devenir histórico, hay que puntualizar que fueron 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). Nótese que se puede entrar en contacto con los momentos sociológicos performados por Alejandro García *Virulo* después de que hayan sido analizados en su contexto sociohistórico germinador y se descifren hermenéuticamente los múltiples significados que pueden poseer sus discursos audiovisuales, inspirados en las hipotéticas reflexiones que realizó Héctor Zumbado³ y resumió Félix Chappottín⁴. Entonces, ¿cómo se estructuran las composiciones performativas que integran “*El humor en estos tiempos da cólera*” (ca. 1986) de Alejandro García Villalón *Virulo*?, ¿qué recursos audiovisuales fueron empleados para lograr un humorismo musical particularmente subjetivo?, y ¿cuáles son los momentos sociológicos referenciados en dicho performance?

Se busca dar respuestas tentativas a las preguntas anteriormente formuladas a través del entrecruzamiento de resultados analíticos provenientes de la musicología audiovisual, la musicología popular y la etnomusicología. Primordialmente, como base metodológica se recurrió tanto a la escucha analítica y observación crítica de su soporte de difusión, así como al análisis de los discursos literarios y musicales. Los créditos introductorios (Tabla 1) y finales (Tabla 2) permitieron esclarecer muchos de los datos generales concernientes a la realización del perfor-

humor / El bueno, el malo y el cubano / Comes y te vas / El que ríe al último es el que piensa más lento / Buena Risa Social Club (Listado elaborado por el autor).

³ Héctor Zumbado Argueta (La Habana, 1932 – La Habana, 2016): periodista, escritor y humorista cubano, conocido por ser un cultor de la sátira social cubana desde 1959. Dirigió la página humorística de la revista *Bohemia* entre los años 1986 y 1988, así como publicó al menos ocho libros de humor (Cubaliteraria.com, s.f.).

⁴ Félix Chappottín Lage (Artemisa, 1909 – La Habana, 1983): trompetista, cantante y director de orquesta dedicado al son-montuno, al bolero y la guaracha. En los años setenta del siglo XX, su Conjunto homónimo popularizó el tema “Quimbombó” de los Hermanos Moreno (Orovio, 1992).

mance y las menciones de autoría del objeto de estudio. En las menciones iniciales se referencia que la obra fue realizada por el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba, que dicha agrupación ha aparecido antes en televisión, el título de lo representado por el Conjunto, y el personal artístico implicado en su dirección, creación y producción. Destaca la alusión de una Dirección para TV, lo cual pudiera referir a la existencia previa de una representación del mismo performance en algún teatro.

Dichos créditos son complementados con cada una de las menciones y especificaciones realizadas por Alejandro García al cierre del performance ($P^7 - H_{17}$). A manera de créditos finales (Tabla 2), el artista puntualiza los nombres y apellidos de los principales cantantes, actores y bailarines que participaron activamente en cada una de las composiciones performativas que conforman “*El humor en estos tiempos da cólera*”. Sin embargo, dichos datos no fueron suficientes para responder las problemáticas planteadas. Atendiendo a las particularidades audiovisuales de su soporte de difusión, se recurrió a la metodología de análisis del video musical realizada por los investigadores españoles Jennifer Rodríguez-López y J. Ignacio Aguaded-Gómez (2013).

Tabla 1. Créditos introductorios de “*El humor en estos tiempos da cólera*” /
Transcripción propia

Créditos introductorios (00:00:00 – 00:01:20)
Una vez más
Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba
“ <i>El humor en estos tiempos da cólera</i> ”
o “ <i>El bateus de Amadeus</i> ”
Dirección Artística: Jorge Guerra y Alejandro García (Virulo)
Libreto: H. Zumbado, Jorge Guerra y Virulo
Música: W. A. Mozart y Virulo
Producción: Loly Torriente y Rafael Fresnedo
Dirección para TV: Pedraza Ginori

Esa propuesta metodológica pretende ser una herramienta analítica para este género audiovisual, teniendo en cuenta las singularidades del formato y necesidades postmodernas del mismo. Es por ello, que se siguieron cada una de las etapas recomendadas con sus categorías correspondientes: segmentación, análisis videográfico (formal, de la representación y de la narración), así como la interpretación de los resultados (Rodríguez y Aguaded, 2013: 69); en aras de obtener las conclusiones más rigurosas posibles, que a fin de cuentas sustenten las discusiones realizadas en torno a “*El humor en estos tiempos da cólera*”. Dicha propuesta metodológica se adecuó a las particularidades performativas que posee la información

trasmitida. Ello parte de un principio que los propios investigadores españoles abordan: “[...] generalmente el videoclip musical no es narrativo, sino performativo [...]” (Rodríguez y Aguaded 2013: 65). Ellos apuntan hacia la relevancia que posee la actuación, gestos y movimientos del intérprete, cantante o miembros de la banda dentro de este género audiovisual, mientras ejecutan el playback de la canción.

Tabla 2. Créditos finales de “*El humor en estos tiempos da cólera*” /
Transcripción propia

Créditos finales (P ⁷ - H ₁₇ / 00:54:33 – 00:55:32)
Actuamos para ustedes, con muchísimo gusto: Olga Lidia Alfonso Ana Lidia Méndez Nery Machín Zulema Cruz Carmen Ruiz Armando Yuvero Carlos Ruíz de la Tejera Jorge Guerra Jesús del Valle “Tatica” Nuestra invitada, Natalia Herrera
También trabajaron con nosotros los compañeros del Cuerpo de Baile del Teatro Karl Marx: Anita, Cristina, Mauricio y Carlos.
Y, por último, un servidor que espera que hayan pasado un rato agradable, Alejandro García “Virulo”. ¡Muchas gracias!

ETAPA 1. SEGMENTACIÓN

En contraste con la propuesta de segmentar el vídeo atendiendo a sus elementos integrantes de la misma canción (introducción, estrofas, estribillos y puentes musicales), en el presente artículo se ha recurrido a las formas del discurso presentes en cada una de las secciones integrantes de las composiciones performativas estudiadas (instrumental, cantado o hablado); forma de segmentación ya trabajada en el abordaje de otras obras del mismo creador (Suárez, 2018). La numeración consecutiva de cada sección con un subíndice puede brindar una idea más cercana a una estructura general del performance musical a estudiar, así como una localización precisa de aquellos aspectos identificados como relevantes dentro de cada obra particularizada con un superíndice.

La delimitación de los performances (P) que integran “*El humor en estos tiempos da cólera*” y sus secciones instrumentales (I), cantadas (C) y/o habladas (H), fue realizada en base a criterios interconectados con las acciones descritas y los sucesos narrados (Tabla 3). Para ello se siguió la propia lógica expuesta en la edición final del video, donde los títulos con los que se introducen cada una de las escenas constituyen los principales divisores del performance general, independientemente de la cantidad de planos y secuencias videográficas que pueden formar parte de las escenas estudiadas. Sin lugar a duda, la etapa de segmentación fue un paso fundamental para el posterior análisis de cada una de las secciones delimitadas, por lo que también se recurrió a la localización espaciotemporal –en minutos y segundos– que ocupa cada una de las composiciones performativas (P) dentro del performance general.

Tabla 3. Estructura performativa de “*El humor en estos tiempos da cólera*” /
Elaboración propia

Performance	Secciones	Segmentación
	Créditos introductorios	00:00:00 – 00:01:20
P ¹ : <i>Ritmo tropicarr...</i>	I-C ₁ -H-C ₂ .	00:01:21 – 00:05:40
P ² : <i>Rosa Denís.</i>	I ₁ -H ₁ -C ₁ -H ₂ -C ₂ -H ₃ -C ₃ -H ₄ -C ₄ -I ₂ .	00:05:41 – 00:10:41
	Intervención esclarecedora	00:10:42 – 00:11:14
P ³ : <i>El lígüe.</i>	C ₁ -H ₁ -C ₂ -H ₂ -C ₃ .	00:11:15 – 00:16:16
P ⁴ : <i>Las mimas y los pipos.</i>	I-C ₁ -C ₂ .	00:16:17 – 00:18:15
P ⁵ : <i>Los gatos.</i>	I ₁ -C ₁ -C ₂ -H ₁ -C ₃ -I ₂ -C ₄ -H ₂ -C ₅ .	00:18:16 – 00:24:11
P ⁶ : <i>La cadena.</i>	H ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -H ₂ -C ₅ .	00:24:12 – 00:31:44
P ⁷ : <i>El bateus de Amadeus.</i>	H ₁ -H ₂ -C ₁ -H ₃ -C ₂ -H ₄ -C ₃ -H ₅ -I ₁ -H ₆ - I ₂ -H ₇ -I ₃ -H ₈ -H ₉ -I ₄ -H ₁₀ -I ₅ -H ₁₁ -I ₆ - H ₁₂ -H ₁₃ -H ₁₄ -H ₁₅ -H ₁₆ -C ₄ -H ₁₇ -C ₅ .	00:31:45 – 00:55:49

En el video abordado prevalecen las secciones cantadas sobre las habladas, sin dejar de recurrir a algunas secciones netamente instrumentales. En general, las secciones cantadas poseen carácter narrativo, las secciones habladas tienen carácter descriptivo y las secciones instrumentales realizan función introductoria, de puente o de conclusión, tanto del performance total como de cada una de las composiciones performativas singulares. Se identificaron algunas particularidades de la poesía conversacional interrelacionados con aspectos musicales provenientes

de expresiones tradicionales y populares de Cuba, así como del humor heredado del teatro vernáculo, los cuales serán abordados en la Etapa 2.

Desde el punto de vista estructural, se puede aseverar que las secciones habladas (H) constituyen un componente importante para lograr un humorismo particularmente subjetivo, donde prima la oralidad. Los efectos del humor pueden o no tomar como fondo una expresión musical netamente instrumental (I), pero se coordinan con múltiples formas de expresiones musicales auditables y movimientos corporales visibles en el material. Mediante el discurso hablado, los caracteres performativos establecen un marco común para la interpretación de los performances, en forma de contexto circundante. Con relación a ello, percíbase la cuasi regular alternancia entre secciones de diferentes cualidades para lograr performances híbridos: C-H-C-H o I-H-I-H.

Tabla 4. Estructura performativa de “*El bateus de Amadeus*” (P7) / Elaboración propia

Sección	Estructura	Segmentación
P7.1: [La Confesión de Salieri]	H ₁ -H ₂ -C ₁ -H ₃ -C ₂ -H ₄ -C ₃	00:31:45 – 00:36:30
P7.2: [La Comisión de Evaluación]	H ₅ -I ₁ -H ₆ -I ₂ -H ₇ -I ₃ -H ₈ -H ₉ -I ₄	00:36:37 – 00:42:15
P7.3: [Los Romerillos de Lata]	H ₁₀ -I ₅ -H ₁₁ -I ₆ -H ₁₂ -H ₁₃ -H ₁₄ -H ₁₅ -H ₁₆ - C ₄ -H ₁₇ -C ₅	00:42:16 – 00:55:49

El bateus de Amadeus (P7) constituye la excepción de estas generalizaciones, donde predomina el discurso hablado sobre una música instrumental que proviene del exterior de las escenas representadas. Al ser estructuralmente más complejo que performances precedentes y con una extensión mayor, se procedió a una sub-segmentación de *El bateus...* (Tabla 4) en tres performances menores para facilitar su análisis y comprensión. Para nombrar dichos performances se atendió a los argumentos dramaturgicos evidenciados en su realización. Por lo que dichos “subtítulos” son sugerencias derivadas de los resultados de la propia investigación, y no sintagmas establecidos en el audiovisual original.

ETAPA 2. ANÁLISIS VIDEOGRÁFICO

Después de quedar definidas cada una de las composiciones performativas y secciones de “*El humor en estos tiempos da cólera*”, se atiende a los significantes, signos y códigos que permiten deconstruir los mensajes transmitidos de modo asociativo y subjetivo. No obstante, en busca de un desciframiento más fiel a

los datos obtenidos, se enfatiza en los elementos formales (visuales, gráficos, sonoros, sintácticos), los códigos de la representación (puesta en escena, espacio videográfico, tiempo videográfico) y los códigos narrativos (existentes, acontecimientos) que permean cada uno de los performances estudiados.

2.1 ANÁLISIS FORMAL

En las composiciones performativas que integran “*El humor en estos tiempos da cólera*” prevalece el uso de planos abiertos sobre los cerrados, sólo utilizando estos últimos como acercamientos puntuales a los cantantes y actores implicados en las acciones. Ello permite una visualización de las acciones performativas en su conjunto y no como una sumatoria de individualidades. Destaca el uso del *close-up* como recurso visual en P⁷, fundamentalmente en aquellas intervenciones descriptivas del conductor o crítico cinematográfico (H₁-H₅-H₁₀-H₁₇) que busca imitar al espacio *Historia del Cine*, ícono de la divulgación audiovisual en Cuba. Además, predomina una multiplicidad de colores en tonalidades pasteles, con énfasis en negros, azules y verdes.

Por lo general, las cámaras aparecen colocadas en ángulos rectos en todos los performances estudiados, con pocos movimientos reales que dan un cercano seguimiento a los acontecimientos dramaturgicos. Pocos movimientos de cámaras o casi nulos siguen la vista de los actores en P² y P³, centrando la visualidad en un plano medio del cantante. Ello persigue como finalidad el enfocar la atención en lo que se narra cantado por una niña y sobre el ligue nocturno, respectivamente. Cada una de las composiciones performativas posee representaciones iconográficas que contribuyen a una mejor asimilación de los contextos circundantes y sus épocas. Tal es el caso que al fondo del escenario en P¹ se aprecian dos palmeras tropicales; en P² se recurren a símbolos visuales generalmente asociados a la habitación de una niña; y en P⁶ todo lo iconográfico apunta hacia los actores sociales reunidos en el restaurante.

“*El humor en estos tiempos da cólera*”, título del performance en su conjunto, alude a una apropiación y subversión de la novela “*El amor en los tiempos del cólera*” de Gabriel García Márquez. Su primera edición fue en el año 1985, pero dada la fama y cercanía del escritor con la realidad cubana, no es de extrañar que rápidamente llegaran los primeros ejemplares a la Isla y al texto se le diera una gran acogida por los intelectuales. Por otra parte, los textos que aparecen al inicio (P¹, P², P³, P⁴, P⁶) o final (P⁵, P⁷) de las composiciones performativas, constituyen los principales códigos gráficos en “*El humor...*”. Dichos sintagmas han

sido empleados como títulos para cada uno de los performances con los cuales se asocia (Tabla 3), por lo que poseen notables funciones referenciales y expresivas. Se apunta que dichos códigos contribuyen a informar sobre el contenido del performance de forma pre- o post- liminar. Igualmente, crean en el espectador algunas expectativas sobre lo que visualiza y condiciona su percepción sobre el mismo. En caso inverso, los títulos asignados a las subsecciones de P⁷ fueron provistos por el contenido de los textos de dichas secciones y el énfasis argumentativo de la dramaturgia general en los performances (Tabla 4).

En tanto organización verbal, los textos poseen una función estética en un contexto cultural determinado. En general, la oratoria estudiada posee un lenguaje directo que prioriza la connotación, por lo que los cantantes y actores agregan múltiples significados al significado primario o denotativo de sintagmas particulares. Con ello, definen marcos referenciales para que los espectadores procedan a la realización de múltiples interpretaciones subjetivas sobre lo dicho. Los discursos referenciados son poco elaborados a nivel morfosintáctico, pero de mayor riqueza intelectual a nivel léxico-semántico; donde lo que se sugiere es igual o más importante que lo que se explicita. Estas propiedades literarias –cercanas a la poesía conversacional– implican el despertar de diversas asociaciones y emociones en el público receptor, cuya capacidad sensitiva y competencia intelectual lo llevará a desentrañar algunos de los diferentes sentidos que poseen los performances.

Musicalmente, dichas composiciones performativas poseen estructuras melódicas sencillas construidas con intervalos generalmente conjuntos, sobre armonías tradicionales más apegadas a patrones de tónica, subdominante, dominante y tónica. En general, los ritmos y métricas son estables, con casi nula participación polirrítmicas. Ello sólo varía en el caso de P⁷, donde realizan apropiaciones intertextuales de otras obras preexistentes, de las cuales generalmente se asumen su musicalidad y varían las letras originales (Tabla 5). No obstante, es posible el escuchar características expresivas asociadas a la salsa cubana (P¹, P⁵, P⁶), al complejo genérico de la canción (P², P⁴), a la nueva trova (P³) y el rock (P⁷). En general, la emisión de sonidos procede de grabaciones preexistentes, las cuales fueron “dobladas” por los propios cantantes en forma de *playback*. La música puede poseer una relación directa con la realidad visualmente representada (P¹, P², P³, P⁶), o sólo apoyar la representación desde el espacio en *off* (P⁴, P⁵, P⁷).

Tabla 5. Referencias intertextuales en “*El bateus de Amadeus*” (P7) /
Elaboración propia

Performance	Sección	Título de la obra / autor
P7.1: [La Confesión de Salieri]	C ₁	<i>Querida</i> (1984) / Alberto A. Valadez Juan Gabriel
	C ₂	<i>Ay, que me encapricho</i> (1976) / Alfredo Rodríguez
	C ₃	<i>Con la misma piedra</i> (1982) / Julio Iglesias
P7.2: [La Comisión de Evaluación]	I ₁ , I ₂ , I ₃ , I ₄	<i>Sinfonía n.º 40 en sol menor, K. 550</i> (1788) / Wolfgang Amadeus Mozart
P7.3: [Los Romerillos de Lata]	H ₁₄	<i>Anda, ven y muévete</i> (1985) / Juan Formell y los Van Van

Para ultimar el análisis formal, se debe puntualizar que en “*El humor...*” los códigos sintácticos poseen un leve potencial efectista desde el punto de vista audiovisual. Pues las transiciones entre los planos se producen de forma directa y sin efectos, altamente sincrónicas con los cambios de caracteres dramáticos y ritmo musical dentro de los performances. Destacan algunos *close-up* para enfatizar el componente visual de lo que se menciona en el texto. Por ejemplo, el movimiento de las caderas que realizan las bailarinas (P¹), la consumación final del amor por una pareja (P⁴), el cantante que prevalezca en alguna sección del restaurante (P⁶) y el cantante-actor que tenga la primacía dramática durante la entrega de los premios al mejor compositor del año (P⁷). En sumatoria, todo ello contribuye a que el espectador se apropie de lo representado de forma lineal y sin accidentes visuales.

2.2 ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN

Las puestas en escenas presentes en “*El humor en estos tiempos da cólera*” son generalmente sencillas, desprovistas de cualquier exceso en la decoración y en espacios interiores. De forma tal que se emplean los mínimos recursos materiales necesarios para calzar visualmente lo que se expresa a nivel textual y musical. Destaca el minimalismo presente en el montaje escenográfico de una plataforma a tres niveles donde la orquesta “Ritmo *tropicarr*” realiza su presentación (P¹); el empleo de un farol prendido que representa al espacio público en la nocturnidad (P³); así como la barra de bebidas, mesas y sillas de un restaurante-bar

como ambiente propicio para la socialización de los enamorados (P⁴), que desde ciertos ángulos se retoman para el montaje de una cafetería subsiguiente (P⁶).

Lo anteriormente mencionado contrasta con el abigarramiento visual logrado con juguetes, muñecas y peluches que ambientan el cuarto de Rosa Denís (P²). De forma contraria, en *Los gatos* (P⁶) se recurre a espacios exteriores como una vialidad desolada y oscura, otra calle de Centro Habana a plena luz del día, y hasta un hotel; recursos visuales que sustentan lo narrado musicalmente con acciones performativas específicas que a escala social generalmente ocurre en las vías públicas o semipúblicas. En *El bateus de Amadeus* se evidencia una síntesis de lo referenciado con anterioridad, pues integra tres entornos diferentes que demandan particularidades escenográficas: una celda de un manicomio espacialmente pequeña (P^{7.1}); una sala para el “juzgado musical” de Mozart donde visualmente se privilegian los tres sillones jerarquizados al centro (P^{7.2}); y un salón de fiestas para la entrega de premios con espacios vacíos que serán utilizados para bailar con amplitud (P^{7.3}).

Ante la existencia de un casi nulo maquillaje en cantantes y actores, los vestuarios empleados por éstos contribuyen a la expresividad de cada una de las composiciones performativas. Desde las ropas empleadas se puede evidenciar la existencia de una jerarquía entre el cantante de frac blanco, los cuatro músicos vestidos con ropa negra y las cinco bailarinas de cabarés (P¹). Destaca el vestido y los moños rosados del artista travestido como niña (P²); la formalidad al vestir para ligar y enamorar en una noche (P³, P⁴); así como la ropa informalidad y cotidiana utilizada en Cuba durante los años ochenta del siglo XX (P⁵, P⁶). Un vestuario más historicista se logra en *El bateus...* (P⁷), en aras de intentar recrear la vestimenta y usos de pelucas propias del siglo XVIII.

Independientemente de si las acciones performativas ocurren tentativamente en horarios diurnos (P¹, P⁶), vespertinos (P⁷) o nocturnos (P², P³, P⁴, P⁵), la iluminación artificial es plena. Cualquiera de las situaciones descritas posee la misma luminosidad; pero lo que referencia un posible cambio de horas en los performances son los aspectos descriptivos y narrativos de las formas del discurso. Tampoco varían los colores, generalmente neutros y de una paleta de tonalidades pasteles. Es importante puntualizar que tanto la iluminación como los colores observados atienden a las particularidades del soporte analizado en el presente; pudiendo haber sido otros al momento de grabar o en el propio soporte primigenio, aunque con un mínimo grado de variación en cuanto brillo, contraste, nitidez e intensidad.

Las expresiones de los caracteres dramaturgicos dependerán de las características performativas de cada una de las secciones. Es por ello posible apreciar el

movimiento de los artistas al ritmo de una salsa, más acentuada y cadenciosa para los bailarines (P¹, P⁶); el amaneramiento de una niña (P²) y de no tan niños (P⁷); la pérdida aparente del equilibrio por haber ingerido bebidas alcohólicas (P³); las mutuas caricias y mimos existentes dados entre una pareja de enamorados (P⁴); las expresiones de intriga, preocupación y cuidado hacia cada uno de los movimientos realizados (P⁵); así las coreografías rocanroleras y a cuadros de épocas pretéritas (P^{7.3}).

Tabla 6. Duración de las composiciones performativas de “*El humor en estos tiempos da cólera*” / Elaboración propia

Performance	Duración
CRÉDITOS INTRODUCTORIOS	00:01:20
P ¹ : <i>Ritmo tropicarr...</i>	00:04:19
P ² : <i>Rosa Denis.</i>	00:05:00
INTERVENCIÓN ESCLARECEDORA	00:00:32
P ³ : <i>El ligue.</i>	00:05:01
P ⁴ : <i>Las mimas y los pipos.</i>	00:02:38
P ⁵ : <i>Los gatos.</i>	00:06:35
P ⁶ : <i>La cadena.</i>	00:07:32
P ^{7.1} : [La Confesión de Salieri]	00:05:25
P ^{7.2} : [La Comisión de Evaluación]	00:06:24
P ^{7.3} : [Los Romerillos de Lata]	00:13:33

En directa relación con las puestas en escenas, los espacios videográficos son generalmente estático móvil (P¹, P², P³, P⁶, P⁷), pues el escenario permanece impoluto ante acciones performativas y expresiones dramáticas que devienen de los cantantes y actores. Excepciones son cuando las propias escenas poseen un papel activo dentro de los performances, coadyuvando a entender los contextos circundantes de las acciones narradas. A esa categorización de dinámico descriptivo pertenece el cambio espacial entre el restaurante-bar donde se enamora en la nocturnidad y la consumación de la relación en el muro del malecón habanero al amanecer del siguiente día (P⁴); así como las varias apropiaciones de las calles en tanto espacios públicos que confrontan lo privado (P⁵).

Teniendo en cuenta las segmentaciones de las acciones narradas y los sucesos descritos (Tablas 3 y 4), su flujo temporal y la duración de las composiciones

performativas (Tabla 6), es posible aseverar que el tiempo videográfico promedio se encuentra en el rango entre los cinco y siete minutos. Con ello se asegura una síntesis sobre lo que se quiere decir, en abierto vínculo con la primacía de un discurso directo y diáfano. Importante excepción es *Las mimas y los pipos* (P⁴), cuya brevedad pudo haber estado marcada por el empleo de la mayor cantidad de vocablos propios a los mimos interpersonales; los cuales nunca son suficientes y se pueden decir seguidos en poco más de dos minutos. Igualmente, la gran duración temporal de *Los Romerillos de Lata* (P^{7.3}), con excesivos trece minutos que condicionan una “aparente divagación” sobre el momento sociológico puesto en tela de juicio.

2.3 ANÁLISIS DE LA NARRACIÓN

En “*El humor en estos tiempos da cólera*”, los roles adoptados por los caracteres dramaturgicos están asociados a la figura del cantante como actor, donde el artista asume un papel incluido en las propias acciones performativas. Ejemplo de ello acontece cuando el cantante asume el rol de niña en un espacio habitacional (P²); los enamorados se cantan sus mimos, aunque sea con voz en *off* (P⁴); así como las interrelaciones y sociabilidades establecidas entre una actriz humorística, una gastronómica, una secretaria y su jefe (P⁶). En menores momentos, es posible apreciar una subversión del papel performativo con la figura del cantante como cantante; donde el artista se representa a sí mismo en tanto vocalista principal de la agrupación salsera en boga (P¹) o como colofón aclaratorio de una acción ampliamente descrita (P⁷). De igual forma, también se localiza la figura del cantante como narrador, cuando el artista relata su pretérito ligue nocturno (P³) o las múltiples formas gatunas que asumen los ladrones de poca monta (P⁵).

Generalmente, los acontecimientos descritos marcan el ritmo dramaturgico y evolución de las composiciones performativas estudiadas, en consonancia con los momentos sociológicos referenciados. Estos aspectos dramaturgicos constituyen –en sí mismos– los argumentos literario-musicales de cada uno de los performances, por lo que pueden ser sintetizados en sintagmas que contengan su esencia y sirvan de referencias para la posterior etapa de interpretación de los resultados obtenidos (Tabla 7).

Tabla 7. Argumentos literario-musicales expuestos en “*El humor en estos tiempos da cólera*” / Elaboración propia

Performance	Argumento
P ¹ : <i>Ritmo tropicarr</i>	Presentación de un conjunto salsero que demanda de trabajo.
P ² : <i>Rosa Denís</i> .	Despertar de la conciencia social de una niña.
P ³ : <i>El lígüe</i> .	Acontecimientos “comunes” en una noche de lígüe.
P ⁴ : <i>Las mimas y los pipos</i> .	Espacios compartidos por una pareja de enamorados.
P ⁵ : <i>Los gatos</i> .	Existencia de diversas formas de lucrar con lo robado.
P ⁶ : <i>La cadena</i> .	Problemas existentes en el sector terciario en Cuba.
P ⁷⁻¹ : [La Confesión de Salieri]	Éxitos musicales de un compositor olvidado.
P ⁷⁻² : [La Comisión de Evaluación]	Pertinencia de una composición musical con parámetros ajenos.
P ⁷⁻³ : [Los Romerillos de Lata]	Manipulaciones en las entregas de premios y reconocimientos.

ETAPA 3. INTERPRETACIÓN

Tras cumplimentar las etapas de segmentación y análisis videográfico, la realización de una interpretación de los datos obtenidos supone el entender el video estudiado como un todo performativo donde se interrelacionan sus secciones y elementos técnicos. A partir de proponer las posibles funciones estructurales de dichos componentes integrantes, se busca sintetizar y explicar “*El humor en estos tiempos da cólera*”, yendo de las particularidades a lo general. Es por ello, que una posible interpretación de éste se debe mover subsecuentemente entre ambos niveles: el interno y lo externo. Por lo tanto, esta etapa demanda una profundización tanto objetiva como subjetiva en los datos obtenidos mediante los análisis precedentes, en aras de finalmente puntualizar sobre aquellos momentos sociológicos captados en el audiovisual.

En *Ritmo tropicarr* (P¹) se evidencia la presentación “formal” de un conjunto salsero que demanda de trabajo, poco o casi inexistente en un contexto artístico y cultural variable. Aunque “su ritmo arrebatá” (P¹-C₁), la razón principal por lo cual no consigue formalizar un contrato laboral radica simbólicamente en las aptitudes musicales y actitudes sociales de cada uno de sus integrantes. La agrupación musical está conformada por un pianista apodado *El Telegrafista del Sabor* porque lo que estudió fue mecanografía; un bajista nombrado *El Misterioso*, pues las notas que toca son unas incógnitas; a las claves *El Invisible*, que no se sabe cuándo está

o va a tocar; en la tumbadora aparece *El Reumático del Ritmo*, que a pesar de su edad no quiere retirarse; las bailarinas Sucusita, Mimi, La China, La Macunda, y Blancanieves; así como el cantante y director de “la agrupación” *Virulo García, El Salvaje de la Melodía* (P¹-H).

A partir de lo expresado, se puede entender que el conjunto salsero no se representa a sí mismo como un grupo profesional que ocupa un lugar determinado en la cultura de la cual germinó. Sino como un espacio de socialización cuasi familiar, pues los caracteres implicados se criaron con el director, favorecen a éste con café, representan al sindicato, o constituyen una representación de una *Gloria de la Música Cubana*, en ese orden. Las palabras de elogio recaen en las voluptuosas bailarinas (P¹-C₂), enfatizadas con sus cadenciosos movimientos y el recorrido de una cámara en primer plano por cada uno de sus cuerpos. Todos estos aspectos contribuyen a la conformación de un momento sociológico importante para la cultura cubana: el auge de los géneros de la música popularailable resultante de una integración de los folklórico-popular (Gómez y Eli, 1995: 415-429); fundamentalmente de la salsa –misma que puede ser escuchada en *Ritmo tropicarr...* (P¹)–, independientemente de la calidad artística que pudiera tener sus cultores.

Por su parte, en *Rosa Denís* (P²) se aborda el despertar de la conciencia social de una niña de siete años dentro de un contexto familiar marcado por el divorcio de sus padres. Lo que pudiera parecer una situación única y singular, se hace extensiva para toda una generación pues en el performance se expone que en su escuela casi todos los niños son hijos de padres divorciados. Además, contrasta la opinión de su abuela Margot sobre que los niños como ella “quedan muy traumatizados” (P²-C₂) con su propia experiencia en el salón de clases: los padres de dos de sus compañeros aún permanecen casados, pero “como ellos no se divorcien / los van a traumatizar” (P²-C₂). Dichas reflexiones infantiles fueron realizadas a raíz del interés mostrado en casarse con Robertico –su novio– (P²-C₁), así como la confusión que tiene la niña sobre si el hijo que esperan su papá y una de sus supuestas “tías” será su primito o su hermanito (P²-C₃).

Rosa Denís ya reflexiona de forma contraria a sus padres y llega a conclusiones junto a Robertico (P²-C₄), aunque ambos estén a una temprana etapa de la vida. Pero, a su vez se enfrenta con algunos de los problemas de las “personas adultas”: una tugurización del espacio habitacional que limita la consolidación de nuevas relaciones de pareja (P²-H₂); la posible transmisión de enfermedades a través de contactos íntimos (P²-H₃); así como el poco tiempo que duran algunas relaciones personales (P²-C₃), las cuales basan su lógica en “[...] que la verdadera felicidad estaba en la búsqueda, y no en la estabilidad tradicional de la pareja” (P²-H₄). Estas

cuestiones sociales pueden haber marcado toda una década en Cuba y hasta más, siendo realidades performativamente construidas desde la inocencia infantil –a ratos cruel– que encuentran su asidero en la apropiación estética de una realidad determinada (Cantón y Silva, 1999: 165-208).

El ligue (P³) aborda lo acontecido en una noche de flirteo o conquista amorosa, donde las acciones de beber alcohol se entronan como hilo conductor del performance. Rosendo –nombre del galán– aborda a cuatro mujeres durante una fiesta nocturna: una era casada y otra era arrimada (P³-C₁); mientras que la primera y la última se encontraban libres de compromiso, pero tachadas como “cosas de espanto”. La “fealdad” de ambas féminas se encuentra enmarcada dentro de la apropiación estética de sus rasgos físicos. El cantautor emplea referencias sobre la cara de Buster Keaton⁵, el cuerpo de Serguéi Bondarchuk⁶, las piernas de Juan Primito⁷ y la sonrisa de Trucutú⁸, para caracterizar a la primera de “las feas”. Por su parte, apunta hacia la corpulencia de la ballena en *Moby-Dick*⁹ y de Orson Welles¹⁰, así como a la cara de Pedro Vargas¹¹, para describir a la segunda de ellas. Dichos registros culturales pueden contribuir a entender el contexto sociohistórico

⁵ Joseph Frank “Buster” Keaton (Kansas, 1895 – California, 1966): actor, guionista y director cinematográfico del cine mudo norteamericano, por el cual ha sido considerado uno de los mejores cómicos de la historia del cine. Fue conocido como “La Gran Cara de Piedra” por la impasibilidad de su rostro (Molina, 2013: 31-34).

⁶ Serguéi Fiódorovich Bondarchuk (Bilozzerka, 1920 – Moscú, 1994): actor, guionista y director de cine soviético de origen ucraniano, quien alcanzó la fama con la producción de la saga épica “*La Guerra y La Paz*”, basada en la novela de León Tolstói (Sepp, 2012: 87).

⁷ Juan Primito: personaje de ficción perteneciente a la novela “Doña Bárbara” de Rómulo Gallegos. En Cuba fue popularizado por el actor Daniel García Rangel, quien lo encarnó en la versión de farsa para televisión realizada en 1978 (ArtistasMiami.com, 2018).

⁸ Alley Oop o Trucutú: personaje robusto de la historieta homónima creada por el norteamericano V. T. Hamlin en 1932. Su creador combina aventura, fantasía y humor en un ambiente prehistórico, argumento popularizado en América Latina en las décadas del 60 y 70 del siglo XX (Fuentes, 2010).

⁹ *Moby-Dick*: novela de Herman Melville publicada en 1851, donde narra la caza de ballenas en Estados Unidos durante un verano del siglo XIX, particularizando en la persecución de un cachalote blanco (Melville, 2012).

¹⁰ George Orson Welles (Wisconsin, 1915 – California, 1985): actor, guionista y productor estadounidense, reconocido por su obra radiofónica “*La guerra de los mundos*” (1938), adaptación de la obra homónima de H. G. Wells, así como la película “*Ciudadano Kane*” (1941) (Riveroll, 2014).

¹¹ Pedro Vargas Mata (Guanajuato, 1906 – Ciudad de México, 1989): cantante y actor perteneciente a la Época de Oro del Cine Mexicano (1936 – 1959), cultivó fundamentalmente géneros de la música popular (boleros, bambucos, tangos), así como estrenó y grabó algunas de las obras de Agustín Lara (Poniatowska, 2007).

del creador, donde el universo audiovisual relacionado con prácticas humorísticas constituye un asidero estético.

Como se ha mencionado, la bebida alcohólica juega un papel importante dentro de *El ligue* (P³), al grado que el trovador-narrador se performa a sí mismo como una persona que ha tomado varios tragos durante toda la noche; sensación que es reforzada con el ir y venir entre dos acordes en la guitarra. Casi a mediados de dicha composición performativa (P³-H₁) aparece del cigarro desechado un segundo carácter dramático en forma de alter ego, con mismo vestuario e igual nivel de borrachera, con quien se apunta hacia las alucinaciones y doble visión de los bebedores. Con un conteo mínimo de dieciocho ingestiones de ron, el galán cambia su apropiación de “la fealdad” en ambas mujeres. La apodada “Buster Keaton” ya no estaba tan mal después de diez tragos (P³-C₁), así como la “Moby-Dick” adquirió esbeltez, gracilidad y un mejor cuerpo hacia el final de la noche (P³-H₂). Socialmente, el performance dirige su mirada crítica a una sentencia final: “[...] en el amor vale el sentimiento, / no hay que ponerse tan exigente” (P³-C₃); en contraposición al predominio de los rasgos físicos de una persona como origen superficial de juicios de valor (Casanella, 2013: 120-148).

En *Las mimas y los pipos* (P⁴) se abordan algunos de los espacios físicos y léxicos-semánticos compartidos por una pareja de enamorados. Materialmente, ambos acuden a un bar nocturno donde un servicial mesero desea satisfacer las necesidades de sus clientes; y al amanecer del día siguiente, consolidan su relación simbólica en el muro del Malecón habanero. Las bebidas alcohólicas vuelven a ser un referente oportuno en esta composición performativa, pues los tórtolos toman en la noche unos mojitos que tienen excesos de hierbabuena, así como en la mañana brindan por su amor con champán servido también por el mesero; a pesar de ya encontrarse en un espacio ajeno al bar inicial. Desde la visualidad, se alude a un afianzamiento de la relación de pareja en contraste directo con *El ligue* superficial de una sola noche (P³). Pero, también se apunta hacia una continuidad de lo común que es el ingerir alcohol en cualesquiera de las situaciones sociales que acontecen en la sociedad cubana (Torre, 1997), y aún más cuando es un producto reconocido por su calidad en el mundo entero.

Léxicamente, a lo largo de *Las mimas y los pipos* (P⁴) se mencionan algunos halagos y “palabras bonitas” que pueden decirse dos tórtolos en la intimidad, *cuasi* inventadas al calor de la relación. El hombre se desborda con “Mima, mampiriqui, mamicuchi, / mirrimichi, mumusita, currumiau, / cucusita, mamacita, cuchurrue, / mi pichoncito, mi quiriquiqui”; mientras la chica responde con “Pipo, papacito, papilin, / papuchito, cucurricó, papicuchi, / rucurruco, racarraca, papuchito, / mi

papito frito, rico” (P⁴-C₁). En el performance se puede entrever pequeñas alusiones hacia el papel subalterno que posee la fémina dentro de la relación, a pesar de que ambos demandan cariño y adoración por parte del otro (P⁴-C₂). Tomando como base sonora una musicalidad más cercana al bolero, en *Las mimas y los pijos* importa por igual lo que se dice como lo que es visualizado, pues ambos aspectos contribuyen a que sea apreciado como un todo performativo relacionado con el surgimiento y consolidación sentimental de una nueva relación (Barreiro, 2017).

Por el contrario, en *Los gatos* (P⁵) se referencian algunas formas de lucrar con lo robado, dividiendo el performance en tres momentos específicos con escenarios diferenciados, cuyo único hilo conductor es la audibilidad estrófica de un songo¹². El primero de ellos acontece en la nocturnidad de una calle desolada, donde el vigilante de turno –quien pertenece al Comité de Defensa de la Revolución–¹³ impide que un hombre robe una casa (P⁵-C₁). En el segundo momento performativo un hombre estafa a unos compradores que buscan adquirir unos jeans procedentes del mercado negro, consecuencias del desabastecimiento estatal existente en las tiendas (P⁵-C₂-H₁). En tal caso, en una tercera instancia otro hombre se hace pasar por sueco para comprar en el establecimiento comercial de un hotel habanero (P⁵-C₄-H₂), sólo de acceso en su momento para personas de nacionalidades diferentes a las cubanas.

Único performance firmado en espacios reales ajenos a un estudio televisivo, con *Los gatos* (P⁵) se apunta a una realidad socialmente compleja donde conviven instituciones que deben preservar los valores y bienes de la Revolución Cubana –que triunfó el 1^o de enero de 1959– con la existencia de un lucro “por la izquierda” (García, 2017); causado en gran parte por las insatisfacciones de una población que posee necesidades crecientes. El resolver los problemas personales de cada uno de los ciudadanos mediante “la lucha” individual pasa de ser un *modus operandi* a un *modus vivendis*. Es ahí donde el robo de propiedades ajenas nunca debería ser justificado, pero que encuentra un caldo de cultivo idóneo para su ejecución; y más aún cuando el ladrón puede deshacerse rápidamente de lo robado, pues otras personas necesitan de dichos bienes para reproducirse a escala

¹² Songo: ritmo cubano ubicado musicalmente entre el son-montuno (década del setenta) y la timba (finales de la década del ochenta) en el siglo XX, siendo sus mayores cultores el percusionista José Luis Quintana “Changuito”, y Juan Formell con Los Van Van (Évora, 2003: 353-354).

¹³ Comité de Defensa de la Revolución (CDR): organización de masas creada en Cuba después del Triunfo de la Revolución (1^o de enero de 1959), integrada por una amplia mayoría de los residentes de las zonas donde se crearon, cumplen un importante papel en la vigilancia revolucionaria y en la elevación de la conciencia patriótico-militar de los jóvenes y sus familiares (Cantón y Silva, 2009: 148).

social. Simbólicamente, el estribillo continuamente se refiere a las inseguridades de gran parte del pueblo cubano en esos años: “¡Misú misú murrumiau, / siento un gato en el tejado!” (P⁵-C₁-C₃-C₅); no sólo sobre los hurtos sino también sobre las vías de adquisición de los bienes de consumos básicos para el entorno familiar (Cantón y Silva, 2009: 204-208).

Bajo esa tesitura y con música salsera un poco menos cadenciosa, en *La cadena* (P⁶) se apunta directamente hacia los problemas existentes en el sector terciario en la Cuba de los años ochenta. Confluyen en una cafetería una actriz humorística, una camarera, una secretaria, un jefe y demás usuarios de los servicios estatales, en un ambiente maleado por la tardanza en la apertura del establecimiento y demás acontecimientos que se han encadenado durante varias jornadas. Algunos de los momentos sociológicos abordados son lo escaso de un transporte público por demás en mal estado, donde los chóferes llegan tarde a sus rutas porque los mecánicos estaban de vacaciones (P⁶-H₁); las ineficientes oficinas gubernamentales que frenan la emisión de documentos administrativos mediante procesos burocráticos (P⁶-C₂-C₃); la poca higiene y casi nula atención en establecimientos gastronómicos (P⁶-C₄); así como la calidad del humor en esos días, sobre el cual se emiten múltiples quejas (P⁶-H₂).

En *La cadena* (P⁶), el estribillo vuelve a ser una sentencia resolutoria a los problemas sociales planteados performativamente: “¡Vamo´ haber, / vamo´ haber! / Rompe la cadena, / que tú la puedes romper”; cuya recurrencia estructural hace que adquiera una mayor moralidad dentro del discurso total. No obstante, depende de cada uno de los caracteres dramáticos el resolver las problemáticas expuestas, en aras de ejecutar a cabalidad el papel que ocupan dentro de una economía planificada como la cubana (P⁶-H₂). Eso sí, sin recurrir a una Ley del Talión provocada por los enojos propios, pues “[...] tu problema / no debes encadenar” (P⁶-C₁). En contraposición a las necesidades crecientes de bienes materiales expuestas con anterioridad en *Los gatos* (P⁵), en *La cadena* (P⁶) se discursa sobre la riqueza simbólica de las relaciones sociales que toman como base piramidal a las propias circunstancias materiales de una realidad específica; las cuales condicionan en gran medida el quehacer diario y accionar de los disímiles grupos que la integran (Torre, 1997). Son en esas interacciones donde el humor pudiera ser una vía crítica para la catarsis social, tampoco ajeno a su contexto; por lo que no es gratuito que la cantante - actriz humorística se haya asumido a sí misma como protagonista de la composición performativa interpretada (P⁶-H₂).

Sin perder su relación con el contexto cubano, en *El bateus de Amadeus* (P⁷) se recurre al distanciamiento temporal como forma de anteponer una perspectiva

histórica a una realidad objetiva determinada, basándose en la versión cinematográfica de la obra teatral *Amadeus* (Forman, 1984). De esa forma, con *La Confesión de Salieri* (P^{7.1}) se abordan algunos éxitos musicales de un compositor olvidado, mediante el empleo recurrente de referencias intertextuales que deben haber formado parte del espacio sonoro del cantautor (P^{7.1}-C₁-C₂-C₃). Dicho creador no era más que Antonio Salieri cuando, en su época de encumbramiento burocrático y movido por celos profesionales, obstaculizó el éxito de Wolfgang A. Mozart (P^{7.1}-H₁). Ambos caracteres performativos representan dos caras de una misma moneda sociocultural: Salieri encarna a los asesores y funcionarios de la música que frenaban el desarrollo artístico de las nuevas generaciones movidos por intereses personales, mientras Mozart representa a los cultores provenientes del Movimiento de Artistas Aficionados (Cantón y Silva, 2009: 115-116), dentro del cual surgió el propio *Virulo*.

Los obstáculos impuestos a la creación musical de Mozart pasan inexorablemente por la aprobación de *La Comisión de Evaluación* (P^{7.2}), donde acontece una medición de la pertinencia de una idea composicional con parámetros ajenos al sector de la cultura. El argumento musical de la obra presentada por el compositor versa sobre el oportunismo y el arribismo de un funcionario que desvía recursos estatales para construir una casa de tres niveles (P^{7.2}-H₆). Es de entender que la idea no tuvo una buena acogida entre los evaluadores, quienes ahondaron en las razones de por qué el proponente no había obtenido ningún premio en algún programa televisivo, sólo tenía grabado un disco del cual desconocía su ciclo de distribución, sobre su exigua participación en el último festival “Vienadero”¹⁴ y su ausencia en la programación de giras culturales por el extranjero (P^{7.2}-H₆-H₇-H₈). Teniendo en cuenta las respuestas de Mozart, la comisión le otorgó la tercera categoría de la evaluación artística, la letra “C”: “Se me va ahora mismo para Güira, para Melena, para Quivicán” (P^{7.2}-H₉).

Con ello se alude a un mandato a viajar con su música por esos pueblos que pertenecieron al otrora campo habanero –actuales municipios de las provincias de Artemisa y Quivicán, respectivamente–, en contraste con calificaciones más altas que podrían haber condicionado la realización de giras artísticas por grandes capitales europeas u otras provincias cubanas. A raíz de los aconteci-

¹⁴ Referencia irónica al Festival Internacional de la Canción de Varadero, creado en la década del 60 del siglo XX, cuya última edición se realizó en 1986. En el anfiteatro de ese balneario cubano se presentaron varios exponentes de la década prodigiosa de la música iberoamericana, dentro de los que destacan Luis Gardéy, Massiel, los Bravos y los Mustang, así como Elena Burke, Omara Portuondo, Farah María, Alfredo Rodríguez, la orquesta Aragón y Los Van Van, entre otros muchos. (Vasallo, 2004)

mientos descritos, Mozart cuestiona la institucionalidad del arte con una postura performativa crítica que alcanza su cenit en *Los Romerillos de Lata* (P^{7.3}), cuando la votación para la entrega de los premios es manipulada por el propio Salieri para salir victorioso en cada una de las categorías nominadas. Longitudinalmente se cuestiona el papel que han jugado los medios de comunicación, especialmente la televisión y la prensa, en el posicionamiento mediático de determinados músicos de calidad artística cuestionables (P^{7.3}-H₁₂). También se aborda el papel educativo y lúdico que debe tener la cultura en el sistema socialista (Ardévol, 1966: 135-138), donde un creador puede insertarse mediante mecanismos de autogestión: llevar sus grabaciones sonoras a una emisora de radio, hablar con un director de televisión para que le diera oportunidad de parecer en varios espacios, y salir en una portada de una revista, aunque la publicación fuera “Técnica Genética” (P^{7.3}-H₁₃).

Dichos momentos sociológicos finalmente desembocan en un bateo, discusión acalorada más cercana a una protesta enérgica (RAE, 2014), latinizado en el título de la composición performativa *El bateus de Amadeus* (P⁷). En esta catarsis final convergen otras situaciones sociales de índole personal y/o grupal que se manifiestan cuando un taxi para y dice que no puede llevar pasajeros; que los funcionarios cobren menos y no desvíen recursos; cuando sirven café con sabor a medicina; predominio de maltratos con refrescos calientes y carencias de pan; la existencia de hoyos en las calles; y ropas mal diseñadas por modistas que visten ropas foráneas. Por estas y muchas otras razones es que el cantautor enfatiza en protestar diariamente, con valentía y sin temor, con “[...] la fuerza de la yuca seca y del resbaloso quimbombó”, en aras de que “[...] todas las cosas / sean como tienen que ser” (P^{7.3}-C₄-C₅). Las tendencias negativas abordadas artísticamente en las composiciones performativas de *Virulo*, desembocaron inexorablemente en un amplio proceso de rectificación realizado entre los años 1986 y 1990 (Cantón y Silva, 2009: 204-208).

CONCLUSIONES

En “*El humor en estos tiempos da cólera*” (ca. 1986) de Alejandro García Villalón la apropiación del título de la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985) del colombiano Gabriel García Márquez puede ser un indicio de la pronta aceptación que tuvo dicho ejemplar en Cuba. No obstante, se considera que el título del performance dirige su mirada a la función del humor en el contexto cubano de los años ochenta del siglo XX, manifestación artística que trascendió lo meramente entretenido para sugerir, educar y reflexionar sobre su realidad histórica,

social y cultural. El cambio de preposiciones y artículos nominales presentes en el nombre del performance subvierten el título original de la novela, lo cual constituye una representación de la postura mantenida por el cantautor antes la relativa rigidez social del momento. En tanto válvula de escape al vértigo de los cambios sociales vividos –a manera de una enfermedad infectocontagiosa como el cólera–, el humorismo y la música del cantautor se dan la mano para desmitificar de forma multidimensional la realidad cubana. Con ello se apunta a una descolonización cultural de los contextos circundantes, a través de la crítica social, la desacralización de lo culturalmente heredado y una subversión de la historia oficialmente aceptada.

En su conjunto, los resultados obtenidos propician un mejor entendimiento sobre el funcionamiento de las secciones instrumentales, habladas y cantadas al interior de cada una de las composiciones performativas abordadas. Además, por primera vez se recurrió a un escrutinio de los recursos técnicos del audiovisual, lo cuales coadyuvaron al logro de un humorismo musical particularmente subjetivo. Así mismo, se puntualizaron y argumentaron los momentos sociológicos identificados a lo largo de “*El humor en estos tiempos da cólera*”. No obstante, quedarían pendientes abordajes más profundos sobre las funciones del performance en el espacio de la cultura, su problemática con algunos vínculos externos, la coexistencia de componentes heterogéneos en su estructura, y las acciones intertextuales que enriquecieron dichas composiciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ARDÉVOL, J. (1966); *Música y Revolución*. La Habana: Unión.
- ARTISTASMIAMI.COM (2018); “Juan Primito”. Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <http://artistasmiami.com/juan-primito/339/>
- BARREIRO, J. 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*. Guanajuato: Ediciones Mandorla, pp. 303-336.
- CANTÓN, J. C. y SILVA, A. (2009); *Historia de Cuba 1959-1999. Liberación nacional y socialismo*. La Habana: Pueblo y Educación.
- CASANELLA, L. (2013); *Música popular bailable cubana. Letras y juicios de valor (siglos XVIII-XX)*. La Habana: CIDMUC.
- CUBALITERARIA.COM (s. f.); “Héctor Zumbado”. Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <http://www.cubaliteraria.com/autor.php?idautor=2002>

- DALBEM, C. (2012); *Comes y te vas: performance y performatividad en la obra de Alejandro García Villalón Virulo*. Texto de la ponencia presentada en el 8vo Encuentro 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: Letras Cubanas.
- ÉVORA, T. (2003); *Música cubana: los últimos 50 años*. Madrid: Alianza.
- FORMAN, M. (1984); "Amadeus" [Largometraje], The Saul Zaentz Company, Duración: 02:41:00.
- FORMELL, J. (1985); Anda, ven y muévete, en *Los Van Van* [Vinilo], Cuba, Sello EGREM.
- FUENTES, J. (2010); "Trucutú: El cavernícola que habita en nosotros". Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <http://investuraholistica.blogspot.com/2010/12/trucutu-el-cavernicola-que-habita-en.html>
- GARCÍA, A. (1986); "El humor en estos tiempos da cólera", Instituto Cubano de Radio y Televisión ICRT, Duración: 00:55:49. Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <https://www.youtube.com/watch?v=xHMIu5zCpBE>
- GARCÍA, A. (2017); Por la Izquierda, en *Por la Izquierda* [Compac (Compact) Disc], Cuba, Sello EGREM.
- GIRO, R. (2007); *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Tomo 4. La Habana: Letras Cubanas.
- GÓMEZ, Z. y ELI, V. (1995); *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación.
- IGLESIAS, J. (1982); Con la misma piedra, en *Momentos* [Casete], Argentina, Sello CBS.
- MADRID, A. (2009); "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier", en *Trans - Revista Transcultural de Música*, 13. Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>
- MELVILLE, H. (2012); *Moby Dick*. Almería: Ediciones Perdidas.
- MOLINA, M. (2013); "Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia", en *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 341 (Enero-Marzo), pp. 29-48.
- OROVIO, H. (1992); *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas.
- PADRÓN, F. (2014); *Ella y Yo. Diccionario Personal de la Trova*. La Habana: José Martí.
- PONIATOWSKA, E. (2007); "Pedro Vargas". Consultado del 9 de noviembre de 2018 en <http://www.jornada.com.mx/2007/04/05/index.php?section=opinion&article=a07a1cul>
- Real Academia Española (2014); *Diccionario de la lengua española*, 23^{ra} edición. Madrid: Real Academia Española.

- RIVEROLL, J. P. (2014); "Orson Welles: entre el autor y la industria", en *Casa del Tiempo*, I, V, 4 (Mayo), pp. 67-71.
- RODRÍGUEZ, A. (1976); *Ay, que me encapricho*, en *Mirándote Así* [Vinilo], Cuba, Sello Areito.
- RODRÍGUEZ, J. y AGUADED, I. (2013); "Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical", en *Quadems del CAC*, XVI, 39 (Julio), pp. 63-70.
- RUÍZ-TREJO, E. E. (2012); "Sonamos pese a todo", *el humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo*. Trabajo de tesis presentado en opción del grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SEPP, G. (2012); *Apuntes de "La Historia del Cine". Taller de producción audiovisual*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- SUÁREZ, P. (2018); *Análisis del Génesis Según Virulo (2001) del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón: performance, intertextualidad y humorismo*. Trabajo de tesis presentado en opción del grado de Maestro en Artes, Universidad de Guanajuato, México.
- TORRE, C. de la (1997); "La identidad nacional del cubano. Logros y encrucijadas de un proyecto", en *Revista Latinoamericana de Psicología*, 29, 2, pp. 223-241.
- VALADEZ, A. (1984); *Querida*, en *Querida* [Vinilo], México, Sello Ariola.
- VASALLO, B. (2004); "Vuelve el Festival Internacional de la canción de Varadero", en *Librinsula. Revista digital de la Biblioteca Nacional de Cuba*, 3. Consultado el 9 de noviembre de 2018 en <http://revistas.bnjm.cu/index.php/Lib/article/view/3804>

