

“Comes y te vas”: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón “Virulo”

Cássio Dalbem Barth

(Universidad Nacional Autónoma de México)

“Fíjate que yo, a lo mejor, yo no sé desde adentro de México, pero desde fuera de México, sí, puedo decir que Fox chingó una de las cosas más hermosas que tenía México, que era su política exterior. Oye, no sé cómo le hizo, pero la chingó (risas). El respeto al derecho ajeno es la paz, que era la piedra angular de la política mexicana, con Fox, acuérdense, de repente México se puso de espalda a América Latina y se puso de frente pa' los gringos y ya, pues, ya chinguen a su madre todos los latinoamericanos... y eso Latinoamérica lo resintió”. (...) Y por supuesto hay que cantar esta canción, que es una canción dedicada al pedo... a aquello que tuvieron Fidel y Fox de ‘comes y te vas’”. (Alejandro García Villalón “Virulo”, concierto en Café Albanta, México D.F, 24 de agosto de 2012)

El habla anterior, proferido por Alejandro García Villalón “Virulo” dentro de uno de los bloques temáticos de su performance en vivo, dirigida a un público cautivo de mexicanos en el Café Albanta – un pequeño restaurante/café en la Ciudad de México dotado con un escenario y cuya temática es la trova y la música de autor – se refirió a un momento muy delicado en las relaciones políticas internacionales entre México y Cuba. El “pedo” (mexicanismo que significa “problema”) a que se refiere Virulo en el comentario citado anteriormente dice respecto a uno de los incidentes más infelices ya protagonizados por un estadista mexicano en la historia de las relaciones internacionales y diplomáticas mexicano-cubanas, simbolizando el ápice de una política exterior mexicana que priorizó claramente la relación estratégica con Estados Unidos en detrimento de las relaciones con los países latinoamericanos.

De manera ilustrativa, hago un breve comentario sobre lo que pude observar - exprimido entre el público que llenaba las mesas del diminuto espacio - de la performance en vivo conducida por Virulo (voz y guitarra) y por el percusionista (maracas, bongó, claves) y corista Rolando Valdés. Pude participar, como parte del público, en los chistes, anécdotas y comentarios ácidos de Virulo, los cuales antecedían y, a veces, comentaban o explicaban las canciones que irá a interpretar. Así, después de burlarse de algún sindicalista anónimo cubano, del dictador chileno Augusto Pinochet y de los pronunciamientos infelices de Vicente Fox, los músicos ejecutaban la canción “Comes y te vas”. Como en un pacto implícito de “nativos”, no fueron necesarias explicaciones sobre el incidente para el público, que participó, involucrado, con risas y

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

palmas durante la parte hablada y también haciendo coros en la performance de la canción.

Dice Fox: Hay que recibir a Bush como si fuera un hermano a ver si él recibe allá de igual modo a los paisanos si llega a encontrarse a Castro, cuando venga a Monterrey me va armar tremendo pancho y es muy rencoroso el güey. por eso con diplomacia, con astucia y con nivel con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel con simpatía y con gracia yo voy a hablar con Fidel “ring, ring” Oye Fidel, te queremos invitar disfruta de tu cabrito pero comes y te vas	Hay taquitos al pastor, pero comes y te vas gorditas de chicharrón, pero comes y te vas ensalada de nopal, pero comes y te vas rica torta de tamal, pero comes y te vas te la envolvemos para llevar, pero comes y te vas. No sé porque se ofendió, no sé qué le disgusto grabó la conversación, la puso en la televisión que quisquilloso es Fidel, ya no lo vuelvo a invitar, a mí a la hora de comer, Martita me dice igual. Hay taquitos al pastor, pero comes y te vas gorditas de chicharrón, pero comes y te vas ensalada de nopal, pero comes y te vas rica torta de tamal, pero comes y te vas
---	---

Letra de la Canción “Comes y te vas”.

La guaracha “Comes y te vas”, finalmente, dice respecto al grave incidente entre los mandatarios de México, Cuba y Estados Unidos en un evento de la ONU en Monterrey, como detallamos a seguir. Al citar diversos tipos de comida “típica” como “taquitos al pastor”, “gorditas de chicharrón”, “ensalada de nopal” y “torta de tamal”, incluyendo hasta representaciones más regionales de la comida, como es el caso del “asado de cabrito” en Monterrey, Virulo regresa a la distinción de la “mexicanidad” a través de la gastronomía. La oferta de toda esta comida “exótica” está siendo hecha para nadie menos que Fidel Castro, ícono cubano por excelencia. La oposición del tema de la comida cotidiana (taquitos al pastor) con uno de los incidentes más graves de la historia contemporánea a partir de la voz y del comportamiento literalmente teatrales de un Fox ingenuo construyen la comicidad en la canción.

En el marco de la Conferencia Internacional sobre el Financiamiento para el Desarrollo, en Monterrey, en marzo de 2002, el gobierno estadounidense presidido por George W. Bush (2000-2009) amenazó ausentarse de la Conferencia auspiciada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en caso de que el mandatario cubano Fidel Castro no se retirara del evento cuando fuera a estar presente el presidente norteamericano. El líder cubano proclamó, en su exposición en la conferencia, que dejaría el evento por una “situación especial” creada por su presencia. El 19 de abril del mismo año, la Comisión de Derechos Humanos de la ONU aprueba una condena a Cuba, y México vota (por primera vez) a favor de la condena del país caribeño. El canciller mexicano en la ocasión, Jorge Castañeda, negó que Estados Unidos tuviera cualquier influencia en las decisiones tomadas por el gobierno Mexicano con relación al

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

régimen cubano. El 23 de abril, una grabación telefónica entre Vicente Fox y Fidel Castro es divulgada por diversos medios de comunicación, donde el presidente mexicano sugería al mandatario cubano que se retirara antes del término de la Cumbre (Diálogo “privado” entre Fox y Castro, 2002), desmintiendo la posición del canciller mexicano. De esta manera el ‘comes y te vas’, conforme Mario Ojeda Revah, “vino a convertirse en el símbolo del rompimiento de facto entre los dos mandatarios y del deterioro de las relaciones oficiales entre México y Cuba. Con esta frase, lacónica pero expresiva, se puso fin a una era” (Levy, 2009:123).

El episodio referido anteriormente es uno de los tantos temas que surgen en el devenir de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales nutridas entre cubanos y mexicanos. Frecuentemente, ellos sirven de “material” en el quehacer artístico del cantautor y humorista de origen cubano Alejandro García Villalón “Virulo”, el cual estuvo radicado en México D.F. durante un periodo de aproximadamente veinte años. En sus manos, el incidente “Comes y te vas” adquirió importancia porque se convirtió en una canción, “Comes y te vas”, en título de un espectáculo musical escénico, *Comes y te vas... corrido por todos lados*¹, y en 2008 un Compact Disc, *Comes y te vas*, actualmente también disponible en formato digital en Internet.



Carátula del Compact Disc *Comes y Te Vas*, 2008.

En general, temas tan diversos como música, gastronomía, cinema, política (inter)nacional, medios de comunicación, economía, migración, género, relaciones amorosas y la dinámica de la ciudad, por ejemplo, pasarán por el escrutinio de

¹ La primera fecha de divulgación que obtuve del espectáculo es 5 y 6 de agosto de 2005 en el periódico digital Informador.com.mx. <http://www.informador.com.mx/suplementos/2011/312225/6/calendario.htm> Consulta 03/2012.

Alejandro García. Estos temas en las presentaciones del artista son entendidos, clasificados y performados a través de rasgos considerados distintivos de las expresiones “legítimas” de cubanidad y de mexicanidad. Es decir, la distinción entre “lo cubano” y “lo mexicano” es su principal *leitmotiv* performático, donde la (re)afirmación de una voz siempre presente de “lo extranjero” en tierras mexicanas es central y transversal, una voz que hablará desde la perspectiva de “lo cubano”, aunque pueda performar los más distintos caracteres locales e internacionales. Es así que el humor, pieza clave, es construido por Alejandro García a través de los clichés, las caricaturas y de los estereotipos identitarios que son elaborados a través del habla, del cuerpo y de la música en diversos niveles o grados de performance. Entre ellos se encuentran el evento primario en vivo, la grabación de un evento primario, la audiencia de archivos de audio y de videos en *streaming* producidos a partir del evento primario y la actuación e interacción de la audiencia y de los *performers* en los diversos niveles observados. Utilizaremos la perspectiva de los Estudios de Performance como herramienta analítica y conceptual para desglosar los distintos significados socioculturales de las performances de Alejandro García Villalón “Virulo” en sus diferentes niveles.

El vocablo “performance” será empleado cuando hable de “actos sociales de transferencia de saber social, memoria y sentido de identidad” y simultáneamente de un objeto de análisis que conlleva diversas prácticas y acontecimientos “que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’” (Taylor, 2002:¶2). “Performativo” será utilizado para designar lo que es la cualidad discursiva de la performance, y “performático” dará cuenta de los elementos teatrales de la performance (Madrid, 2009; Taylor, 2002). Nos interesa analizar la producción de significado en la esfera performativa a partir de la confrontación de estos diversos niveles de performance. En palabras de Tomlison, quiero descubrir la fuerza musical y escénica que se “conecta con particulares sociales y expresivos que son audibles incluso en la ausencia de sonidos específicamente rescatables” (Madrid, 2009: ¶6).

Arbitrariamente, a partir de aquí, asumiré el nombre de Alejandro García o Alejandro en tanto quiera separar lo que considero un yo identificado con vínculos familiares y opciones profesionales, y que se inserta en una generación de emigrantes cubanos llamados hijos de la revolución (Berg, 2011). Utilizaré Virulo o Alejandro García “Virulo” para hablar de un yo performático que aparece en los medios, en el discurso del público, en las puestas en escena y en los materiales discográficos.

Persona músico-teatral, el extranjero y los estereotipos nacionales

Para analizar lo musical en “Comes y te vas”, tomando en cuenta los Estudios de Performance, asumimos, en conformidad con Auslander, que “ser músico es -performar una identidad en un dominio social” (2006:101). Eso quiere decir que hay una entidad que funciona como mediadora entre los músicos y el acto de performance. En otras palabras, lo que los músicos performan cuando están en el escenario, más allá de la música como texto, es la representación de un *self* dentro del dominio discursivo de la música, de su propia identidad como músicos, de su “persona musical”. (2006:102). De todos modos, tendríamos que pensar la música como performance colocando en primer plano los realizadores de la performance y sus relaciones concretas con la audiencia, ya que es a partir de la interacción social que será definida la performance de la persona musical. (2006:103)

“Virulo” tal vez pueda ser entendido así parcialmente como una *persona musical*, la cual transitará entre *marcos de referencia social* (Goffman, 1964), aquí entendidos como principios de organización que orientan ciertos eventos, internalizados por individuos como estructuras cognitivas. Del mismo modo la música puede ser considerada un *marco social primario*, donde la percepción de un evento sónico como música se da a partir de la comprensión de que un ser humano produce intencionalmente este evento siempre considerando el entendimiento de “lo musical” dentro de determinado grupo humano (Auslander, 2006).

También los géneros artísticos (danza, teatro, música, etc.) constituyen marcos sociales que llevan consigo su conjunto de convenciones particulares. Eso significa que la identificación con un determinado género impone los límites para otros géneros, determinando que es o no aceptable dentro de ellos. Así como los géneros artísticos, también los géneros musicales constituyen marcos. En el caso de Virulo, por ejemplo, observamos la hibridez de su performance relativa a los géneros artísticos, ya que actúa como actor (y dentro de ese corte, como humorista) y como músico (reconocido como trovador). Eso le permitiría performar una persona músico-teatral – término que uso en la ausencia de alguno más apropiado que represente esta hibridez – con libertad para circular en ciertos ámbitos y tener acceso a ciertos públicos que se encuentran dentro de diferentes entornos.

Si el acto de producir sonidos (musicales) y escucharlos constituye un primero marco, aquí cabe introducir las nociones que funcionan como los principios de

enmarcación en diversos niveles, de acuerdo con Auslander (2006: 104-105): *manipulación (keying)*, *transformación*, *colocación de paréntesis (bracketing)* y *laminación*. De este modo, la manipulación puede ser vista como un primer nivel de enmarcación, donde el tipo de actividad de producción sonora puede ser denominada como un marco donde la actividad se lleva a cabo. En este caso tocar en una peña para determinada audiencia, (re)presentarse en un teatro, escuchar una canción con audífonos e asistir a videos en *streaming* son diferentes enmarcaciones. En el caso de la transformación, ella se da cuando las enmarcaciones de un evento original son alteradas, como es el caso de la grabación de un cd a partir de un espectáculo teatral, enmarcación constante de las piezas producidas por Alejandro García Villalón. Cuando observamos que ciertos eventos como recitales, espectáculos de teatro, conciertos, etc. son apartados del flujo de la vida diaria, como observa Goffman, a través de signos que indican su estatus especial, podemos decir que están puestos entre paréntesis. (Auslander, 2006). Por otro lado, actividades como escuchar música en el camión, mientras se estudia o apenas para distraerse pueden ser entendidas sin paréntesis. Finalmente, la laminación puede ser considerada la creación impuesta de un marco de referencia en marcos que ya están presentes. Tanto el género musical como el subgénero pueden ser considerados “laminaciones cruciales sobre la experiencia de la música”, aunque también el vehículo de transmisión (grabación en CD o DVD, actuación en vivo, videos en *streaming*, etc) en que se da la performance ante una audiencia puede ser considerado una laminación.

También podemos considerar que la pertenencia a una determinada nacionalidad se constituye como marco referencial, y será a través de la adopción performática de una extranjería “cubana” dentro de un marco social “mexicano” que Virulo performará su personaje. El concepto de “extranjero”, desarrollado en los ensayos de Georg Simmel (1977) y Alfred Schütz (2010), nos permitirá trazar con más claridad los caminos del análisis de la persona musical performada como Virulo. Georg Simmel, define el extranjero como una figura ambigua y móvil, como la convergencia entre vinculación y no vinculación a un espacio entendido como determinante del sentido de las relaciones humanas. El sociólogo observa que si “la distancia, dentro de la relación, significa que el próximo está lejano, el ser extranjero significa que el lejano está próximo” (Simmel, 1986, 716). Así nos percatamos que el extranjero es aquél que es parte de un grupo social dado, pero que sólo puede integrarse a este mediante su exclusión. Sin embargo, será Schütz que nos presentará este ente foráneo a través de la figura del migrante: “un individuo adulto de nuestro tiempo y civilización que intenta

ser permanentemente aceptado, o por lo menos tolerado por el grupo al que él intenta aproximarse” (2010:118). De esta manera, este migrante es visto como precisamente en una situación de aproximación a un grupo, previa a todo posible ajustamiento social, el cual comparte un mismo “patrón cultural de vida”, es decir, comparte los mismos “valores peculiares, instituciones y sistemas de orientación - estilos folclóricos, patrones morales, leyes, hábitos, costumbres, etiqueta, modismos, etc.”, lo que se aproxima mucho a la idea de marco de referencia de Goffman y Auslander.

Ahora bien, este “extranjero”, que está a la vez lejos y cerca, que intenta aproximarse a determinado grupo social o regional, puede ser representado y conceptualizado por este grupo, según Ricardo Pérez Monfort, como la “síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas,” es decir, como un estereotipo. Los estereotipos se encuentran no sólo en las actividades cotidianas como en referencias más elaboradas del Estado Nación, y pueden ser observados en la academia, en las culturas populares, en las actividades políticas y en los medios de comunicación. (Pulido Llano, 2010:13).

De 1920 a 1950 los discursos nacionales pasan por un proceso de maduración tanto en México como en Cuba. Vale la pena citar este periodo porque aquí serán erigidas de manera más definida las construcciones de cubanidad y mexicanidad, a través de la (re)creación de temas nacionalistas por parte de los Estados, de instituciones educativas, de la industria cultural y sus producciones, así como a través de la participación del turismo. “Lo típico” será revalorizado por estos sectores y hay una serie de paralelismos visibles en los discursos nacionales cubano y mexicano. Así, estereotipos como la mulata, el negro, la rumbera, el bongocero vendrán desde las Antillas y circularán en el contexto de la cultura popular Mexicana durante la primera mitad del siglo XX. La imagen de un sí mismo cubano fue producida localmente y se volvió un producto de exportación propicio a la narración e imaginación de “lo caribeño”. (Pulido Llano, 2010).

Será, de esta manera, que la industria cultural de la “época de oro” del cine Mexicano irá a proyectar con fuerza los estereotipos citados provenientes de la isla de Cuba y todo lo que representa “lo tropical”, aquí incluidos los estereotipos brasileños. Sin embargo, los propios estereotipos mexicanos como la figura del charro (atuendo, maneras, hablar, etc.), de los Mariachis y de la música ranchera serán reapropiados por la industria cultural. Es así que “lo mexicano” y “lo cubano” son perpetuados hasta los días de hoy en ambos países. La reconstrucción de esta pequeña génesis nos muestra un

periodo importante, ya que será en la capital federal mexicana que una gran cantidad de artistas cubanos (tanto en el ámbito del teatro costumbrista, como de la música popular y del cine) se instalará y gozará de gran prestigio entre la población mexicana.

Orígenes y destinos de Alejandro García Villalón “Virulo”

Alejandro García Villalón, nacido en La Habana en 1995, fue uno de los muchos cubanos que crecieron en la Cuba posrevolucionaria de los años sesenta y setenta. Ellos conforman la generación de *los hijos de la revolución* (Berg, 2011) la generación que estaría destinada a representar el paradigma del *Hombre Nuevo* socialista proclamado por Ernesto Guevara (1977), es decir, un nuevo sujeto político, dentro de los principios de la ideología comunista, socialista e (inter)nacionalista que debería valorar sobretodo la patria y la revolución en detrimento de los valores familiares y religiosos.

Contextualizando, podemos decir que las actividades de “Virulo” como trovador empezaron junto con la “nueva trova” en principios de los años 70, un momento bastante oportuno, ya que a partir de 1972 la relación de los trovadores con el régimen revolucionario empezó a cambiar y la nueva trova ganó letras mayúsculas: Movimiento de la Nueva Trova. Eso significaba que un movimiento antes marginal, que empezó como una forma de expresión opositora en términos estéticos y políticos fue adoptado y apoyado oficialmente por el cuerpo estatal Revolucionario. De esta manera, Alejandro entró en el escenario artístico de Cuba en un momento en que los cantautores eran presentados como un producto cultural importante del régimen. En este instante las temáticas de los cantautores también empezaron a cambiar para una posición menos contestataria. Tal vez sea Virulo uno de los pocos cantautores en ese entonces que, además de componer en el estilo más romántico y solemne de la nueva trova, también utilizaba elementos cómicos en sus composiciones. En este aspecto se puede citar también la influencia musical directa de los trovadores de la “vieja trova”, Miguel Matamoros y de Níco Saquito (Benito Antonio Fernández Ortíz), en un primer momento de su trayectoria artística. También es necesario mencionar su intensa participación en el universo teatral cubano, como actor, director y productor. La carrera de este artista y de su personaje fue muy exitosa y prolífica durante las décadas de 1970 y 1980, dentro de Cuba (y también internacionalmente). Sin embargo, aunque con toda la popularidad y prestigio que traía, decidió residir en México en finales de la década de

1980 por cuestiones afectivas y por las oportunidades laborales que ofrecía la Ciudad de México²: “(...) me fui a realizar mi proyecto personal, de trovador, que había quedado abandonado. Empecé a hacer todo el trabajo que hice en México, aunque viniendo dos o tres veces en el año a Cuba, y no hay un año en que no me haya presentado aquí”. (García Villalón, 2009)

Cuando Alejandro narra que dejó la isla para seguir su proyecto de trovador aprovechando la oportunidad que la televisión mexicana le ofrecía, los hijos de la revolución estaban dejando Cuba tanto por la falta de perspectivas y frustración profesional y personal, así como por problemas de represión, censura y desilusión con las políticas del gobierno (Berg, 2011). El hecho de que Alejandro contrajo matrimonio con una mexicana no puede ser pasado por alto, ya que obtuvo un status migratorio que le permitió entrar y salir de Cuba más fácilmente que la mayoría de la población cubana en aquel momento. En el momento en que concedió algunas de las entrevistas que manejamos en este artículo, entre 2009 y 2010, Alejandro García ya había establecido residencia en La Habana desde 2008, después de residir casi veinte años en México. Confirmando el carácter internacional de su oficio, aún continúa trabajando en México: “aunque me mantengo allá; voy y regreso” (García Villalón, 2009). Por otro lado, la carrera del trovador-humorista se desplegó internacionalmente a partir de los años 90. Angola, Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos (Miami), Venezuela, son los países en que se ha presentado el artista principalmente después de su salida de Cuba. En México, además de continuar con su proyecto de trovador, Alejandro García encaminó diversos proyectos televisivos como el unipersonal “Virulencia Modulada” para la televisora Imervision (hoy Tv Azteca), “La coladera” para el Sistema de Radio y Televisión Mexiquense y “Séptimo Sentido” para HBO-Olé. Mientras eso, fundó su propia disquera independiente, el sello Aurika records, con el objetivo de producir sus propios fonogramas. Actualmente el artista mantiene una agenda profesional internacional, alternando temporadas y giras no solo entre Cuba y México, sino también por algunos de los países anteriormente citados.

Los performances en vivo de Virulo han acontecido en distintos ámbitos: pequeños y grandes teatros, plazas públicas, auditorios en universidades, restaurantes,

² “Vinimos a vivir para acá (Cuba), y cuando estábamos aquí, ella quería estudiar cine y le dan a ella una beca del Centro de Capacitación Cinematográfico en México. Yo tenía dos opciones: separarme de mi mujer, que ella se fuera para México, y yo quedarme aquí y ver lo que pasaba... Y coincide, felizmente, esta situación con que a mí me proponen hacer una cosa con Imevision. (...)” (García Villalón, 2010)

café, peñas (restaurantes y cafés que así se autodenominan) y palenques. Los eventos pueden ser tanto frutos de giras como de temporadas artísticas en un solo local. Además, las actuaciones pueden ocurrir en eventos como el cierre o la apertura de ciclos universitarios, festivales de cultura, festivales de trova, ferias de arte y, de manera recurrente, en eventos únicos en cafés y restaurantes que frecuentemente tienen como motivo publicitario principal las actividades artísticas con énfasis en los performances de cantautores (música de autor) o trovadores (trova).

Performance y estructura de la grabación en vivo de “Comes y te Vas”

Por el corto espacio de esta comunicación, haré un intento de reconstruir y relacionar, a través de notas de observación de videos y audios, la estructura de la performance en vivo de Virulo a partir de la grabación del espectáculo de *Comes y te vas... Corridos de todos lados*, en el auditorio Sotero Prieto de la Facultad de Ingeniería de la UNAM, que originará los audios del Compact Disc *Comes y te vas* (2008). El espectáculo en vivo constituye un primero marco primario de performance cultural y social donde hay una comunicación primordial entre público y performance. La primera laminación de este marco se da a través de la manipulación de la performance como espectáculo y no como ensayo, por ejemplo.

Quiero considerar aquí que lo que yo observé es una estructura utilizada en diversas performances protagonizadas por Virulo. Generalmente, la parte hablada introduce y hace referencia a la canción performada en el momento siguiente. Así, por lo que se puede observar desde inúmeras grabaciones de sus performances, hay un núcleo irreductible en la performance constituida por el binomio “habla/canción” (HC). Hay que observar que las canciones también albergan diálogos hablados y partes en que se presentan a los músicos o se le agradece al público como acabamos de observar. Aun así, he considerado la “canción” como la parte en que la performance propiamente musical está aconteciendo. Así, existe un patrón recurrente dentro de la performance (P), que será conformado principalmente por la repetición secuencial del núcleo HC. Podríamos resumir el performance de Virulo en una ecuación general:

$$P = HC^1 + HC^2 + (\dots) + HC^9 + [(IP^{\text{Repetición}}) + (HC^{\text{final}})]$$

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

En esta performance de “Comes y te vas” tenemos la repetición secuencial de este núcleo nueve veces. Sin embargo, suele pasar la intervención del público (IP^R) al final de la presentación de los núcleos, cuando otra canción es solicitada y representada antecedida del Habla (HC^{final}). Esa estructura nuclear, tal como está constituida, puede ser distribuida en distintos espectáculos con variaciones. Abajo, resumo los ejes temáticos también considerando los géneros de canción que guían la performance en vivo y son distribuidos en los diversos núcleos HC:

Género	Núcleos	Canción	Temáticas en las anécdotas, chistes y canciones	Estereotipos/caricaturas en los chistes y en las canciones
guarachas “cubanas”	HC ¹	Torta Cubana/Chile Habanero	Diferencias gastronómicas y choques culturales entre mexicanos y cubanos.	La “Cubana Rumbera”
	HC ²	El mole		“Las monjas de Puebla”
corridos rancheros “mexicanos”	HC ³	El charro chaparro	El cine mexicano. La música mexicana en Cuba. La música ranchera de despecho amoroso. El estereotipo melodramático de los mexicanos. Los traficantes. Falso perdón y relaciones sentimentales entre mexicanos.	“El charro mexicano”
	HC ⁴	El narcocorrido		“El negro cubano”
	HC ⁵	La otra mejilla		“El macho mexicano”
				“La madre controladora”
				“Los narcotraficantes”
				“El mexicano melodramático”
guaracha “cubana”	HC ⁶	El reality show	Los medios y televidente alienado.	El televidente
son bolero guaracha	HC ⁷	El Mala Vista Social Club	Comparación del anacronismo entre un grupo musical cubano y un sindicato mexicano. Política Mexicana. Relaciones internacionales entre México y Cuba. Episodios políticos específicos: Caso Ahumada. Desafuero de AMLO. Incidente entre Fox y Fidel “Comes y te vas”.	Políticos e sindicalistas mexicanos ancianos
	HC ⁸	Bolero del desafuero		Políticos mexicanos
	HC ⁹	Comes y te vas		Vicente Fox George W. Bush Fidel Castro
Bolero	(HC ^{Final})	México Distrito Federal	Transformación de la canción de Chava Flores “Sábado Distrito Federal” Describe características geográficas y del cotidiano de la ciudad, así como sus problemas ya caricaturales	“contaminación” “sobrepoblación” “ciudad del trabajo”

Lista de ejes temáticos, núcleos y canciones de “Comes y te Vas”

El trabajo con las canciones merecería mayor atención, principalmente en las sutilezas del trabajo vocal y gestual de los músicos y del público, además de las características propiamente musicales como, por ejemplo, el uso de determinados timbres e instrumentos (güiro, bongó, tres, etc.) incluidos dentro del discurso de la “cubanidad”. La oposición entre los tres principales bloques a partir de los géneros y de los temas nos permite observar la construcción permanente de la “cubanidad” en el primero de ellos, la “mexicanidad” en el segundo y la confrontación a partir de la crítica

que hace la mirada “extranjera” cubana a la vida política en México a partir de relaciones reales o ficticias de episodios entre los dos países. Cabe destacar que en el espectáculo el público ríe hasta el final en los precisos momentos en que el “extranjero” demuestra que realmente no “entiende nada” de lo que pasa en la vida política mexicana. También se ríe en los dichos momentos “chistosos” de las canciones, es decir, en los momentos en que tiene que reírse, donde las estrofas encierran un sentido cómico, así como las palmas son dadas en momentos de grande satisfacción o al final de las canciones o de momentos de clímax.

Se puede cuestionar el tamaño de la presentación a partir de su planeamiento para la grabación. Cada sub núcleo de HC será transformado una pista de CD o archivo en formato digital. Al todo serán diecisiete pistas que serán editadas por Aurika Records en un segundo momento. Ocho serán las pistas del sub núcleo “Habla” (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15) con las anécdotas, chistes y presentaciones habladas de las pistas. Estas preceden otras ocho pistas de “Canción” (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14). La última pista (16) no tuvo el núcleo dividido y sigue con una presentación corta (habla) y canción. Esta *manipulación* se dirige a otro público, pero *altera el marco primario* tanto en el sentido de la intención del espectáculo como en el sentido del formato.

La propia conciencia de una grabación puede alterar el procedimiento tanto de los responsables por la performance agencial (Virulo y los músicos), como los responsables por la performance fenoménica (la audiencia). Otros despliegues performáticos acontecen a partir de aquí: el material grabado tiene su camino a la edición de audio, la cual será formateada dentro de determinados soportes reproducibles (archivos de audio, CD’s etc.) para la posterior comercialización para un público secundario que tendrá su propia experiencia performática.

La actuación/interacción en distintos niveles de audiencia y performers.

Conforme observamos, el *marco primario* de comunicación se da en la producción de un discurso humorístico verbal y musical, a través de Virulo y sus músicos, percibido por una audiencia presente en un teatro de pequeño porte (70 lugares aproximadamente). La *primera laminación* se da en la producción del evento para el público, como un primero marco, es decir, ocurre la *manipulación* del “espectáculo de teatro musical” en sí, conforme lo vimos anteriormente. La *segunda laminación* se da a

partir de la grabación del video a partir de lo que puede ser un celular o cámara de baja definición. Esta puede ser considerada una *transformación* de la situación performática inicial. No existe la consciencia por parte de los músicos de esta segunda laminación mediatizada por el celular, sino como *público secundario* despues de la performance dentro del marco primario.

Ocorre, así, una expansión de la audiencia: el público que está en el evento se vuelve un tipo de público primario, dando lugar a otra audiencia que ultrapasa los límites del teatro de 70 lugares de la Universidad Autónoma de México en la capital federal mexicana. La performance se virtualiza a través de la audiencia de archivos de audio y de videos en *streaming* y ahora el encuentro entre músicos y público primario se da con un público secundario, que se multiplica en millares, y se distiende en diversas confluencias en un tiempo que ha durado cinco años hasta la fecha y ganado un espacio que va más allá de fronteras nacionales y geográficas, constituyendo otro marco de performance, el de la *performance asíncrona y desterritorializada*.

Mientras el primer público tiene una asistencia privilegiada, en el sentido de que entran en contacto directamente con los músicos y con la tecnología primaria de intermediación y reproducción de sonido (las bocinas del teatro), el segundo público, sin excepción estará mediado por diversos niveles de tecnología de reproducción: además de las bocinas del teatro, el formato de grabación en el celular, la edición del video en Youtube, y el tipo de tecnología en que será reproducido finalmente el video (que puede ser el netbook o laptop, la televisión, tal vez otro celular y optando por usar o no audífonos, por ejemplo).

Por otro lado, la experiencia de escucha a través de la audiencia de archivos de audio y de videos en *streaming* desde su propia casa *no está totalmente entre paréntesis*, es decir, yo no dejo de hacer mis actividades cotidianas como comer, atender el teléfono, etc. Mientras el público primario vivencia el evento separado de la vida cotidiana, dentro del ritual del espectáculo teatral, el público secundario no necesariamente necesita apartarse de su cotidianidad (aunque puede reunir amigos para que vean este y otros videos juntos en una reunión especialmente para este fin). El tipo de interacción que se da internamente entre las audiencias difiere totalmente. En el teatro el público primario vivencia una experiencia colectiva presencial y materializada, mientras el público secundario no necesariamente vive este tipo de experiencia colectiva.

Otro nivel de *manipulación* identificable en el *streaming* ocurre en el nivel individual: diversas acciones son posibles cuando se trata de ver un video en un *video player*: pausar, regresar, avanzar, minimizar/maximizar, repetir infinitamente, aumentar/bajar el volumen, por ejemplo, son todas acciones disponibles para el público secundario. Aunque sólo podrá asistir aquella parte del evento primario grabada por el integrante del público primario, en el caso de la inexistencia de otras grabaciones del mismo evento. Cuando existen varias grabaciones de un mismo evento, aumenta la diversidad de miradas y escuchas de diversos ángulos por parte del público secundario.

Finalmente, me gustaría considerar un punto importante, tomando en cuenta la enmarcación de la performance en diversos niveles interrelacionados, me gustaría considerar un punto importante. Solamente dentro del marco primario ocurre el contacto espontaneo de los performers en dirección al público. En otras laminaciones hay inclusive una inversión de papeles: es la audiencia la que puede manipular físicamente el evento performático. Serán los usuarios que apretarán el *play* o el *pause* de sus reproductores. Por otro lado, toda una experiencia virtual puede ser llevada a un evento en vivo (Auslander, 2006). Así por ejemplo, la experiencia virtual puede hacer con que una audiencia secundaria que se convierta en primaria ya esté preparada con todo un “banco de datos” de sonidos e imágenes adquiridas a través de otras laminaciones de performances en momentos anteriores.

La escucha como performance y las consecuencias de la creación del “extranjero” Virulo.

Me pregunté, en mi escucha, si las diferencias entre los “cubanos” y “mexicanos” pudieran realmente existir en términos musicales. Sin embargo, cualquiera que investigue un mínimo de la historia musical de México y Cuba, considerándose los géneros presentes en las performances de Virulo, observará la existencia de una transnacionalidad de géneros en tanto a la grande circulación y a la aceptación histórica recíproca de artistas y artefactos musicales entre los dos países. Principalmente en México, donde se encuentra el público principal de Virulo para “Comes y te vas”, la guaracha, el son y el bolero, por ejemplo, son géneros altamente populares. Será exactamente por ese motivo que Virulo regresará más de medio siglo para rescatar los estereotipos que le darán *ánima* a su performance.

Ahora bien, considerando que Virulo posee todo el conocimiento de un *insider*, que conoce detalladamente cuestiones retenidas en la rutina que solamente es compartida como patrón cultural por Mexicanos, lanzo la pregunta del millón es: “¿Por qué y para quién Virulo performa un ‘yo mismo’ cubano y extranjero artificial? ¿Por qué insiste en la idea de una “cubanidad” y de una “mexicanidad” del principio al fin en Comes y te vas? Alcemos nuestra respuesta a partir de una definición de Schütz: “Es función del patrón cultural eliminar indagaciones molestas, ofreciendo direcciones listas para el uso, al substituirse la verdad difícil de alcanzar por las verdades evidentes y substituirse el cuestionable por lo auto explicativo.” (Schütz, 2010:121)

Mi apuesta se da en la dirección de que el posicionamiento performático de Virulo como un foráneo implica justamente evidenciar las “verdades difíciles de alcanzar” dentro de episodios tan importantes de la vida política mexicana para un grupo social que está acostumbrado con determinado “patrón cultural”. La performance como “extranjero” le permite hablarle al público desde una perspectiva supuestamente sin compromiso. En su *Digresión sobre el extranjero*, Simmel (1986) sostiene que el “extranjero” es una figura, por definición, ambigua y móvil en la cual convergen la vinculación y la no vinculación a un espacio (emigración/sedentarismo), entendido éste como determinación fundamental de la condición y del sentido de las relaciones con el hombre. Es dentro de esa ambigüedad que se lanza la crítica como característica performativa.

Cuando analizamos el humor político realizado por Virulo nos damos cuenta de que “es un instrumento de agresión contra el liderazgo político que oprime a la sociedad, justamente porque transgrede valores políticos y morales, normas, rituales y símbolos impuestos para defender a los gobernantes.” (Schmidt, 1992:33) La performance de Virulo en 2012 cobra valor y actualidad en México. Desde su posición ambigua de “extranjero ignorante”, Virulo desafía a los propios mexicanos a retomar y repensar su pasado político a través del humor que él performa en chistes y canciones, un humor que se reactualiza cuando vemos a los mismos políticos y a las mismas instituciones políticas y sindicales cantadas y contadas por Virulo en plena actividad en la vida política del país.

La posibilidad de participar en diferentes niveles de performance permite que público secundario (que por su vez podrá convertirse en primario) procure medios de apoyo para entender mejor aspectos más sutiles de la performance, los cuales pueden ir del tipo de canción y de la historia del artista hasta las referencias sociales y políticas

de los chistes y de las canciones de Virulo. Después de las consultas necesarias, uno puede repetir el video una vez más y, quien sabe, hasta reírse de la diégesis. Por fin, cabe constar que, como público primario, uno puede buscar información desde un *smartphone* con conexión *wireless* en pleno evento, pero estará dividiendo su atención en un evento que no regresa en el tiempo.

Sin embargo, Los auditorios siempre llenos en los espectáculos en vivo confirman que Virulo, por lo menos para un cierto tipo de público, ha sabido recoger un material preciso del cotidiano mexicano y, por más que su obra va más allá del político, es imposible no priorizar el político de su performance en el contexto que vive el país hoy. Al fin y al cabo, también apunto aquí la construcción de mi papel activo de performer en contacto con la obra de Alejandro García Villalón (2003), consciente de que “tú subes a un escenario y tienes que estar con las antenas para saber qué siente la gente y por dónde lo siente, y qué cosa darle y qué cosa no darle”.

Bibliografía

- Auslander, Philip. 2006. “Musical Personae”. *The Drama Review*, 1, 100-119.
- Berg, M. Louise. 2011. *Diasporic Generations. Memory, Politics and Nation among Cubans in Spain*. New York: Berghahn Books.
- Berger, P. L. 1998. *Risa redentora. La dimensión cósmica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós
- Bergson, Henry. 1983. *O Riso. Ensaio sobre a significação do cómico*. Sao Paulo: Zahar Editores.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Dinç, Enis. 2012. “On the Oppositional Nature of Humour”. *Opening Narratives, Anales del ASCA International Workshop 2012*: 96-107.
- Fairley, Jan. 2004. “‘Ay Dios, Ampárame’ (O god, Protect Me): Music in Cuba during the 1990s, the ‘Special Period’”. En Dawe, K. (ed). *Music Islands*. Oxford and New York: Berg, 77-98.
- Goffman, Ervin. 1956. *The Presentation of Self in Everyday life*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Guevara, Ernesto. 1977. *El Socialismo y el Hombre Nuevo*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: Music, Race, and America*. . Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Levy, C. 2009. “Crisis y retos de la política exterior de México: 2006-2012”. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, LI, 119-141.
- Linares Savio, María Teresa. 1999. “La guaracha cubana, imagen del humor criollo”, en *Catauro. Revista Cubana de Antropología*, no. 0, Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 94-104.
- Madrid, Alejandro L. 2009. “¿Por qué estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier”. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, nº 13.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>. Consulta: 03/2012.

Moore, Robin. 2006. *Music and revolution. Cultural change in socialist Cuba*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Monk, S. 2006. "Looking Through a Prisme: Questioning Cuban Music and Cuban Music Research". En *Second Annual Rhizomes: Re-visioning Boundaries Conference of The School of Languages and Comparative Cultural Studies*, The University of Queensland, Brisbane.

Penchaszadeh, A. P. 2008. "La cuestión del extranjero, una mirada desde la teoría de Simmel". En *Revista Colombiana de Sociología*, nº 31. 51-67.

Pulido Llano, Gabriela. 2010. *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana 1920 - 1950*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Sánchez Ramírez. P.T. 2008. "Las relaciones entre México y Cuba después del 11 de septiembre y el rol de EE.UU." En *Revista Enfoques*, año/vol. 6, nº 008. 215-236.

Schmidt, S. 1992. "Humor y política en México". En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 54, nº 1, 225-250. <http://www.jstor.org/stable/3540785>. Consulta 04/2012.

Schmidt, S. 2006. *En la mira: El chiste político en México*. Ciudad de México: Taurus.

Schütz, Alfred. 2010 [1944]. "O estrangeiro. Um ensaio em Psicologia Social". En *Revista Espaço Académico*, n.115, 117-129.

Simmel, Georg. 1986. *Sociología i y ii, Estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial.

Taylor, D. (sep - dec, 2002). "Hacia una definición de performance". En *Revista Conjunto*, nº126. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm>. Consulta: 03/2012.

Weimer, Tanya. (2008). *La diáspora cubana en México: Terceros espacios y miradas excéntricas*. New York: Peter Lang.

Material Fonográfico

Virulo. C.D. *Comes y te vas*. 2008. Difusora del Folklore, S.A. México.

Entrevistas

García Villalón, A. 2003, septiembre. [Entrevista con Carlos León, periodista: Virulo, un idealista pragmático] *La Jiribilla*, n125. http://www.lajiribilla.co.cu/2003/n125_09/125_04.html. Consulta: 05/2012.

García Villalón, A. 2009, mayo. [Entrevista con Dora Pérez Sáez, periodista: Alejandro García (Virulo): No dejarse engolosinar por la risa] *Juventud Rebelde. Diario de la juventud cubana*. <http://www.juventudrebelde.cu/cultura/2009-05-10/alejandro-garcia-virulo-no-dejarse-engolosinar-por-la-risa/> Consulta: 04/2012.

García Villalón, A. 2010, junio. [Entrevista con Amaury Pérez, conductor: Alejandro García Virulo: "Los humoristas somos gente seria"] *Con 2 que se quieran*. Grabación audiovisual. <http://www.youtube.com/watch?v=vdJhTKD07Dg>. Consulta: 04/2012.

Conversa "privada entre Castro y Fox. 2002, 23 de abril. *BBC Mundo.com*. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_1947000/1947156.stm. Consulta: 04/2012

TÃO LONGE... TÃO PERTO...

A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Cássio Dalbem Barth (Porto Alegre, 1979) é graduado em Licenciatura em Música com ênfase em violão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente é mestrando em Etnomusicologia na Escuela Nacional de Música da Universidade Nacional Autónoma de México. Produziu sobre as temáticas jovens e música urbana, etnomusicologia participativa e redes sociais de interação virtual. Atualmente investiga os vínculos entre música e imigração enfocado no caso da imigração de *cantautores* cubanos no México a partir dos anos noventa. Contato: cassiobarth@gmail.com

