

Música, humor y crítica social en el performance *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón "Virulo"

Pablo Alejandro Suárez Marrero
Departamento de Música y Artes Escénicas
Universidad de Guanajuato, México
pdpablosuarez@gmail.com

Juan Hugo Barrero Lastra
Departamento de Música y Artes Escénicas
Universidad de Guanajuato, México
hugo130844@yahoo.es

Buena Risa Social Club es un performance humorístico-musical del cantautor cubano-mexicano Alejandro García Villalón "Virulo", quién lo presentó en el Café Antropía (León de Los Aldama, Guanajuato, México) el 30 de noviembre de 2018. Al tener en cuenta los pocos estudios realizados sobre sus composiciones performativas, para la presente comunicación se recurrió a una grabación sonora en vivo del evento musical, a la segmentación del espectáculo estudiado, al análisis del lenguaje de ejecución (música y texto) y a una interpretación de los datos obtenidos durante el trabajo de campo. Para este acercamiento se recurrió a herramientas metodológicas de la etnomusicología del performance, en su vínculo con la fenomenología y la hermenéutica. Ello permitió entender los mecanismos creativos empleados por Virulo para ejercer subjetivamente una crítica a la realidad social imperante en Cuba, México y Estados Unidos, desde una perspectiva situada.

Palabras clave: performance musical, humor, crítica social, Virulo

Buena Risa Social Club is a humoristic-musical performance by Cuban-Mexican singer-songwriter Alejandro García Villalón ("Virulo"), who presented it at the Café Antropía in León de Los Aldama, Guanajuato, Mexico, on November 30, 2018. Considering the few studies carried out on his performative compositions, for the present essay a live sound recording of the musical event was used, the segmentation of the show, analysis of the literary-musical discourse, and an interpretation of the data obtained during the fieldwork. For this approach, methodological tools from the ethnomusicology of performance were used in its link to phenomenology and hermeneutics. This enabled an understanding of the creative mechanisms used by Virulo to subjectively exercise a critique of the prevailing social reality in Cuba, Mexico, and the United States from a sited perspective.

Keywords: musical performance, humor, social criticism, Virulo

Introducción

Alejandro García Villalón “Virulo” (La Habana, 1955), es un cantautor cubano naturalizado mexicano, quien se ha dedicado a la práctica del humorismo musical. De formación artística autodidacta, este creador se graduó de Arquitectura en el Instituto Superior Politécnico “José Antonio Echeverría” (1981). Fue miembro fundador del Movimiento de la Nueva Trova (1972) dentro del cual cultivó la guaracha, género musical cubano afín a la sátira; participó y dirigió el Conjunto Nacional de Espectáculos (1978) en una veintena de puestas en escenas, así como fundó el Centro Nacional de Promoción del Humor (1988). En reconocimiento a su trayectoria y los aportes de su obra creativa a la cultura cubana, Alejandro García recibió el Premio Nacional de Humorismo (2014), máximo galardón que otorga el actual Centro Promotor del Humor del Consejo Nacional de las Artes Escénicas a los representantes más significativos de esta rama artística.

A pesar de dicho máximo galardón cubano, entre otros otorgados por círculos profesionales de España, México y Venezuela, y la existencia de una regular cobertura mediática de sus actividades culturales, los performances creados por Virulo han sido poco estudiados en entornos académicos. En tanto objeto de estudio, Ruiz-Trejo (2012) emplea teorías de la comunicación para abordar algunas de sus canciones como símbolos de identidades socioculturales de los sectores urbanos a los cuales pertenece el cantautor. Por su parte, Dalbem (2012) ahonda en las características manifiestas en *Comes y te vas*, performance realizado por Alejandro García en el Café Albanta (Ciudad de México, 2012), donde profundiza en las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales sostenidas entre Cuba y México hasta ese año.

En contraste con ello, Suárez y Barreiro (2018) escrutan la grabación sonora en vivo del *Génesis Según Virulo* (2001) de Alejandro García, con la finalidad de esclarecer aquellos mecanismos de intertextualidad artística empleados por el cantautor en dicho performance humorístico-musical. Además, Suárez, Pérez y Barreiro (2019) deconstruyen el performance *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986), material audiovisual donde Virulo apunta hacia algunos momentos sociológicos de la realidad cubana de los años ochenta del siglo veinte. En suma, las investigaciones anteriores abordan otros performances diferentes al *Buena Risa Social Club* (León de los Aldama, 2018), objeto de esta investigación (Figura 1).



Figura 1. Collage promocional de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) / Dominio público.

Según consta en el apartado “Información” de la página en Facebook de la institución, el Café Antropía es un espacio alternativo de música en vivo y otras expresiones artísticas en horario nocturno. Éste tiene su domicilio legal en la Calle Niebla, Número 202, Colonia Jardines del Moral, en León de Los Aldama, Estado de Guanajuato, México. En dicho café se puede escuchar, con preferencia, a cultores de géneros en español como boleros, flamenco, jazz, rock-pop, son cubano y trova; así como disfrutar de gran variedad de bebidas alcohólicas o no, y botanas (Antropía 2014).

Su concepto creativo lo acerca más a la noción de café-concierto, pues semanalmente sus gerentes han programado eventos especiales, recitales en vivo y actividades culturales con invitados ciudadanos y foráneos, en estrecha relación con una demanda específica de cultura musical en esa ciudad del Bajío mexicano. Desde el 16 de agosto de 2018 y hasta la fecha han empleado un nuevo logotipo oficial en sus carteles y promoción en redes sociales, para conmemorar el veinte aniversario de la institución cultural; por lo que es de suponer que el Café Antropía abrió puertas entre los años 1998 y 1999, aun cuando no se explicita. Como parte de las actividades concebidas para esas festividades, Alejandro García Villalón “Virulo” presentó el performance en la noche del 30 de noviembre de 2018 (Figura 2).



Figura 2. De derecha a izquierda: Alejandro García Villalón y Rolando Valdés en el escenario del Café Antropía durante la presentación de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018). Foto tomada por el autor principal del artículo.

Buena Risa Social Club (León de Los Aldama, México) tiene sus antecedentes creativos en, al menos, cinco performances homónimos referenciados en notas de prensa. El primero de ellos, realizado en el Teatro Mella (La Habana, Cuba) en mayo de 2009, donde “apuntó siempre a las esencias de los temas tratados . . . con pleno dominio del gesto social nacional . . . , [haciendo uso de] mecanismos de elaboración estética y prestos a construir contra viento y marea ese humor inquietante, sagaz y participativo” (León 2009). En esa función se llevaron a escena segmentos de obras como *La esclava contra el árabe* y *Sexo luego existo, después pienso si me acuerdo*; así como “una selección de canciones satíricas de la época adaptadas a ritmos tan actuales como el rap” (Pérez 2009). Según informó la prensa independiente, “las parodias mejor recibidas por el público fueron las que hicieron referencia al . . . montón de problemas que agobian al cubano” (Pérez 2009).

Otra fue su puesta en escena en el Hotel Misión Catedral (Morelia, México) el 13 de agosto de 2010, en la cual “retoma el ambiente musical de la conocida agrupación musical cubana Buena Vista Social Club . . . , [donde] utiliza ritmos tradicionales cubanos como la guaracha, el danzón y el bolero, a los que suma un reguetón” (Grupo Arquimo 2010). En el Jardín Borda (Cuernavaca, México), Virulo lo presentó los días 27, 28 y 29 de enero de 2011, resaltando “las carencias y aciertos de los cubanos dentro y fuera de La Habana” (Zamora 2011) para lograr un espectáculo cómico, crítico y musical. No es hasta el 2018 que Alejandro García retoma dicho performance, contextualizándolo a la nueva realidad imperante en ambos países.

El 7 de julio del año referido presenta el performance en el Foro Culebra (Ciudad de México, México), el cual “consiste en hacer un recorrido por La Habana de hoy con sus problemas, conflictos y contradicciones, complementado con mucho humor y las dificultades de un cubano para adaptarse a una cultura tan cercana y a la vez tan diferente” (Cobos 2018), refiriéndose a la cultura mexicana. El 2 de octubre es llevado a la escena en el Centro Cultural Teopanzolco (Cuernavaca, México), donde “algunos de los temas que el trovador y humorista interpretó fueron La Balada de Yudisleidis, Sospecho, El reggaetón del cubano que se fue a vivir a Holanda, El entierro de la tía Cuca, El goloso y La otra mejilla” (Cuevas 2018), “con diversas interpretaciones típicas de la región” (Almanza 2018).

Desde una perspectiva situada, y tomando en consideración dichos antecedentes performativos, sería conveniente cuestionar: ¿Cuáles son las partes integrantes del performance *Buena Risa Social Club* presentado en León de Los Aldama por el cantautor Alejandro García Villalón “Virulo”? ¿Qué características músico-textuales poseen sus lenguajes de ejecución, las cuales lo semejan o difieren de performances homónimos? ¿Cómo ejerce el cantautor una crítica al contexto social vivido en Cuba, México y Estados Unidos a través de este performance humorístico-musical? Para responder a estas preguntas de investigación se recurrió a algunas nociones epistémicas y metodológicas de la etnomusicología del performance, expuestas por Reynoso (2015, 151–168).

Se toma como primicia investigativa al performance en tanto cultura reflexiva (Qureshi 1987, citado en Reynoso 2015, 156–160), por lo que se debe ahondar no sólo en sus actores e historias de vida, sino también en todos aquellos componentes socioculturales que permiten que estos se constituyan a sí mismos. Ello es comprensible mediante la segmentación del performance objeto de estudio (Suárez y Barreiro 2018), el análisis de las particularidades músico-textuales que posee el lenguaje de ejecución del cantautor estudiado (Rodríguez 1995), y su posible explicación interpretativa en función de la crítica social ejercida desde una perspectiva situada con ideas sobre el tiempo, el lugar y las metáforas artísticas (Rice 2002). El performance objeto de estudio ha sido accesible mediante una grabación sonora de campo realizada por el autor principal de la investigación, en el lugar y horario del evento, con una duración total de 01:53:47 horas, en formato de archivo *.m4a, y una velocidad de transmisión de 127 kbps.

Segmentación de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018)

Para la segmentación de *Buena Risa Social Club* se recurrió a las principales formas que adquiere el discurso (instrumental, cantado o hablado) en cada una de las secciones integrantes de las composiciones performativas (Tabla 1). Dicha forma de trabajo ha sido anteriormente empleada para abordar otros performances de este (Suárez, Pérez y Barreiro 2019), pues ofrece una idea global de las composiciones performativas (P) que integran el objeto estudiado, sus duraciones temporales—en minutos y segundos—y favorece la posterior localización de particularidades del lenguaje músico-textual a identificar como relevantes.

Tabla 1. Estructura performativa de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) –Elaboración propia de los autores.

SEGMENTACIÓN TEMPORAL	COMPOSICIÓN PERFORMATIVA	SECCIONES INTEGRANTES
00:00:13-00:02:54	[Presentación]	H ₁ -H ₂ -H ₃ .
00:02:55-00:06:31	P ⁰¹ . [Mi Habana linda y bonita]	H-I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -I ₂ .
00:06:32-00:11:09	P ⁰² . [Balada de Gumersindo]	H-C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ .
00:11:10-00:17:05	P ⁰³ . [Balada de Yudisleidis]	H-I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₂ .
00:17:06-00:21:16	P ⁰⁴ . Sospechas.	H-C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -C ₅ -C ₆ .
00:21:17-00:24:02	P ⁰⁵ . [Ahora tengo un amol]	H ₁ -I ₁ -H ₂ -C ₁ -C ₂ .
00:24:03-00:30:48	P ⁰⁶ . El goloso.	H ₁ -I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -H ₂ -C ₄ -C ₅ -H ₃ .
00:30:49-00:39:54	P ⁰⁷ . La otra mejilla.	H ₁ -H ₂ -I ₁ -H ₃ -I ₂ -H ₄ -I ₃ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ .
00:39:55-00:52:02	P ⁰⁸ . Comes y te vas.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -H ₄ -I-C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ .
00:52:03-00:59:40	P ⁰⁹ . El bolero del desafuero.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -C ₅ -C ₆ -C ₇ -C ₈ .
00:59:41-01:08:44	P ¹⁰ . [Donald Trump]	H ₁ -H ₂ -H ₃ -H ₄ -I ₁ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -I ₂ .
01:08:45-01:16:38	P ¹¹ . [Los Terroristas de ISIS].	H ₁ -I ₁ -H ₂ -H ₃ -I ₂ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ .
01:16:39-01:25:43	P ¹² . El colibrí.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -I ₁ -C ₁ -I ₂ -C ₂ -I ₃ -C ₃ -I ₄ .
01:25:44-01:26:37	[Agradecimientos y felicitaciones]	H ₁ -H ₂ .
01:26:38-01:35:13	P ¹³ . [Simplicio Malasuerte]	H ₁ -H ₂ -H ₃ -C ₁ -H ₄ -C ₂ -H ₅ -C ₃ -H ₆ -C ₄ -H ₇ .
01:35:14-01:48:01	P ¹⁴ . Amor a primer añejo.	H ₁ -H ₂ -H ₃ -H ₄ -I ₁ -C ₁ -H ₅ -C ₂ -H ₆ -C ₃ -H ₇ -H ₈ -C ₄ -I ₂ .
01:48:02-01:53:29	P ¹⁵ . Latin Lover.	H ₁ -I ₁ -H ₂ -I ₂ -H ₃ -C ₁ -C ₂ -C ₃ -C ₄ -I ₃ .
01:53:30-01:53:47	[Aplausos y ovaciones]	H

Cada una de las composiciones performativas se enumeran con un superíndice consecutivo que apunta al orden de representación realizado por Virulo el día 30 de noviembre de 2018. De forma similar, las secciones integrantes son identificadas por un subíndice consecutivo, cuyo alcance numérico depende de las duraciones temporales de las composiciones performativas a las cuales pertenecen y de cuántas veces son empleadas dichas formas del discurso dentro de éstas.

En el performance estudiado prevalecen las secciones cantadas (C = 62) sobre las habladas (H = 54), sin dejar de recurrir a algunas secciones netamente instrumentales (I = 23). Por lo general, las secciones cantadas poseen carácter narrativo, con las cuales el cantautor busca entretener mediante el relato de historias y hechos personales verídicos o ficticios que tienen asideros en la realidad social imperante en Cuba, México o Estados Unidos. De forma contraria, las secciones habladas tienen marcado carácter descriptivo, pues Virulo hace uso creativo de su subjetividad y palabras para agradar al auditorio, refiriéndose a objetos, lugares y situaciones sociohistóricas que pueden parecer estáticas en el tiempo. Por su parte, las secciones instrumentales pueden realizar variadas funciones estructurales dentro de las composiciones performativas, mayormente como introducción después de una sección hablada inicial (P⁰¹, P⁰³, P⁰⁵, P⁰⁶, P¹¹ y P¹⁵), como puente entre secciones similares (P⁰⁵: H₁-I₁-H₂) o diferentes (P⁰¹: H-I₁-C₁), o como conclusión musical de la composición performativa a la cual se asocia (P⁰¹, P⁰³, P¹⁰, P¹², P¹⁴ y P¹⁵).

Una particularidad performativa dentro de *Buena Risa Social Club* es la no mención explícita del título en siete de las quince composiciones performativas interpretadas. Se conoce la importancia de un nombre o sintagma principal que condicione la apropiación de estas, por lo que se recurrió a un estudio comparativo entre incipits literarios-musicales de otros performances documentados en grabaciones sonoras comerciales del propio cantautor. Es así como se identificaron algunas referencias cruzadas entre las composiciones performativas que integran el presente objeto de estudio y grabaciones sonoras comerciales de Virulo (Tabla 2), donde se pueden escuchar como obras integrantes de performances pretéritos. Ello permite nombrar a cuatro de dichas composiciones (P⁰¹, P⁰², P⁰³ y P⁰⁵), cuyos títulos se manejan dentro de corchetes cuadrados al ser aportaciones propias de esta investigación.

Tabla 2. Referencias cruzadas entre las composiciones performativas que integran *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) y las grabaciones sonoras comerciales de Alejandro García Villalón "Virulo" – Elaboración propia de los autores.

COMPOSICIÓN PERFORMATIVA	GRABACIÓN SONORA COMERCIAL (Año de Publicación)
P ⁰¹ . [Mi Habana linda y bonita]	<i>El bueno, el malo y el cubano</i> (2014).
P ⁰² . [Balada de Gumersindo]	<i>El bueno, el malo y el cubano</i> (2014).
P ⁰³ . [Balada de Yudisleidis]	<i>El bueno, el malo y el cubano</i> (2014).
P ⁰⁴ . Sospechas.	<i>¡Cuba sí, yanquis ¿qué?! (2015).</i>
P ⁰⁵ . [Ahora tengo un amor]	<i>Furioso cantar de gestos</i> (2003).
P ⁰⁶ . El goloso.	<i>El último que ríe es el que piensa más lento</i> (2009).
P ⁰⁷ . La otra mejilla.	<i>Furioso cantar de gestos</i> (2003) / <i>Comes y te vas</i> (2008).
P ⁰⁸ . Comes y te vas.	<i>Comes y te vas</i> (2008).
P ⁰⁹ . El bolero del desafuero.	<i>Comes y te vas</i> (2008).
P ¹⁰ . [Donald Trump]	---
P ¹¹ . [Los Terroristas de ISIS]	---
P ¹² . El colibrí.	<i>Virulencia modulada</i> (1992) / <i>El mundo está nuevecito</i> (2007) / <i>Juegos Sinfoniquísimos</i> (2016).
P ¹³ . [Simplicio Malasuerte]	---
P ¹⁴ . Amor a primer añejo.	<i>Virulencia modulada</i> (1992) / <i>Chile habanero</i> (2004).
P ¹⁵ . Latin Lover.	<i>Sexo, luego existo</i> (1995) / <i>Juegos Sinfoniquísimos</i> (2016) / <i>Por la izquierda</i> (2017).

Más complejo fue encontrar los títulos de aquellas composiciones performativas que aún quedaban sin nombrar (P¹⁰, P¹¹ y P¹³). En este caso hubo que recurrir a grabaciones audiovisuales de performances precedentes, de acceso libre en la plataforma Youtube.com. Sólo así se identificaron que dos de ellas (P¹⁰ y P¹¹) fueron interpretadas el 26 de marzo de 2016 por el cantautor en su

espectáculo *Lo mejor de Virulo* en El Bataclán (Ciudad de México, México). Mientras que la tercera (P¹³), formó parte de su performance *Comes y te vas* del 11 de noviembre de 2012 en el Teatro del Estado (Mexicali, México). En el caso particular de los sintagmas [Presentación], [Agradecimientos y felicitaciones] y [Aplausos y ovaciones], sirven funcionalmente para delimitar dos momentos importantes dentro del performance estudiado: el comienzo y final del desarrollo de este, así como el espacio temporal que ocupan los tres ancores.

Lenguajes de ejecución en *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018)

Desde el punto de vista musical, en los lenguajes de ejecución de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) prevalecen las texturas homofónicas, donde prima una voz acompañada por disímiles medios sonoros, mayormente de pequeño formato. Los timbres son generalmente pastosos, con excepción de P¹¹ donde predomina lo punzante en consonancia con los instrumentos escogidos para su expresión. Los registros son generalmente medios, aun cuando el cantautor tiende a terminar las frases melódicas de forma ascendente hacia los agudos en algunas composiciones (P⁰⁵, P⁰⁷, P⁰⁸ y P¹²). Durante la totalidad del performance no se escucharon expresiones significativas de dinámicas, sólo en P¹² con una intencionalidad dramática lograda mediante planos sonoros contrastantes relacionados con la acumulación o supresión de determinados medios sonoros.

Tampoco se auditaron referentes importantes de la agógica, excepto algunos *ritardando* finales (P⁰⁴, P⁰⁵, P¹⁰ y P¹⁵), así como pequeñas improvisaciones casi *ad libitum* del bongó, afines al género musical manejado en P⁰⁵. Los modos son generalmente mayores a tono con el carácter humorístico y festinado del performance, con cambio a modos menores en relación directa con los géneros musicales asociados a dos composiciones performativas (P⁰⁴ y P⁰⁵). Los metrorritmos son estables a lo largo de *Buena Risa Social Club*, pues todos provienen del espacio de la música popular bailable, carácter que coadyuva a la asimilación de lo dicho humorísticamente por la mayoría del público que acudió al performance. Los medios sonoros que predominan son la voz, la guitarra, el bongó, la percusión menor y el sintetizador MIDI, con el cual se sustituyen algunos instrumentos musicales que completan la nómina de los formatos sonoros hasta llegar a un septeto cubano de son.

Los medios sonoros expresivos referenciados se conjugan dentro de composiciones performativas que poseen formas musicales simples. Prevalece la forma binaria ||:a-b:|| sin repeticiones (P⁰⁵-P¹⁰), así como con dos (P⁰⁷), tres (P⁰¹-P⁰²-P¹²), cuatro (P⁰⁹-P¹⁴-P¹⁵) y hasta seis repeticiones de sus secciones (P¹¹). A ello se suma el empleo de la forma ternaria en dos de sus variantes: ||:a-b:||-c (P⁰³-P⁰⁶) y ||:a-b:||-a (P⁰⁴-P⁰⁸); ambas con mayor complejidad estructural. En todos los casos, las formas musicales se relacionan con la necesidad expresiva del cantautor, marcada por una forma literaria estrófica donde se alterna entre coplas mayormente descriptivas y estribillos sentenciosos. Ello lo acerca a la poesía conversacional, género literario en boga durante las primeras décadas posteriores al triunfo de la Revolución Cubana del 1^{ro} de enero de 1959.

La intertextualidad musical es un recurso compositivo particularmente interesante dentro de *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018). El cantautor recurre a esta técnica en siete ocasiones (Tabla 3), con las cuales se pueden desentrañar algunas de las funciones del performance en el espacio intertextual de las culturas musicales germinales, las problemáticas intertextuales de los vínculos externos al interior del performance, la coexistencia de componentes heterogéneos en al menos tres de las composiciones performativas estudiadas, así como las acciones intertextuales que enriquecen al performance estudiado (Tomaszewski 2014, 12–34). Teniendo en cuenta la longitud de este artículo, no es posible profundizar en los mecanismos intertextuales de dichas referencias musicales.

Tabla 3. Referencias intertextuales en *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018). –Elaboración propia de los autores.

COMPOSICIÓN PERFORMATIVA	SECCIÓN	REFERENCIA INTERTEXTUAL (Año de registro comercial) / Autor
P ⁰¹ . [Mi Habana linda y bonita]	I ₁ e I ₂	“El Manisero” (1930) / Moisés Simons.
P ⁰³ . [Balada de Yudisleidis]	C ₁	“Tres Lindas Cubanas” (1927) / Sexteto Habanero.
P ¹³ . [Simplicio Malasuerte]	C ₁	“Hotel California” (1976) / Eagles.
	C ₂	“One” (1992) / U2.
	C ₃	“Money for nothing” (1985) / Dire Straits.
	C ₄	“All right” (1991) / Glide.

Sin embargo, es importante anotar que en dichas composiciones performativas coexisten varias funciones musicales: expresiva, impresiva, referencial y fática, con predominio de la lúdica-estética. Se identifican algunas relaciones de inspiración con el pasado musical de Cuba (P⁰¹-P⁰³), pero mayor grado de adecuación a un contexto musical deudor del habla anglosajona relacionado con el argumento literario de dicha composición performativa (P¹³). En su totalidad, estos componentes heterogéneos funcionan como música transportada, pues se reconoce sin dificultad la cita primaria de donde el cantautor obtiene su contenido instrumental (P⁰¹) y músico-textual (P⁰³-P¹³). Entonces, dichas acciones intertextuales armonizan de forma inclusiva con el todo performativo, pues son referencias que poseen un carácter musical manifiesto (P⁰¹), reconocible (P⁰³) y convenientemente referido por el creador (P¹³).

Lo anteriormente referido se refuerza con una profundización en los géneros musicales del ámbito popular empleados por Alejandro García Villalón en las composiciones performativas abordadas. El cantautor usa la guaracha como vía satírica para revelar acontecimientos de la cotidianidad cubana (P⁰³) y de la política mexicana (P⁰⁸ y P⁰⁹). En esas obras crea cuadros populares de carácter alegre con tempos rápidos, compases binarios y el acompañamiento rítmico característico del género en las maracas (Orovio 1992, 227). Además, Virulo aprovechó recursos sonoros más cercanos a la canción trovadoresca de Cuba en tres de sus momentos históricos: intermedia (P¹⁴), *feeling* (P⁰⁵) y nueva trova (P¹² y P¹⁵) (Giro 2007, t.4, 206–218). Así prevalecen los textos con mayor elaboración poética, cuyo ritmo oral se conjuga con una riqueza melódica-armónica no presente en otras composiciones que integran el performance.

Ello contrasta con la utilización de giros rítmicos en el bongó, modos percutivos en el güiro y las claves, así como entonaciones vocales y sonoridades de las guitarras que aluden al son cubano (P⁰¹ y P¹⁰). El cantautor utiliza las franjas tímbricas que componen el complejo percusivo y rítmico-armónico del género referido (Orovio 1992, 455–460), y así conforma singulares polirritmias con el reducido conjunto instrumental presente en el performance. El instrumental percusionista del son brinda el marco propicio de un bolero cubano (P⁰⁴). Sin embargo, en dicha composición performativa se escuchan por igual la melodía vocal y la línea acompañante de la guitarra, donde el acento percutivo del cinquillo cubano en las claves enmarca el tempo moderato del texto literario (Orovio 1992, 58–60).

Virulo emplea también el chachachá acondicionado a los medios sonoros con los que cuenta (P⁰²). Si bien se puede identificar la célula rítmica característica entre las tumbadoras, el güiro y el timbal (Giro 2007, t.1, 281–282), las frases musicales son asumidas completamente por la voz en ausencia del piano, la flauta y los violines. No obstante, el carácter bailable y jocoso del género es mantenido con un *tumbao* en la guitarra, más armónico que percutivo, en compás de 2/4. Con un mayor énfasis en el aporte africano a la música cubana, el cantautor recurrió a un guaguancó (P⁰⁶) para relatar los sucesos y ambiciones de un cubano, con un significado descriptivo de ocasión (Orovio 1992, 429–432). En éste, las partes de canto son extensas, con líneas melódicas fluidas y algunos sonidos alargados hacia los finales de las frases; el ritmo es más rápido y figurativo, en alusión simbólica al juego de atracción y disgusto que sintió el cubano al conocer la realidad de la mexicana.

Más relacionado a la cultura musical reciente de México, Alejandro García Villalón aprovecha medios expresivos de la canción ranchera de despecho amoroso (P⁰⁷). Por lo que alterna entre versos cortos y largos de metro variable, utilizó vocablos propios del lenguaje popular de la nación e introduce sonoridades alusivas a las rancherías como puede ser el acordeón diatónico (Pareyón 2007, t.1, 174). Sobre este tenor, el cantautor empleó una cumbia mexicana (P¹¹) para aludir a grupos migratorios y a las clases marginadas del país. A diferencia de sus referentes colombianos, en dicha composición performativa aparece el ritmo modificado, donde se acentúa el primer tiempo del compás en 4/4 (Pareyón 2007, t.1, 305), y sonoridades electrónicas que aluden a la tecno-cumbia originada en la frontera norte durante los años noventa del siglo veinte.

Humor y crítica social en *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018)

Las composiciones performativas que integran *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) poseen formas particulares del humor relacionadas con la ironía verbal, así como comparten determinados atributos con la parodia (Kalbermatten 2009, 68), con los cuales conforma un todo performativo. En general, García Villalón alterna intencionalmente entre discurso hablado (H) y discurso cantado (C) en busca de la función lúdica de cada una de sus composiciones. Por ello, el performance estudiado no es reducible a la identificación de las formas musicales simples referenciadas dentro de los lenguajes de ejecución, sino que sus estructuras consecutivas y enlaces internos son más complejos y, por tanto, con un mayor compromiso funcional.

Puntualmente, el discurso hablado posee un marcado carácter irónico y anticlimático, con el cual el cantautor busca liberar la tensión acumulada durante la composición precedente y crear las bases cognitivas deseadas para la comprensión de la siguiente. El efecto del humor dentro de la estructura performativa estudiada es dirigido a alcanzar el clímax más alto, que radica en la no comprensión cabal de la realidad social circundante. Si bien la tensión dramática posee altibajos, su progresión músico-textual es ascendente, para llegar a delinear algunas problemáticas sociales sin resolución aparente. Es mediante el humor manifiesto en el performance, que Virulo busca subvertir las historias recientes fraguadas al interior de las relaciones sociales existentes entre Cuba, México y Estados Unidos, expresadas en los argumentos textuales de dichas composiciones performativas (Tabla 4).

Tabla 4. Argumentos textuales de las composiciones performativas que integran *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018). –Elaboración propia de los autores.

COMPOSICIÓN PERFORMATIVA	ARGUMENTOS TEXTUALES
P ⁰¹ . [Mi Habana linda y bonita]	Añoranza por el bienestar urbano de La Habana.
P ⁰² . [Balada de Gumersindo]	Un extranjero conquista a una mulata cubana.
P ⁰³ . [Balada de Yudisleidis]	Historia de una cubana que se convirtió en FE.
P ⁰⁴ . Sospechas.	Sospechas ante una inminente ruptura amorosa.
P ⁰⁵ . [Ahora tengo un amor]	Formas particulares de los cubanos al hablar el español.
P ⁰⁶ . El goloso.	Historia de un cubano calculador y una mexicana dominante.
P ⁰⁷ . La otra mejilla.	Ranchera de despecho amoroso.
P ⁰⁸ . Comes y te vas.	Tensiones diplomáticas entre México y Cuba en el 2004.
P ⁰⁹ . El bolero del desafuero.	Proceso de desafuero contra Andrés Manuel López Obrador en el 2004.
P ¹⁰ . [Donald Trump]	El pelo de Donald Trump y sus complejos.
P ¹¹ . [Los Terroristas de ISIS]	Amenaza de los terroristas de ISIS a México en noviembre de 2015.
P ¹² . El colibrí.	Metáfora auto etnográfica sobre las transformaciones en su vida personal.
P ¹³ . [Simplicio Malasuerte]	Nuevo método para aprender lengua inglesa.
P ¹⁴ . Amor a primer añojo.	Noche de ligue libertada por el ron.
P ¹⁵ . Latin Lover.	Encuentro fortuito entre una francesa y un latinoamericano en París.

Sin duda, no es posible comprender lo dicho en *Buena Risa Social Club* sin que el humorista musical haya establecido un acuerdo sobrentendido con su público. Ambos son conscientes de la existencia de un contexto determinado que será escrutado a cabalidad de forma subjetiva y cooperativa. García Villalón no pretende convencer al auditorio de que las realidades sociales difieren de las situaciones cosificadas en el performance, sino que persigue el hacerlos cocreadores de sus composiciones mediante recursos musicales que le resulten de cómoda apropiación (Martin 2015, 538–540). Dicho acuerdo implícito conlleva que ambos, el cantautor y los escuchas, sean conscientes de sus roles sociales en el performance; en particular a la relación de cada uno de ellos con la respectiva interpretación de sus contextos. Ello hace posible un humor vigente y susceptible de ser actualizado por el cantautor, en tanto sea asimilado, entendido y reinterpretado por el público receptor.

Entre el creador y sus escuchas se establece una incertidumbre particular sobre la realidad del mundo físico y la naturaleza performativa de las relaciones sociales. Pues si bien el contexto circundante es subvertido, también existen otras múltiples realidades que no son cuestionadas en las composiciones performativas; he ahí una ironía. Entonces, Virulo deslegitima determinados contextos, mientras que justifica muchos otros en un juego paródico de representación intencional y explícita del blanco de la crítica (Kalbermatten 2009, 94). Mediante ello se libera la noción de escepticismo ante lo ocurrido en la realidad social y lo (re)interpretado en el performance del 30 de noviembre de 2018, lo cual debe suceder primordialmente en la mente del escucha. En definitiva, el humor es resultante de la colaboración entre el cantautor y su público; donde este último opta, de modo más o menos consciente, por apropiarse o no de cada una de las composiciones performativas.

En *Buena Risa Social Club*, García Villalón apela a la realidad del contexto histórico circundante y establece regularidades socialmente conocidas por los sectores de profesionistas e intelectuales que constituyen sus escuchas habituales. Con un discurso directo y desgajado de todo arcaísmo, el cantautor mantiene una actitud crítica ante acontecimientos sociales atemporales que pueden haber ocurrido en tiempo pasado o cercano al performance (P⁰¹, P⁰², P⁰³, P⁰⁴, P⁰⁵, P⁰⁶, P⁰⁷, P¹², P¹³, P¹⁴ y P¹⁵). En menor cantidad, también apela a una representación intencional de sucesos sociales temporalizados (P⁰⁸, P⁰⁹, P¹⁰ y P¹¹), en tanto blancos explícitos de la crítica. Mayormente coincide que el cantautor acude a situaciones atemporales cuando desea referirse a la realidad social cubana (P⁰¹, P⁰², P⁰³, P⁰⁵, P⁰⁶, P¹³ y P¹⁴), en contraste directo con las situaciones fechadas que se relacionan con la política en México (P⁰⁸, P⁰⁹, P¹⁰ y P¹¹).

Al reseñar la sociedad cubana, Virulo se sitúa en La Habana (P⁰¹, P⁰², P⁰³, P⁰⁵, P⁰⁶, P⁰⁹, P¹², P¹³ y P¹⁴) como lugar propicio para los sucesos performados. Con ello apunta hacia la permanencia de dicotomías discursivas entre centro (ciudad capital) y periferias (otras provincias cubanas), donde estas no son referidas en las composiciones performativas. Eso mismo acontece al referirse a París como la única realidad francesa posible (P¹⁵). Sin embargo, cuando el creador reseña la sociedad mexicana se refiere a cinco entidades federativas (Ciudad de México, Guanajuato, Nuevo León, Baja California y Chihuahua), así como algunas de las zonas capitalinas y ciudades más conocidas (P⁰⁶, P⁰⁷, P⁰⁸, P⁰⁹, P¹⁰, P¹¹, P¹⁴ y P¹⁵). Sus espacios geográficos desbordan la realidad social latinoamericana, pues mantiene

una actitud crítica indirecta hacia situaciones puntuales en países como Chile (P⁰⁸), China (P¹⁰), España (P¹³), Estados Unidos (P⁰⁸, P¹⁰ y P¹³), Italia (P¹³), Uruguay (P⁰⁸) y Venezuela (P⁰⁸).

En las composiciones performativas estudiadas se puede rastrear menciones explícitas de expresidentes y mandatarios actuales, relacionados con los acontecimientos descritos y con posturas narrativas que constituyen representaciones críticas de la actuación de ellos en tanto caracteres dramáticos dentro del performance. De México aparecen Vicente Fox (P⁰⁸ y P⁰⁹), Enrique Peña Nieto (P¹¹) y Andrés Manuel López Obrador (P⁰⁹ y P¹²); de Estados Unidos son George W. Bush (P⁰⁸), Barack Obama (P¹³) y Donald Trump (P¹⁰); así como Augusto Pinochet (P⁰⁸), Fidel Castro (P⁰⁸) y Nicolás Maduro (P⁰⁸), de Chile, Cuba y Venezuela respectivamente. Virulo particulariza con sarcasmo en las figuras políticas implicadas en los contextos sociohistóricos que coexistieron junto al proceso de desafuero contra Andrés Manuel López Obrador en el año 2004 (P⁰⁹), por lo que nombra al empresario Carlos Ahumada, al político Manuel Muñoz Rocha, al político René Bejarano, al economista Rubén Aguilar y al abogado Santiago Creel.

Más a tono con el espacio cultural que ocupa *Buena Risa Social Club*, su creador menciona a intelectuales y artistas, acercando el performance a sus escuchas. En el caso de México, sale a relucir la labor periodística de Germán Dehesa (P⁰⁸) y la cancionística de Paquita la del Barrio (P¹⁰). Por la parte Cuba, se refiere al cantautor Silvio Rodríguez (P¹¹), le atribuye un pensamiento propio al importante héroe nacional José Martí (P¹²), así como al escritor, crítico y humorista Héctor Zumbado (P¹⁴). Desde el punto de vista del humor en la posmodernidad (Romero Reche 2008), no existiría una mejor forma de conseguir la comicidad perseguida por el cantautor que cuando los escuchas se separan de su contexto para adentrarse a otra realidad recreada a imagen y semejanza de la suya. Esa sería la mayor ironía del performance estudiado: la construcción cooperativa de juicios de valor sobre la sociedad cuestionada mediante la enajenación de sus propios actores sociales.

En tal sentido, el creador critica por igual al contexto social germinador y los discursos oficiales sobre el mismo, para desacralizarlos mediante sus propias paradojas internas y los elementos argumentales más débiles. Entonces no es gratuito que en *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) se entrone una crítica vehemente hacia la deficiente gestión urbana de la capital de Cuba (P⁰¹); las peripecias que realiza un extranjero cuasi marxista cuando desea enamorar a una mulata cubana con necesidades materiales crecientes (P⁰²); la historia de una cubana que emigra en varias ocasiones a países europeos, convirtiéndose en el sostén económico de su familia mediante remesas (P⁰³); y las sospechas ante una ruptura amorosa más que anunciada de disímiles formas (P⁰⁴).

También Virulo retoma críticamente algunas de las formas particulares que poseen los cubanos al hablar español (P⁰⁵); una relación tóxica entre un cubano calculador y una mexicana dominante (P⁰⁶); el despecho amoroso vivido por un hombre (P⁰⁷); y las tensiones diplomáticas existentes entre Cuba y México en 2004 (P⁰⁸). Ya entrado en el ámbito político, el cantautor aborda las incongruencias del proceso de desafuero contra Andrés Manuel López Obrador durante el 2004 (P⁰⁹); critica el doble rasero político de Donald Trump (P¹⁰); entrona su patriotismo ante las amenazas terroristas de ISIS en 2015 (P¹¹); y concluye el desarrollo del performance con una autoetnografía de los cambios vividos por él (P¹²).

En los ancores, el creador expone un *sketch* sobre un nuevo método para (des)aprender inglés (P¹³); los sucesos en una noche de idilio mediatizada por numerosos tragos de ron (P¹⁴); y el encuentro fortuito entre una francesa casada y un latinoamericano en París (P¹⁵). A pocos minutos de que fuera el 1º de diciembre de 2018, día en que Andrés Manuel López Obrador tomó posesión de la presidencia de los Estados Unidos Mexicanos, Alejandro García Villalón “Virulo” concluyó el performance *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) con ovaciones de “¡Salud para México, y la Cuarta Transformación!”.

Conclusiones

Buena Risa Social Club (León de Los Aldama, 2018) de Alejandro García Villalón “Virulo” está integrado por quince composiciones performativas donde indistintamente se alternan sesenta y dos secciones cantadas, cincuenta y cuatro secciones habladas y veintitrés secciones instrumentales. Los dos primeros dispositivos discursivos poseen marcado carácter narrativo y descriptivo respectivamente, mientras que las partes instrumentales funcionan como introducción, enlace y/o conclusión de dichas composiciones. La alternancia entre las diferentes secciones persigue una función lúdica-estética que se aprecia como una forma humorística-musical continua, por lo que no es reductible a las tradicionales formas musicales simples.

Los principales lenguajes de ejecución del cantautor acercan el performance a la música tradicional cubana, aunque también incursiona en dos géneros populares mexicanos. Generalmente, aparecen melodías sencillas en registros medios, progresiones armónicas tradicionales, métrica estable con algunas combinaciones polirrítmicas, así como pocos recursos agógicos y dinámicos, que se conjugan en variables formatos sonoros con factura homofónica. La selección de determinados medios expresivos musicales depende de la función dramatúrgica que tenga la sección performativa que acompaña. Por lo que las composiciones performativas van a tener una forma mayormente estrófica, donde el discurso musical se subordina a un discurso textual directo, cercano a la poesía conversacional.

Mediante este performance humorístico-musical, el cantautor realiza una crítica social a lo vivido en Cuba, México y Estados Unidos, pues conjuga problemáticas del momento con la historia cubana reciente, además del ambiente político de las relaciones entre dichos países. Para ello, Virulo precisa de previo y sostenido consenso entre él y el auditorio, en aras de escrutar la efectividad de lo dicho por los discursos oficiales abordados, así como su constante observancia social en la región. Entonces, busca subvertir aquellas realidades socialmente impuestas y aceptadas a través de una (re)interpretación artística, irónica y paródica. Cuanto mayor improbabilidad tiene su discurso subjetivo, mejor y más duradero es el efecto del humor.

Si bien muchas de estas características acercan *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) a los otros cinco performances homónimos, también hace que difiera de los mismos. Virulo se sale de los límites geográficos cubanos para abordar otras realidades, en este caso de México y Estados

Unidos. Igualmente, hace uso de ritmos actuales de la música popular, pero no emplea el rap ni el reguetón como medios expresivos. Además, echa mano de otras composiciones performativas preexistentes para integrar este performance en particular, adecuando la estructura dramática general al contexto social y cultural donde lo pone en escena.

En estos performances no sólo se relacionan los procesos de composición, interpretación y percepción de la música en el humor, sino que también contribuyen a la interpretación de una sociedad determinada en su conjunto. A través de dichos lenguajes de ejecución se modelan alternativas a problemáticas sociales pretéritas o presentes, enunciadas por el cantautor cuando recurre a ideas personales, historias locales y experiencias sociales como argumentos creativos. No se debe dejar de lado los intereses comerciales del creador al lucrar con sus propias composiciones, pues de ello vive. Aludiendo a las metáforas de Rice (2002), *Buena Risa Social Club* (León de Los Aldama, 2018) debe ser abordado en tanto obra de arte, comportamiento social, sistema simbólico y mercancía; donde Alejandro García Villalón “Virulo” ejerce una crítica a sus contextos sociales a través de vehículos discursivos propios de la música y el humor.

Pablo Alejandro Suárez Marrero is a PhD student in Arts, with emphasis in History and Languages of Music, at the University of Guanajuato (México), where he also earned his MA (2018), after a Bachelor's degree in Preservation and Management of Historical and Cultural Heritage at the University of Havana, Cuba (2016), with emphasis in Historical and Documental Heritage of Music. He graduated as Performer and Professor of Flute and Chamber Music from the National School of Music in Cuba (2008). Suárez Marrero is a member of the International Association for the Study of Popular Music - Latin American Branch, Latin American Studies Association, International Society for Luso-Hispanic Humor Studies, and the “Hermanos Sainz” Association - Music Section.

Juan Hugo Barrero Lastra es Profesor-Investigador Titular “A” de Tiempo Completo del Departamento de Música y Artes Escénicas de la Universidad de Guanajuato. Perteneció al Núcleo Académico Básico de Profesores de la Licenciatura en Música, y del Programa de Maestría y Doctorado en Artes de la Universidad de Guanajuato, del cual fue Coordinador Académico en el período 2014–2016. Es Doctor en Música, calificación Sobresaliente Cum Laude, por la Universidad Autónoma de Madrid (España), tesis por la que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctor a la mejor tesis de las defendidas entre 2004 y 2012. Alcanzó el Título de Máster en Gestión y Promoción de la Música en la misma universidad española, posee el Grado Superior de Canto otorgado por el Ministerio de Educación y Ciencias (España) y la Licenciatura en Música por la Universidad de las Artes ISA (Cuba). Ha dirigido tesis de nivel medio superior terminal, licenciatura, maestría y doctorado sobre temas de canto, interpretación musical e investigación musicológica en Cuba y México. Posee reconocimiento del Perfil Deseable PRODEP de la Secretaría de Educación Pública (México), y es miembro del Cuerpo Académico Consolidado “Musicología” UGTO-CA-66. De igual forma, es miembro de la Sociedad Española de Musicología, colaborador documental en la Fundación Rossini de Pesaro (Italia) y en la Società Tedesca Rossini (Alemania).

Referencias

Almanza, Estefanía

- 2018 “Virulo presentó su espectáculo *Buena risa social club* en el Centro Cultural Teopanzolco.” *Diario de Morelos*, 30 de septiembre. <https://www.diariodemorelos.com/noticias/virulo-presentó-su-espectáculo-buena-risa-social-club-en-el-centro-cultural-teopanzolco>

Antropía

- 2014 “Antropía. Café-Concert.” Sitio web, ©2023 [sic]. <https://antropia7.wixsite.com/antropia>

Cobos, Raúl

- 2018 “Virulo llega al Foro La Culebra con su show *Buena risa social club*.” *Cobos.tv*, junio. <http://cobos.tv/2018/06/virulo-llega-al-foro-la-culebra-con-su-show-buena-risa-social-club/>

Cuevas, Maritza

- 2018 “Llena Virulo de música y risa el CCT.” *El Sol de Cuernavaca*, 2 de octubre. <https://www.elsoldecuernavaca.com.mx/cultura/llena-virulo-de-musica-y-risa-el-cct-2041716.html>

Dalbem, Cassio

- 2012 “*Comes y te vas*: Performance y Performatividad en la obra de Alejandro García Villalón *Virulo*.” Ponencia presentada en el 8vo. Encontro Internacional de Música e Mídia, Universidade de São Paulo, 19–21 de septiembre.

García, Alejandro

- 2012 *Comes y te vas*. Grabación audiovisual del espectáculo, Teatro del Estado, Mexicali, Baja California, 11 de noviembre. <https://www.youtube.com/watch?v=kdK2spGbZ4U>
- 2016 *Lo mejor de Virulo*. Grabaciones audiovisuales del espectáculo, El Bataclán, Ciudad de México, 26 de marzo. <https://www.youtube.com/watch?v=XxYN0xQ2cU8> y <https://www.youtube.com/watch?v=bJiEVDmzM8>

Giro, Radamés

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

Grupo Arquimo

- 2010 “Virulo en Morelia presenta *Buena Risa Social Club*.” *Hotel Catedral Morelia*, agosto. <http://hotelcatedralmorelia.blogspot.com/2010/08/virulo-en-morelia-presenta-buena-risa.html>

Kalbermatten, María

- 2009 “Aires de familia entre la ironía, el sarcasmo y la parodia en la conversación entre argentinos.” *Revista Iberoamericana de Lingüística* 4: 69–112.

León, Fernando

2009 “Una mirada al Buena Risa Social Club.” *La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana* VIII (419), 16 al 22 de mayo. http://www.lajiribilla.co.cu/2009/n419_05/419_11.html

Martin, Denis-Constant

2015 “Atención, una música puede esconder otra: la apropiación, Alfa y Omega de la creación.” *Criterios* 75: 534–560.

Orovio, Helio

1992 *Diccionario de la Música Cubana. Biográfico y técnico*, 2ª ed. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Pareyón, Gabriel

2007 *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 tomos. Ciudad de México: Universidad Panamericana.

Pérez, Leonel

2009 “Buena Risa Social Club, una manera alternativa de reír.” *Cubanet.org*, 27 de agosto. https://www.cubanet.org/htdocs/CNews/y09/mayo09/15_C_5.html

Qureshi, Regula

1987 “Musical sound and contextual input: A performance model for musical analysis.” *Ethnomusicology* 31: 56–86.

Reynoso, Carlos

2015 *Antropología de la música. De los géneros tribales a la globalización*, volumen 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Rice, Timothy

2002 “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía.” En *Los últimos diez años de la investigación musical*, coordinado por Jesús Martín y Carlos Villar-Taboada, 91–126. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Rodríguez, Lucía

1995 *Consideraciones teóricas acerca de la nueva canción*. La Habana: Banco de Ideas Zeta BIZ.

Romero Reche, Alejandro

2008 *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. Granada: Universidad de Granada.

Ruiz-Trejo, Eddie

2012 “Sonamos pese a todo. El humor en la música latinoamericana. Análisis comparativo de los casos: Les Luthiers, Chava Flores y Virulo.” Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.

Suárez, Pablo y Juan Barreiro

2018 “El Génesis Según Virulo (2001) de Alejandro García Villalón como performance humorístico de intertextualidad literaria-musical.” *Revista AV Notas* 6: 9–20.

Suárez, Pablo, Alfonso Pérez y Juan Barreiro

2019 “Momentos sociológicos en el performance musical *El humor en estos tiempos da cólera* (ca. 1986) de Alejandro García Villalón *Virulo*.” *De Raíz Diversa* 6 (11): 79–103.
<http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2019.11.69842>

Tomaszewski, Mieczyslaw

2014 “La obra musical en la perspectiva intertextual.” *Criterios* 53: 12–34.

Zamora, Eugenio

2011 “Buena Risa Social Club, en Cuernavaca.” *La Wacha, Revista Cultural Online*, 28 de enero.
<http://lawacha.blogspot.com/2011/01/buena-risa-social-club-en-cuernavaca.html>