

U N I V E R S I D A D



DE LOS HEMISFERIOS
DILE AL MUNDO DE DÓNDE VIENES

ESCUELA DE MÚSICA

Carrera de Música

FRANCISCO GABILONDO SOLER

SU OBRA MUSICAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN
MÉXICO

TRABAJO DE TITULACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA.

Modalidad: Informe de Investigación, con la posibilidad de presentar un
concierto con las obras del autor.

Estudiante: Talía Yuritzi Dártiz Obando

Tutor: Mgs. Miguel P. Juárez Cúneo

QUITO

MAYO. 2020

Resumen

Actualmente a 86 años del primer programa radiofónico de Cri-Crí, la música de Gabilondo Soler ha pasado de generación en generación, gracias a la variedad de estilos y géneros musicales a través de los cuales el compositor les dio vida a sus personajes. Su música y cuentos han sido parte del agrado tanto de niños y adultos, y sus composiciones se siguen preservando en la memoria colectiva de una gran parte de la sociedad mexicana.

En el Ecuador, la música de Gabilondo Soler no es muy destacada, pocas personas reconocen una que otra canción, pero ignoran quien fue Cri-Crí y el legado musical que heredó a los niños de habla hispana.

El aporte de este trabajo es dar a conocer quien fue “Cri-Crí el grillito cantor”, la diversidad de formas y demás características musicales que utilizó en sus obras y el contexto histórico en el que se desarrollaron.

Cabe mencionar, que este proyecto de titulación se ha dado a conocer al nieto del compositor Oscar Gabilondo Vizcayno, quien es la autoridad de la Fundación Gabilondo Soler A.C. en Orizaba, Veracruz México, la cual se ha prestado en brindar la información necesaria para la redacción de este trabajo, proporcionando el material para la difusión e interpretación de la obra del compositor.

Palabras clave: Gabilondo Soler, música infantil, forma musical, historia, México, Siglo XX y composiciones.

Abstract

Currently 86 years after the first radio program of Cri-Crí, Gabilondo Soler's music has been passed from generation to generation, thanks to the variety of musical styles and genres through which the composer gave life to his characters. His music and stories have liked both children and adults, and his compositions continue to be preserved in the collective memory of a large part of Mexican society.

In Ecuador, Gabilondo Soler's music is not very prominent, just some people recognize a few songs, but ignore who Cri-Crí was and the musical legacy that he inherited the Spanish-speaking children.

The contribution of this work is to make known who “Cri-Crí el grillito cantor” was, the diversity of forms and other musical characteristics that he used in his works and the historical context in which they were developed.

It is worth mentioning that this final degree project has been shown to the composer's grandson Oscar Gabilondo Vizcayno, who is the authority of the Gabilondo Soler AC Foundation in Orizaba, Veracruz Mexico, which has provided the required information for the writing of this work sharing the necessary material for the dissemination and interpretation of the composer's work.

Keywords: Gabilondo Soler, children's music, musical form, history, Mexico, 20th Century and compositions

DECLARACIÓN DE ACEPTACIÓN DE NORMA ÉTICA Y DERECHOS

El presente documento se ciñe a las normas éticas y reglamentarias de la Universidad de Los Hemisferios. Así, declaro que lo contenido en éste ha sido redactado con entera sujeción al respeto de los derechos de autor, citando adecuadamente las fuentes. Por tal motivo, autorizo a la Biblioteca a que haga pública su disponibilidad para lectura, a la vez que cedo los derechos de publicación a la Universidad de Los Hemisferios.

De comprobarse que no cumplí con las estipulaciones éticas, incurriendo en caso de plagio, me someto a las determinaciones que la propia Universidad plantee. Asimismo, no podré disponer del contenido de la presente investigación a menos que eleve por escrito el requerimiento para su evaluación a la Comisión Permanente de la Universidad de Los Hemisferios.

Firma del/de los estudiante(s)

DEDICATORIA

Agradezco:

A mis padres Jesús Dártiz e Ytalina Obando por su apoyo incondicional.

A mis hermanos y familia en general por su apoyo constante.

A mis profesores por contribuir con su trabajo, tiempo y conocimiento en forjar en mí una persona competente.

Al Sr. Oscar Gabilondo Vizcayno y a la mesa directiva de la Fundación Francisco Gabilondo Soler, Cri Cri, A.C por todo su apoyo, interés y atención durante la realización de este trabajo.

Dedico este trabajo a mi país y a todos los niños (y no tan niños) que atesoran en su infancia las canciones y cuentos del Grillito cantor, valorando la creatividad y el talento del hombre que conquistó a miles de niños en México y América Latina.

ÍNDICE

MARCO DE INTRODUCCIÓN TEÓRICA	11
INTRODUCCIÓN: ¿QUIÉN ES EL QUE ANDA AHÍ?	15
CAPÍTULO 1	18
1 BIOGRAFÍA	18
1.1 Antecedentes Históricos, artísticos, sociales y culturales.....	18
1.1.1 Año de 1907 en México.	18
1.2 Francisco Gabilondo Soler, su vida y su contexto histórico social antes, durante y después de su nacimiento.....	19
1.2.1 Su ascendencia.....	20
1.2.2 Nacimiento y vida.....	20
1.2.3 La abuela, el centro de su vida y “la musa” de su inspiración.	23
1.2.4 Formación musical	26
1.2.5 Adolescencia y Edad adulta.....	27
1.2.5.1 Contexto sociopolítico a finales de los años veinte.....	29
1.2.6 Migrando a la Capital	30
1.2.6.1 Contexto socio político.....	32
1.2.6.2 Francisco y la astronomía	33
CAPÍTULO 2	34
2 FRANCISCO GABILONDO SOLER, DE MÚSICO DE CABARET AL MÁS FAMOSO CANTAUTOR MEXICANO DE MÚSICA INFANTIL.....	34

2.1	Antecedentes: Contexto musical finales del siglo XIX y principios de XX.	34
2.1.1	Contexto musical en México.	34
2.2	Gabilondo Soler y los inicios de su carrera musical.	36
2.2.1.1	Breve contexto histórico del Nacionalismo Musical Mexicano	37
2.2.2	“El Guasón y su Teclado”	40
2.2.3	La XEW, la cuna donde nació Cri-Crí	42
2.3	Cri-Crí el Grillito cantor	45
2.3.1	Imagen de Cri-Crí el Grillito Cantor	47
2.3.2	Después de la XEW	47
2.3.2.1	Contexto histórico de México en la Segunda Guerra Mundial.	50
2.3.2.1.1	Contexto musical en México durante la Segunda Guerra Mundial.....	53
2.4	Cri-Crí ¿un músico nacionalista o un cuentacuentos?	57
2.4.1	Glosario de Términos usados por Francisco Gabilondo Soler	65
2.5	Francisco Gabilondo Soler ¿un crítico de su tiempo?	71
2.5.1	La música de Cri-Crí en la actualidad y en un futuro.....	74
2.6	Análisis de las Obras de Cri-Crí el Grillito Cantor.....	75
2.6.1	Análisis musical según María Asunción Leñero Elu.....	79
CAPÍTULO 3.....		89
3	MARCO MUSICAL DE LAS OBRAS DE SOLER.	89
3.1	Cri- Cri y el Son.	89
3.1.1	Breve contexto histórico del Son en México.....	90
3.2	Cri-Cri y el Huapango.....	93

3.2.1	Breve contexto histórico del Huapango en México.....	93
3.3	Cri-Crí y la Huaracha	94
3.3.1	Breve contexto histórico musical de la Huaracha	94
3.4	Cri-Cri y los Corridos.	95
3.4.1	Breve contexto histórico del Corrido en México.....	95
3.5	Cri-Cri y los Villancicos.....	96
3.5.1	Breve contexto histórico del Villancico en México.	97
3.6	Cri-Crí, la Música Culta y las Danzas.	99
3.6.1	Breve contexto histórico de la Música Culta y las Danzas en México.....	102
3.6.1.1	La Danza.....	109
3.6.1.1.1	La Gavota	111
3.6.1.1.2	El Galop.....	111
3.6.1.1.3	El Vals	112
3.6.1.1.4	La Polca	113
3.6.1.1.5	La Mazurca.....	115
3.6.1.1.6	La Marcha.....	116
3.6.1.1.7	El Minué	117
3.6.1.1.8	La Barcarola	118
3.6.1.1.9	Las Habaneras.....	118
3.6.1.1.10	Tarantela	119
3.6.1.1.11	Pasacalle o Kalejira.....	120
3.6.1.2	El Recitativo	121
3.6.1.3	La Fantasía.....	122

3.6.1.4	El Pastoral.....	123
3.6.1.5	Canzonetta	123
3.6.1.6	Canción Napolitana	124
3.7	Cri-Crí y el Jazz.....	124
3.7.1	Breve contexto histórico del Jazz.	125
3.7.1.1	El Jazz en México.....	128
3.7.1.1.1	El Fox-trot	131
3.7.1.1.2	El Blues	132
3.7.1.1.3	El Swing	133
3.7.1.1.4	El Dixieland.....	134
3.7.1.2	El country	134
3.8	Cri-Crí y el Bolero ranchero.....	135
3.8.1	Breve contexto histórico del Bolero Ranchero.....	136
3.9	Cri-Cri y otros géneros.....	138
3.9.1	El Pasodoble	139
3.9.2	El Tango	140
3.9.3	El Danzón.	141
3.9.3.1	El Danzonete.....	142
3.9.4	La Rumba	143
3.9.5	La Jota.	143
3.9.6	El Cuplé.....	144
3.9.7	EL Chotis.....	144
3.9.8	La Zambra.....	145

3.9.9	La Bulería	146
CAPÍTULO 4	147
4	ENLISTADO DE LAS OBRAS DE SOLER.	147
4.1	Índice de Canciones por Orden Alfabético.	147
	CONCLUSIONES	163
	BIBLIOGRAFÍA	164

TABLA DE ILUSTRACIONES

- Ilustración 1. Francisco Gabilondo Soler " Cri-Crí, el Grillito Cantor" [Fotografía de Manuel Paz Rieger]. En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 214), por G. Australia, 2016, México: Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler _____ 17
- Ilustración 2. Emilia Fdez. Flores, abuelita de Cri-Crí. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 36), por G. Australia, 2016, México. _____ 25
- Ilustración 3. Letra original "Por el ojo de la llave". Documento encontrado en 2015. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 125) por G. Australia, 2016, México. _____ 43
- Ilustración 4. Boceto original de José Luis Tamayo Barbosa. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 209), por G. Australia, 2016, México. _____ 48
- Ilustración 5. Imágenes de José Luis Tamayo Barbosa, creador del diseño de Cri-Crí. [Imágenes tomadas de Nikté Justicia y Propiedad Intelectual (Intelectual, 2015)] _____ 48
- Ilustración 6. Mención parcial de músicos y musicólogos establecidos en México a raíz de las dictaduras fascistas europeas (1933-1945)[Imagen tomada del "Diccionario Enciclopédico de la Música en México Tomo 2" (p.959) de Gabriel Pareyón, México] _____ 55
- Ilustración 15. Fco. Gabilondo Soler y los músicos que lo acompañaban en su programa. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En De Lunas Garapiñadas (p.102), por E. García, 1982, México. _____ 88
- Ilustración 16. Partitura y letra original de "El chorrillo (primera versión)". [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 153), por G. Australia, 2016, México _____ 100
- Ilustración 18. Estructura rítmica de la Mazurca. [Imagen tomada del libro "Tratado de la Forma Musical" (p. 225) de Julio Bas, 1947, Buenos Aires] _____ 116

INDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical de la canción "Llueve" _____	79
Ejemplo musical de la Rúbrica de Cri-Crí _____	82
Ejemplo musical de la Rúbrica de Cri-Crí, "Primera variación de Vals." _____	82
Ejemplo musical de un fragmento de la canción "El perrito" _____	83
Ejemplo musical de un fragmento de la canción "Chong Ki Fu" _____	84
Ejemplo musical de la introducción de la canción "El Ratón Vaquero" _____	85
Ejemplo musical de un fragmento de la canción "El Ratón Vaquero" _____	86
Ejemplo musical de un fragmento de la canción "Marina" _____	87
Ejemplo musical de la estructura rítmica de la polca _____	114
Ejemplo musical de la estructura rítmica de la mazurca _____	116
Ejemplo musical de Estructura y Ritmos básicos de la Habanera _____	118

MARCO DE INTRODUCCIÓN TEÓRICA

JUSTIFICACIÓN

Se sabe que la primera mitad del siglo XX en México representó un periodo de muchos cambios y dificultades a raíz de los distintos movimientos sociales que acontecían tanto de forma nacional como internacional, tiempo en donde Francisco Gabilondo Soler (“Cri-Crí, el Grillito Cantor”) vivió y expuso su obra. Es por ello por lo que éste trabajo, aunque no prescinde de abordar acontecimientos y contextos históricos sociales que en cierta medida influyeron en el distintivo que Soler presenta en sus obras (a comparación de muchos compositores mexicanos), trata de exponer al compositor como la figura más representativa de la música infantil en México, gracias a los distintos géneros que abordó en las más de 216 canciones que realizó.

La obra de Soler, a pesar de que fue muy conocida a principios del siglo XX, resulta ser de carácter único en nuestra actualidad, no solo por su calidad y diversidad en géneros musicales, donde mediante sus textos y cuentos musicalizados exalta la virtud con un enorme respeto a la inteligencia y sensibilidad de los niños, gracias a la genialidad que expresa en la poesía y lírica de su música. No solo fomenta la palabra bien dicha, sino que gracias a su diversidad musical expone géneros de todo el mundo con el fin de “manifestar un espíritu creador que sigue revelando a los mexicanos la belleza y universalidad de su propia cultura” (Australia, 2016: pág.9). En muchas de sus canciones, Soler hace referencia a elementos y personajes comunes de la sociedad, con el objetivo de promover en los niños la invitación a formar parte de ella, excluyéndolos del mundo adulto limitándolos a espacios como sus casas y la escuela.

Actualmente la obra de Soler no solo ha sido utilizada como una herramienta de unificación familiar, sino que la Secretaría de Educación Pública en México ha implementado su música como un instrumento en el ámbito educativo para motivar, dicen ellos, “con alegría” a los niños en sus actividades escolares, enfocadas al aprendizaje de la lectura y escritura en los programas de preescolar, primero y segundo de primaria. También, cabe destacar que para muchos maestros de música es un recurso infalible para acercar a

los niños de una manera muy amable a la música, al canto, la habilidad artística y la expresión corporal.

Hablar de Gabilondo Soler no solo representa para los mexicanos tocar esas fibras sensibles que hacen referencia a nuestra infancia (ya que su música ha sonado y permanecido durante generaciones), sino que es preocupante ver que hoy día las generaciones que nos preceden, no valoren esa riqueza lírica y musical que transmite un patrimonio moral e imaginativo, los cuales se han ido perdiendo siendo los niños las víctimas más vulnerables al estar expuestos a música y programas que tampoco aportan algún bien intelectual y/o personal.

OBJETIVOS

General:

Dar a conocer quien fue Francisco Gabilondo Soler “Cri-Crí el grillito cantor”.

Específicos:

1. Hablar de la vida del Compositor.
2. Exponer el contexto histórico, político y musical que se desarrolló durante la vida del compositor.
3. Mencionar el marco musical de las obras de Francisco Gabilondo Soler.
4. Exponer el contexto histórico musical de las formas musicales que trabajó Francisco Gabilondo Soler.
5. Redactar un índice de las obras de Soler.

MARCO TEÓRICO

Entre las distintas fuentes en las que se basa este trabajo, destaca como fuente principal el libro *Francisco Gabilondo Soler, su obra y sus pasiones, una herencia para México* del

escritor Gerardo Australia, que es la obra más completa y actual que narra la vida del compositor (Australia, 2016).

También destaca el libro *De lunas garapiñadas. Abrazando la memoria: Francisco Gabilondo Soler cuenta su vida*, de la escritora Elvira García, que es una de las entrevistas más completas que se le hizo al compositor en vida (García E. , 2017).

En el capítulo “Marco Musical de las Obras de Soler”, se ha utilizado el documento *Obras completas: Títulos de piezas, versiones, año de composición y anotaciones. Francisco Gabilondo Soler*, proporcionado por la mesa directiva de la Fundación Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, A.C y su director Oscar Gabilondo Vizcayno, quien es nieto del compositor. Este documento ha sido proporcionado para la realización de este trabajo, con la finalidad de citar un enlistado completo y actualizado de las obras de Soler (Fundación Francisco Gabilondo Soler, 2020)

Es necesario mencionar que existen una diversidad de artículos e informes que nos brindan una interesante información con relación a los diversos análisis que se hacen de la música de Soler, entre ellos destaca *Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten* de María Asunción Leñero Elu (Elu)

Por último, se citan algunos datos históricos del compositor que vienen plasmados (aunque no en su mayoría) en la tesina de Yeni Vázquez García *Reorganización del Archivo Histórico de Francisco Gabilondo Soler “Cri-Crí el grillito cantor”* (García, 2011)

MÉTODO DEL CONOCIMIENTO

El trabajo responde al Método Sintético, ya que el proceso se realizó a partir de los elementos encontrados en el proceso de investigación y del cual se pretende hacer un resumen o síntesis de la esencia de toda la información encontrada.

Cabe mencionar que el trabajo incluye un Método Analítico, ya que al encontrar la premisa general (o conclusión general) mediante la observación de que no hay mucho repertorio musical que se pueda exponer al público infantil ecuatoriano y, por ende, existe un desconocimiento de la obra del compositor en el Ecuador, se tiene el elemento o hecho

particular que da origen a este trabajo, que es exponer y dar a conocer quien es Gabilondo Soler y su obra al público infantil ecuatoriano.

Resultados esperados:

Con el presente trabajo se pretende dar a conocer la vida y obra de Francisco Gabilondo Soler, con el fin de enriquecer el repertorio musical en el Ecuador que se presenta e interpreta al público infantil.

INTRODUCCIÓN: ¿QUIÉN ES EL QUE ANDA AHÍ?

“Es Cri-Cri, es Cri-Cri.” Es la respuesta que todo México contestará ante la musicalizada pregunta, a pesar de que sea un gran número de personas quienes no conocen con la hondura necesaria al personaje creador que se esconde detrás del *Grillito Cantor* (Australia, 2016).

A pesar de que México ha contado anteriormente con un importante repertorio para niños, fue Francisco Gabilondo Soler quien con su obra destacó como la figura más influyente e importante en la historia de la música infantil, siendo además el referente en esencia de la cultura popular mexicana permaneciendo hasta el día de hoy como un puente generacional, que además de servir como herramienta de unificación familiar, muchos otros la han utilizado como un instrumento en el ámbito educativo, a pesar de que él fue un hombre totalmente desapegado a las ideologías político-sociales e institucionales de su tiempo, ya que trataban de hacer a los niños como una especie de “adultos chiquitos”.

Gabilondo Soler creía en los *pisacharcos*, calificativo con el cual hacía referencia a los niños como tal, y fue a ellos a quienes con mucho cariño dedicó su obra con el fin de entretenerlos, recuperando además su espíritu maravilloso y a la vez casero que en su tiempo era muy cotidiano en la cultura mexicana.

La genialidad de la obra de Soler está en su poesía explícita y en la lírica de su música. No solo fomenta la palabra bien dicha, sino que gracias a su diversidad y patrimonio musical en donde expone géneros de todo el mundo, “manifiesta un espíritu creador que sigue revelando a los mexicanos la belleza y la universalidad de su propia cultura” (Australia, 2016).

Fue en la XEW donde nace el personaje radiofónico de *Cri-Cri*, transmitiendo su programa en el año de 1934, el cual permaneció hasta el año de 1961. La vida cosmopolita de la Ciudad de México fue lo que inspiró a Soler a alegrar el ambiente que se vivía en la ciudad llena de edificios, anuncios, tranvías, locales, vendedores, mendigos, etc., haciendo referencia en muchas de sus canciones, a los elementos y personajes comunes de la

sociedad (como *El ropavejero*), con el fin de promover a los niños a ser parte de la sociedad, pero excluyéndolos del mundo adulto.

Actualmente las obras de Soler forman parte importante en el ámbito pedagógico, de la educación y han contribuido a cambiar la visión del infante como un miembro pasivo de la sociedad.

Vivir dichoso es algo muy sencillo... basta con sentirse pequeño. Según los mayores, los niños se maravillan con las cosas más tontas. Es triste dejar de ser niño y suponer tontas las cosas que antes nos gustaban.

El secreto de la felicidad consiste en seguir admirando las cosas pequeñas; porque, así como la riqueza se logra acumulando monedita sobre monedita, el agregar goces a otros goces llega a formar una dicha completa.

Cri-Crí, el Grillito Cantor
(Francisco Gabilondo Soler cit. por Bernal G.E., 1999)



Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler

*Ilustración 1. Francisco Gabilondo Soler " Cri-Crí, el Grillito Cantor" [Fotografía de Manuel Paz Rieger].
En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 214), por G. Australia,
2016, México: Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler*

CAPÍTULO 1

1 Biografía

1.1 Antecedentes Históricos, artísticos, sociales y culturales.

1.1.1 Año de 1907 en México.

El año de 1907, estuvo acompañado de distintos eventos históricos como el estallido de la crisis económica de EUA, la inauguración del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec (el cual contaba con 303 kilómetros que conectaban el Atlántico con el Pacífico) que además poseía una ingeniería excepcional que atraía a muchos inversionistas extranjeros y también generaba otro tipo de beneficios económicos ligados al mercado nacional e internacional.

Sin embargo, aunque el año de 1907 aparentaba un crecimiento económico, estuvo acompañado de fuertes sacudidas, siendo una de estas el terremoto en Guerrero en el mes de abril (7.5 Richter). Posteriormente surgen distintos movimientos políticos y sociales que contribuyeron al inicio de la Revolución Mexicana, en donde la ciudad de Orizaba tuvo un papel importante, ya que era parte de las regiones industrializadas, comerciales y culturales donde la clase media y los obreros, a comparación de otras partes del país, fueron simpatizantes activos de lo que sería *El Maderismo*, marcando rotundamente la división entre clases sociales (Australia, 2016).

Uno de los eventos más dramáticos que se presentaron durante este mismo año fue la *Huelga de Rio Blanco*, la cual era una importante fábrica textil ubicada en los linderos de Orizaba y en donde se manifestaron más de 2000 obreros y campesinos, con el fin de quemar la fábrica a causa de la sobreexplotación, pésimo salario (35 centavos por 15 horas al día) y malas condiciones que ofrecía a sus trabajadores. Sin embargo, al no obtener éxito, los manifestantes se dieron a la tarea de saquear la tienda de raya incendiándola y liberando a los reos de la cárcel, además de paralizar todas las vías de comunicación. Esto generó una respuesta muy violenta por parte de las autoridades (la policía rural y el ejército) quienes ejecutaron a 140 personas en el paredón, entre ellos los líderes de dichos movimientos.

Otro acontecimiento muy sonado y no violento, fue el debut de la tiple cómica, actriz, vedette española, promotora y piedra angular del protofeminismo María Conesa (1892-1978), mejor conocida como “La Gatita Blanca”, quien sin lugar a duda resultó una conmoción importante en la sociedad mexicana con sus seductores bailes y canciones picaronas. Entre los rumores más sonados en cuanto a ella, fue “su baile de cachetito” con el famoso líder revolucionario Emiliano Zapata (1879-1919). María Conesa fue una mujer muy influyente en la cultura mexicana: fue la primera mujer quien se atrevió a portar el águila (símbolo patrio mexicano y emblema de la bandera) en la falda del traje típico conocido como “china poblana”; fue nombrada por la UNAM como la heredera universal de muchos de sus bienes e incluso se formó un partido político en torno a ella llamado Partido Estudiantil Conesista (PEC).

Cabe mencionar que en estos años existía una sociedad porfiriana, en la cual la mujer junto con sus hijos estaba bajo el completo dominio de sus maridos, por lo que no era bien visto que la mujer destacara en los ámbitos profesionales y/o culturales. Un ejemplo de esto es el caso de la obstetra Matilde Montoya (1859-1938) quien, al establecer su consultorio en Puebla, la sociedad médica la despreció por “impúdica y peligrosa innovadora”, situación que la obligó a abandonar la ciudad de por vida. Otro ejemplo sucedido en 1990 fue la existencia de una revista llamada “*La Voz de Nuevo León*” en donde a las mujeres con espíritu profesional y deportivo, las tachaba como marimachas y las enemigas en primera instancia de su propio género.

A pesar de que eran tiempos complicados y de cambios en México, la familia de Francisco (la cual era gente muy trabajadora y de bien) supo lidiar con las situaciones desde una posición de clase media acomodada.

1.2 Francisco Gabilondo Soler, su vida y su contexto histórico social antes, durante y después de su nacimiento.

Francisco Gabilondo Soler nació el 6 de octubre de 1907 en la ciudad de Orizaba, perteneciente al Estado de Veracruz, México. Sus padres fueron el español Tiburcio Gabilondo Goya y la mexicana Emilia Soler Fernández.

1.2.1 Su ascendencia.

El general José Antonio Soler del Mazo de origen catalán y abuelo de Francisco, llegó a México en 1861 con las tropas españolas y al mando del conde de Reus el Gral. Juan Prim y Prats (1814-1870), quienes en compañía del contingente inglés y francés, tenían el propósito de establecerse en territorio nacional para presionar al presidente Benito Juárez en pagar la deuda que existía con ellos. Sin embargo, prefirieron renegociar con México al descubrir que las verdaderas intenciones de Napoleón III, era establecer la monarquía en el país a través de la figura de Maximiliano de Habsburgo, quien además era un personaje muy ingenuo. Esto contribuyó a que estos soldados extranjeros decidieran quedarse en México, ya sea por negocios o convicción, siendo el caso del abuelo de Francisco quién en años posteriores participaría en el “Ejército de Oriente” comandado por el Gral. Ignacio Zaragoza (1829-1862) y en batallas emblemáticas como la de “Cerro de Borrego” en Orizaba Veracruz. No fue hasta el término de su servicio militar, que el Gral. José Antonio Soler se nacionalizó mexicano decidiendo pasar su vida en Veracruz, donde instauró su fábrica de licores “El Águila” y se casó con la veracruzana Emilia Fernández Flores, abuela de Francisco y quien marcó de por vida la imaginación del compositor.

Tiburcio Gabilondo Soler, padre de Francisco Gabilondo Soler, nació en 1881 en la provincia de Guipúzcoa, una pequeña región del país vasco. Emigró a México junto con su hermano Aniceto en busca de mejores oportunidades, asentándose en Veracruz en noviembre de 1902, ya que esta ciudad junto con Puebla, Oaxaca y el Estado de México eran puntos clave para el encuentro comercial y oportunidades para que Don Tiburcio ejerciera su oficio de contador. Gracias a sus constantes visitas a Orizaba, conoce a Emilia Soler Fernández, madre de Francisco, celebrando su matrimonio en 1906.

1.2.2 Nacimiento y vida.

Francisco Gabilondo Soler nació en una familia que apoyaba al porfirismo desde la vida militar de su abuelo, por lo que al estallar la Revolución y Orizaba al ser un punto clave del movimiento popular, resultó un lugar hostil para los afiliados al régimen de Porfirio Díaz. Sin embargo, fue la oligarquía porfiriana, quien además de surgir al socorro de la producción y el monopolio del tabaco, desfalcó una gran parte de la inmobiliaria de la ciudad y el suelo urbano, lo cual trajo inconformidades no solo a la clase obrera sino a la

clase media. Sumando a esto, muchos banqueros devaluaron el oro y la plata, además de que existieron casos donde el gobierno se quedó con una gran parte de estos bienes convirtiéndolos en billetes sin valor llamados bilimbiques, lo cual llevó a la familia de Francisco a perder su posición, tras el daño económico que sufrió su abuelo.

El domingo 6 de octubre de 1907, nace Francisco Gabilondo Soler. Desde muy pequeño, Francisco mostró un profundo interés por el estudio, pero no por ir a la escuela, ya que le parecía insoportable el bullicio de sus compañeros de clase en comparación al sonido del campo al que estaba acostumbrado y amaba. Por esta razón, él decidió aprender por su cuenta apoyándose en los libros, en lugar de los profesores que estaban en su entorno escolar. Desde muy pequeño estuvo apegado a la música, ya que su padre don Tiburcio Gabilondo Goya tocaba el violín y su madre y abuela el piano. Fue su padre quien lo inició en sus estudios musicales enseñándole piano, canto y solfeo, lo que influyó que desde muy joven compusiera canciones, las cuales eran cantadas por él y su hermana.

El pequeño “Pancho” sentía un profundo interés por los idiomas, le encantaba leer sobre el origen de las palabras, su etimología, filología y lingüística. Le gustaba asimilar lo que aprendía en los libros con los sonidos que escuchaba en su entorno y con ellos y su imaginación crear música en su cabeza, las cuales también se nutrían con las narraciones musicalizadas de su abuelita en el piano. Cabe mencionar que la figura de su abuelita fue muy significativa en su vida, por lo que existen canciones en donde hace referencia a ella.

La infancia de Gabilondo Soler fue muy difícil, ya que se desarrolló en una etapa en donde las revueltas armadas de la Revolución estaban muy activas, y aunque en Veracruz estos movimientos no fueron tan sanguinarios, no estuvo exento de pasar por la desgracia y las barbaries que produce la guerra. En una entrevista realizada por la revista “*Siempre*” con fecha del 4 de abril de 1962, Soler confiesa que al caminar por las calles de su ciudad cuando niño y entre “la bola revolucionaria”, le tocó presenciar fusilamientos en vivo, cadáveres acribillados y cuerpos colgados de los árboles. Sumando a esto, los asesinatos a sangre fría estaban a la orden del día, ya que la gente de poder que apoyaba a Francisco I. Madero (1873-1913), no lo hacía mediante las tropas revolucionarias, sino que recurrían a la delincuencia para obtener recursos que los ayudaran a mantener un combate organizado y persistente. De los cuatro a diez años de vida de Gabilondo Soler, el Estado de Veracruz tuvo 15 gobernadores, de los cuales 10 eran substitutos a causa del desastre político. Cuando Francisco tenía diez años su abuelo murió, además que los carrancistas tomaron

las casas de las familias porfiristas que lograron escapar, entre ellas la familia de Francisco, quienes salieron hacia la capital acomodándose en la colonia San Rafael. Fue en la capital donde Don Tiburcio (padre de Fco.) abrió una librería en la calle de Gante, en donde exponía y vendía libros selectos (en su gran parte provenientes de Argentina), siendo Francisco su mayor consumidor. Entre los escritores favoritos de Francisco, pueden citarse a los hermanos Grimm, Julio Verne, las fábulas de Esopo, Hans Christian Andersen y los cuentos de Emilio Salgari.

Gabilondo Soler fue un hombre autodidacta y metódico, ya que le gustaba explorar diversas áreas del conocimiento, siendo una de sus favoritas la astronomía. En su adolescencia practicó deportes, entre ellos el boxeo, tauromaquia y la natación, en donde tuvo un desempeño sobresaliente y fue campeón. Fue a los diecisiete años que viaja a Nueva Orleans para estudiar Linotipia y en donde fue cautivado con el jazz, género musical que posteriormente influyó en su formación como compositor. A sus diecinueve años retomó sus prácticas de música, apoyándose de una pianola que se encontraba en los baños públicos de la ciudad de Orizaba. Francisco ponía sus dedos en donde se accionaban las teclas hasta que, con el constante ensayo, dominó el teclado y después se convirtió en pianista.

Tras su regreso a la Ciudad de México, trabajó como calculista en el Observatorio Astronómico de Tacubaya y comenzó su carrera musical formando un grupo de jazz con el que presentaba sus composiciones de un tinte pícaro y romántico, además de algunas famosas melodías de la época que ocasionalmente eran escuchadas en carpas, cabarets, bares, casas de citas y por la estación de radio XETR donde se presentó bajo el seudónimo de *El Guasón del Teclado*.

Fue en 1930 que Francisco comenzó a componer sus propias obras, de las cuales sobresalen danzones, tangos y fox-trots. Entre sus obras más famosas, antes del periodo de “Cri-Crí el grillito cantor”, se encuentra *Montecarlo*, la cual se grabó en Nueva York por una banda estadounidense; *Dorotea* (1934), *Vengan turistas* (1934), pieza cómica que le dio alguna fama; *Timoleón* (1934) y *Su majestad el chisme* (1933).

En 1934 cuando parte de su trabajo era ya conocido, ingresó al elenco de la XEW con un programa propio. Con el paso del tiempo, empezó a interesarse en dirigir su música a otro público, siendo así que el 15 de octubre de ese mismo año, a un muy bajo costo (puesto que estaba en prueba), sin personaje, sin nombre y con un tiempo de 15 minutos, logró

presentar por primera vez con su voz y el piano, sus canciones para niños *El ropero*, *Bombon I* y *El chorrito*.

1.2.3 La abuela, el centro de su vida y “la musa” de su inspiración.

Mucho se sabe sobre el apego que sentía Francisco a la figura de su abuela Doña Emilia Fernández Flores, no solo porque pasaba la mayor parte del tiempo con ella sino porque es la causa de la imaginación que Soler mostró para crear sus historias. Fue su abuela quien influyó enormemente en la personalidad de Soler y la causante de nutrir la imaginación de uno de los más grandes compositores de música infantil en México por generaciones.

Cuando Francisco tenía la edad de siete años, sus padres se divorciaron (cabe mencionar que su divorcio es de los primeros registrados en la historia de Orizaba) y fue su abuela quien ofreció a su padre cuidar del niño. Emilia Soler de Gabilondo (madre de Fco.) abandonó a su familia junto con Eva (hermana de Fco.) en busca de una vida mejor, siendo así que algún tiempo después contrajo matrimonio con el empresario Enrique Gonzáles Newton. El niño Francisco quedó muy desconcertado de la decisión de su madre, por lo que encontró en la música un refugio y un camino a la felicidad.

En ese tiempo la ciudad de Orizaba que era muy pequeña contaba con una sociedad muy dividida debido a las clases sociales, división que se acentuó aún más con la Revolución Mexicana. La situación financiera de México se deterioraba cada día más, lo cual afectaba a muchos sectores haciendo que la vida fuera más frágil. Esta situación, más los problemas de incompatibilidad de carácter que tenían los padres de Francisco, fueron la causa de que su madre huyera hacia la capital.

Fue gracias a la separación de sus padres, que Francisco tuvo una cercanía muy importante con su abuela. Cuando niño, Fco. gustaba pasar en la casa de su abuela. Entre las muchas entrevistas que le han hecho al compositor, es inevitable no hablar de la figura de su abuelita, quien influyó significativamente a que naciera Cri-Crí. En una de estas describe:

Mi abuela era muy niñera; gustaba de invitar a los niños de los vecinos y desde luego a mí; se ponía a contarnos cuentos y nos daba representaciones que consistían en lo siguiente: ponía una sábana en la puerta, detrás de ella una lámpara y de ese modo nos hacía figuras en las sombras; luego cantaba, tocaba el piano un poquito, como toda la gente de ese tiempo; además, nos hacía teatro con títeres...” Francisco Gabilondo Soler (Australia, 2016).

Fue la abuela y su casa los que contribuyeron a la formación de *Cri-Cri*, y lo que inspiró a crear canciones emblemáticas como *El chorrito* (hace referencia a una pequeña fuente descompuesta en casa de la abuelita), *El Roperero* (mueble de la abuela), *El Casamiento de los Palomos* (capilla cercana saturada de palomas, cerca de la casa de la abuela), *La Lecherita* (referente a la caminata matutina con la abuela para el establo), *Di ¿Por Qué?* (donde recuerda las preguntas que le hacía a la abuela), *Canción de las Brujas* (en relación a unas bodegas viejas y de aspecto terrorífico en casa de la abuela) y diversos cuentos como *¿Quién dijo aburrirse?* Y *Geografía Ingenua*.

A sus nueve años, Francisco sale de Orizaba junto con su padre don Tiburcio a establecer su residencia en la Ciudad de México, debido a que la lucha revolucionaria estaba inestabilizando a su pequeña ciudad natal. Ya radicados en la capital, Francisco continúa su educación primaria y establece una relación con su madre que resultó emocionalmente complicada, especialmente al descubrir que tenía tres medios hermanos: Antonio quien era fruto de una relación anterior al nuevo matrimonio de su madre y Enrique y Emilia quienes eran hijos del nuevo matrimonio. Decepcionados, Francisco y su padre regresaron a su hogar en Orizaba; Don Tiburcio nunca superó su divorcio con doña Emilia, por lo que emocionalmente era muy triste para ambos y propició a que Panchito se refugiara cada vez más en su abuela quien, con tal de protegerlo y distraerlo, le enseñaba a cantar y tocar piano (García E. , 2017).

Durante la adolescencia de Francisco, su estancia en Orizaba era interrumpida por los viajes que él hacía a la capital para visitar a su madre y hermanos. Sin embargo, en unas de sus visitas a México, cuando Pancho tenía dieciséis años, recibe la noticia del fallecimiento de su abuela doña Emilia Fernández Flores, quien murió en una madrugada del año de 1923. Esto significó un golpe terrible en la vida de Francisco, provocando que se aislara de sus actividades deportivas y creativas durante mucho tiempo.



Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler.

Ilustración 2. Emilia Fdez. Flores, abuelita de Cri-Crí. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 36), por G. Australia, 2016, México.

1.2.4 Formación musical

El siglo XX en México estuvo acompañado por diversos acontecimientos que revelaban que el país estaba en un periodo de modernización: en 1921 se dio la primera transmisión de radio, medio en donde posteriormente en la década de 1930 Gabilondo Soler dejaría su huella imborrable con *Cri-Crí el grillito cantor*. Fue durante el año de 1923, que la radio adquirió una enorme presencia en la vida social, cultural, familiar y política del país, gracias a la diversidad de sus programas.

Francisco, tan solo de dieciséis años y de regreso a su ciudad natal sin superar el fallecimiento de su abuela, había decidido después de concluir sus estudios básicos no continuar con ellos. A pesar de que se encontraba deprimido por su pérdida, esta situación tampoco resultaba extraña, ya que, desde niño, aunque le gustaba estudiar y aprender de forma nata, no le gustaba ir a la escuela. Esta decisión provocó que la relación con su padre se viera deteriorada, ya que don Tiburcio (que en ese entonces trabajaba como tenedor de libros y contador de la prestigiada empresa Cervecería Cuauhtémoc), quería que su hijo siguiera sus pasos ocupándose en su profesión, además de que creía que sería el trabajo lo que ayudaría a su hijo a sobrellevar su pérdida. Sin embargo, Francisco como todo chico de su edad, prefirió dedicarse a los deportes como el boxeo, la natación y a alimentar su pasión por la astronomía. La natación la practicaba en los Balnearios Mancera, donde entrenaba con su equipo de natación “Equipo Francisco Gabilondo Soler” quien años más tarde ganó el campeonato juvenil de natación en Orizaba; fue también en este lugar donde Francisco practicaría música en la famosa pianola que estaba en uno de los pasillos del balneario, instrumento que más adelante inspiraría su famosa canción *Negrito Bailarín*.

Gracias a la pianola del balneario, Francisco aprendió a tocar el piano siguiendo el movimiento de las teclas, no obstante, cabe recordar que no era el primer acercamiento que Soler tenía con la música, ya que su padre tocaba el violín y su madre y abuela tocaban el piano y cantaban, propiciando un ambiente musical familiar de un nivel considerable. Fue en años posteriores que Soler heredó de su padre un violín del siglo XVIII de Cremona Italia, el cual actualmente es herencia de Oscar Gabilondo Vizcayno, nieto de Soler (Australia, 2016). Actualmente el instrumento permanece resguardado en la Fundación Francisco Gabilondo Soler A.C. y ha sido utilizado por distintas personalidades y violinistas importantes como Joshua Bell en Nueva York, entre otros.

De forma autodidacta, Francisco empezó a estudiar solfeo en base a un sistema que ideó basado en las matemáticas, donde a cada nota le asignaba un número especial. También practicaba en una de las tiendas de instrumentos musicales en Orizaba, negocio que pertenecía al padre de uno de sus compañeros. En esta tienda, Francisco se reunía en las noches a practicar música con sus amistades, formando un grupo llamado *Los Alemanes*, ya que en ese entonces los alemanes eran considerados los malos, a causa de la Guerra Mundial.

Don Tiburcio no tardó en darse cuenta de que la música era una herramienta efectiva que ayudaba a Pancho a sobrellevar la pérdida de su abuela, además de que el muchacho mostraba mucho talento en su práctica. Fue entonces que decidió en apoyarlo (gracias también a la insistencia de Pancho) a recibir clases, primero con el pianista Ignacio Ashby (s.a) y posteriormente con la profesora Piera Sarral (s.a), quienes instruyeron al joven en conocimientos básicos de música y piano. Sin embargo, Francisco nunca dejó de utilizar su ingenio y creatividad para autoeducarse en temas de armonía, lo cual también propició que en un futuro lograra dominar las formas y/o géneros musicales en boga durante su época.

1.2.5 Adolescencia y Edad adulta

Es necesario mencionar que la etapa infantil de Francisco estuvo acompañada de algunas tragedias que marcaron su vida: al ser el hijo primogénito y el primer nieto de los abuelos Soler Fernández, le tocó presenciar desde edad muy temprana la muerte de sus hermanos menores Jorge y Augusto (era muy común que durante ese tiempo los niños murieran a una edad muy temprana); posteriormente a sus siete años sus padres se divorcian y su madre se lleva consigo a Eva, la hermana menor de Francisco. La separación de sus padres no evitó que él pequeño niño entendiera lo que pasaba en su familia: el dolor que le causaba a don Tiburcio su separación, el abandono de su madre y su posterior matrimonio que trajo consigo a sus medios hermanos (Antonio, Enrique y Emilia), a los que conoció a sus nueve o diez años y, por último, la dolorosa pérdida de su abuela doña Emilia Fernández Flores cuando Francisco tenía tan solo dieciséis años.

Para 1924 Francisco tenía diecisiete años, se dedicaba al estudio de la música y la práctica del deporte. El boxeo era una disciplina en donde el futuro compositor no tardaría en

sobresalir y cosechar triunfos con sus 78/80 kg de peso y más de 1.80m de estatura. Fue coronado Campeón Welter de Veracruz y ganó muchos campeonatos en la capital del país.

Aproximadamente a sus dieciséis o diecisiete años, Francisco conoció al amor de su vida María Rosario Patiño Domínguez (1904-1988), quien posteriormente sería conocida de forma amorosa como “Mamá Patito”. Doña Charito (como le llamaban de cariño), se convirtió en la esposa de Francisco y fue la mujer que estuvo detrás del gran cantautor y genio musical influyendo, motivando y representándolo por más de 50 años, lo que la convertiría en una de las primeras empresarias mexicanas en la historia de las telecomunicaciones (Australia, 2016). Ella ya trabajaba en la estación XEW como directora de ventas, antes de que Francisco presentara su música en la estación y, fue gracias a su influencia y propuesta, que la estación radiofónica presentó un programa dedicado a los niños.

El romance entre Francisco y Rosario se desarrolló sin premuras, pero estos al hacer formal y pública su relación con el fin de poder contraer matrimonio, se toparon con muchas diferencias e inconformidades con sus familias: Rosario era mayor por dos o tres años que Francisco y gozaba (gracias a sus familiares que la adoptaron ante la muerte de sus padres a causa de la revolución) de una mejor posición económica, sumando a eso Francisco no gozaba de una profesión o trabajo para poder mantenerla (García E. , 2017)

El 2 de marzo de 1926, Francisco a sus diecinueve años se embarcó del puerto de Veracruz a la ciudad de New Orleans para iniciar su carrera de linotipista en la Mergenthaler Linotype Academy. Esta nueva decisión fue influenciada por su padre don Tiburcio, quien deseaba que su hijo emprendiera una ocupación u oficio de prestigio y con un futuro prometedor que los ayudase a iniciar su propio negocio familiar. Ambos, siendo amantes de los libros, sabían la situación relacionada con la impresión, los libros y las editoriales, las cuales habían cambiado rotundamente gracias a la aparición del linotipo, artefacto inventado en 1886 por Ottmar Mergenthaler y llegado a México aproximadamente en el año de 1896, siendo la ciudad de Veracruz la tercera en toda la república mexicana en contar con esta gigantesca máquina de escribir.

La estadía en New Orleans favoreció al futuro compositor en nutrirse de los géneros musicales que estaban muy en boga durante los años 20: el ragtime, el blues y el jazz. También influyó a perfeccionar su técnica instrumental en el piano, la improvisación (práctica muy presente en los clubes más famosos de la ciudad) y la expresión musical,

recursos que indudablemente estarían presente en los 27 años que estuviera al aire su programa *Cri-Crí, el grillito cantor*.

En el año de 1927 cuando Francisco tenía casi veinte años se regresa a Orizaba por orden de su padre. Los reportes que don Tiburcio recibía de la institución donde estudiaba su hijo en EUA, constaban que Francisco casi no se presentaba a clases, por lo que en la institución lo apodaron “el cometa”. Sin embargo, la estancia en EUA no resultó una pérdida a futuro, ya que gracias a las nociones que Francisco tenía del uso del linotipo, más su pasión por la lectura, pudo concretar la redacción, elaboración y manejo de sus futuras canciones y cuentos, sumando a eso que traía consigo una amplia y rica experiencia como músico de jazz (García E. , 2017).

Tras su regreso a Orizaba, se concretó el matrimonio entre Francisco y Rosario un 30 de mayo de 1927, matrimonio que concluyó en 1954. Como apoyo a su hijo, don Tiburcio le concedió su librería *La Atenea*, para que su hijo pudiera apoyarse económicamente en su nueva etapa. Sin embargo, este sustento no duró mucho tiempo por la crisis económica que existía en Orizaba gracias a los resultados que trajo consigo la Revolución Mexicana, lo que obligó a Francisco junto con su familia y su padre, a cambiar su residencia en la Ciudad de México.

1.2.5.1 Contexto sociopolítico a finales de los años veinte.

Después de la Revolución y a finales de los años veinte, muchas ciudades entraron en una crisis económica que limitó la circulación de muchas monedas de menor valor. En el estado de Veracruz ejercía el cargo gubernamental el General Heriberto Jara (1879-1968) que durante su juventud apoyó a la Revolución Mexicana, y quien no logró terminar su ejercicio gubernamental en dicho Estado debido a sus conflictos sindicales con el exgobernador de Veracruz Adalberto Tejeda Olivares (1883-1960) y el presidente del país Plutarco Elías Calles (1877-1945).

La gobernatura de Heriberto Jara, aunque trajo consigo una modernización en Veracruz a través de la educación y la cultura, no evitó que sus tensiones personales influyeran de manera crítica a la relación que el Estado tenía con el centro del país, además que el Secretario de Industria estaba en su contra. Cabe mencionar también que Jara apoyó el

movimiento vanguardista denominado “Estridentista”, quienes promovían el nacionalismo mexicano en las artes, sobre todo en la renovación de la historia, la poesía y la literatura.

Antes y después de la gobernatura de Heriberto Jara, Adalberto Tejada Olivares fue gobernador de Veracruz durante dos ocasiones: la primera de 1920 a 1924 y la segunda de 1928 a 1932. Fue en su segunda gobernatura donde aconteció una persecución religiosa como producto de una campaña anticlerical. El entonces presidente Plutarco Elías Calles, creó una ley de tolerancia de culto en el Código Penal llamada “Ley Calles”, en donde hacía respetar el artículo 130° de la Constitución Mexicana que básicamente elimina la sujeción Iglesia-Estado, prohibiendo a las instituciones religiosas a participar en temas políticos, restringiendo además el culto en lugares públicos con tal de no influir en la vida pública. También privaba a la Iglesia en su adquisición de bienes raíces y en ocasiones la obligaba a pagar impuestos, además que se dispuso para los ministros de culto en cumplir con ciertos requisitos especiales, tal es el caso del matrimonio y contar con mínimo de 40 años de edad.

La Iglesia, que no se quedó con los brazos cruzados, se manifestó junto a sus devotos católicos mexicanos a proponer una reforma constitucional que no logró ser aceptada. Ante esta negativa se crea la organización denominada *Liga Nacional para la Defensa de las Libertades* (1925, Ciudad de México), quienes inician un boicot contra el gobierno negándose a pagar impuestos y minimizando el consumo de los productos lanzados por el Gobierno y los Estados, generando así un severo daño a la economía nacional.

En 1926 estalla la Guerra Cristera (1926-1929) en donde se estima que perdieron la vida 250 mil personas. El gobierno toma la decisión de perseguir y detener a todas las personas que se manifiesten contra la Ley Calles y reduce drásticamente el número de sacerdotes en las comunidades y Estados. Por su parte la Liga Nacional para la Defensa de las Libertades, organiza en Jalisco un movimiento armado que terminó por expandirse en todo el país, iniciando así la guerra.

1.2.6 Migrando a la Capital

El matrimonio de Francisco y Rosario se dio durante el gobierno de Heriberto Jara. Para ese momento en el país ya estaba en vigor la Ley Calles que también era conocida como *Decreto 197*, la cual influyó a que dicho compromiso matrimonial se realizara dentro del

marco civil y no en el marco religioso, además que éste fue celebrado modestamente en la sala de la casa de Rosario Patiño, que en ese momento pertenecía a su padrino y su familia los De Jarmy.

En el año de 1928 llega un nuevo miembro a la familia Gabilondo Patiño, el primogénito Jorge. Debido a la situación socio política que se estaba presenciado en todo el país y muy fuertemente en Orizaba, la nueva familia junto con don Tiburcio, decide mudarse a la Ciudad de México, que a pesar de que no estaba exenta de los problemas, sí ofrecía un mejor panorama y calidad de vida que el resto de las ciudades del país.

En la Ciudad de México, Francisco se ve obligado a buscar otros medios que abastezcan las necesidades de su familia, puesto que, con el apoyo que brindaba su padre, tampoco resultaba suficiente. En sus primeros empleos, Francisco trabajó como pianista en algunos bares cercanos a su domicilio, posteriormente consiguió empleo en el Cabaret *La Primavera* en donde estuvo tres años trabajando haciéndose pasar por estadounidense y recibiendo su pago por cinco pesos la jornada nocturna.

Cabe mencionar que, durante la década de los años 30 y 40, los cabarets citadinos resultaban espacios importantes en donde los artistas daban a conocer su trabajo y así poder escalar a la fama en cine, radio o televisión; también es necesario entender que para ese entonces el concepto de cabaret podía referirse a un lugar donde solo la gente iba a pasar el rato tomando y/o bailando, hasta ser un lugar donde se practicaba la prostitución.

En el año de 1929 nace Diana, y los gastos de la familia Gabilondo Patiño se hacen más elevados. Doña Rosario decide apoyar a su esposo con los gastos del hogar buscando empleo, logrando así conseguir su primer trabajo como secretaria de ventas en la empresa de pomadas *La Campana*, empleo que posteriormente le abriría las puertas a la compañía radiofónica más grande e importante de esa época la XEW, en donde años más adelante Francisco Gabilondo se presentaría como *Cri-Crí el grillito cantor* (García E. , 2017).

Gracias al trabajo que Francisco tuvo en los cabarets, pudo nutrirse de los nuevos ritmos musicales latinoamericanos que indudablemente estarían presentes en las futuras y distintas obras del compositor. Las constantes presentaciones de las cupletistas de la época y las salidas de Francisco a los teatros lo motivaron a que él comenzara a escribir y componer sus canciones (Australia, 2016).

En la Ciudad de México, Francisco tuvo la oportunidad de conocer a muchos músicos importantes como Alfonso Esparza Oteo (1894-1950) autor de la hermosa pieza mexicana de concierto *Dime que Sí* (s.a), al famoso compositor Agustín Lara (1897-1970), entre otros. Sin embargo, la carrera de músico de cabaret no era la única profesión que ejercía Francisco, ya que durante el día trabajaba como calculista en el Observatorio de Tacubaya.

1.2.6.1 Contexto socio político

En palabras de Francisco Gabilondo Soler a la periodista Elvira García, señala que para ese momento en que tuvo que cambiar su residencia a la capital del país junto con su familia, la Ciudad de México era muy tranquila y a la vez muy triste.

Antes de la llegada de los Gabilondo a la capital, el país acababa de vivir el asesinato del presidente Álvaro Obregón (1880-1928) quien gobernó al país de 1920 a 1924 y, que durante su gobierno, apoyó e impulsó las reformas agrarias y a las organizaciones obreras; creó la Secretaria de Educación Pública (SEP) impulsando también a la educación rural. Fue en su mandato que se consolida la “Red de Bibliotecas Públicas”, se fomenta el muralismo mexicano con la creación de murales en los espacios públicos y firmó también con el gobierno de EUA los no aprobados Tratados de Bucarelli.

El asesinato de Obregón generó en el país una inestabilidad política que, sumada a la corrupción, propició que en tan solo seis años el país pasara por la sucesión de tres presidentes consecutivos: Emilio Portes Gil (1890-1978), Pascual Ortiz Rubio (1877-1963) y Abelardo Rodríguez Luján (1889-1967) (Australia, 2016).

Este periodo conocido como *El Maximato* (1928-1934) no terminó sino hasta la llegada a la presidencia del Gral. Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970) y que durante su gobierno nacionalizó la red ferroviaria, expropió a las compañías petroleras radicadas en México de sus relaciones con el Reino Unido; transformó el Castillo de Chapultepec convirtiéndolo en el Museo Nacional de Historia; cesa la hostilidad que trajo consigo la Guerra Cristera; fundó el Instituto Politécnico Nacional (IPN), que actualmente es una de las instituciones más importantes del país y de América Latina; instauró el Colegio de México (Colmex) y crea el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que en la actualidad es responsable de la investigación, preservación, protección y difusión del patrimonio antropológico, histórico y arqueológico de México.

1.2.6.2 Francisco y la astronomía

Es necesario decir que la figura de Francisco Gabilondo Soler es polifacética: de joven fue un deportista sobresaliente en el boxeo, donde llegó a ser campeón Wélter; fue astrónomo y miembro de la Sociedad Astronómica de México de la que llegó a ser presidente y sobre todo un compositor y cantautor maravilloso que dejó una enorme herencia musical para los niños hispanohablantes.

Al igual que muchas otras disciplinas, Francisco utilizó su creatividad e ingenio para estudiar las matemáticas y física. El primer acercamiento que Pancho tuvo con la astronomía fue a través del libro *L'Atmosphere: Météorologie Populaire* del escritor Camille Flammarion.

En el año de 1929, Francisco comenzó a trabajar como ayudante meritorio al departamento de cálculo en el Observatorio Astronómico Nacional de México (OAN) ubicado en la colonia Tacubaya de la Ciudad de México. Estuvo bajo la tutela del ingeniero Joaquín Gallo Monterrubio (1882-1965), personaje considerado como uno de los astrónomos más destacados del siglo XX en México y el precursor del actual servicio “Hora Exacta”, en donde marcando desde el teléfono el 03, uno puede escuchar mediante una grabación la hora exacta (Australia, 2016). Fue el ingeniero Joaquín, quien instruyó en materia al futuro compositor, y gracias a un amigo, también Francisco pudo educarse de mejor manera en matemáticas. En las instalaciones del Observatorio, Francisco colaboró en las oficinas de los cálculos efeméricos,

Años posteriores a Francisco lo invitaron a formar parte de la Sociedad Astronómica de México (SAM), en donde fue un miembro destacado gracias a sus conferencias y a la publicación de sus artículos en la revista “*El Universo*”. En esta sociedad tuvo importantes colegas como el filósofo, ingeniero y astrónomo Francisco Javier Escalante Plancarte (1887-1972) quien descubrió el cráter en el planeta Marte; el profesor y físico Manuel Sandoval Vallarta (1899-1977) quien contribuyó en la física sobre los rayos cósmicos; y el empresario Domingo Taboada Roldán (1892-) quien aportó resultados acerca del comportamiento de las estrellas nova en las constelaciones Sagitario y Escorpión.

Entre los proyectos más importantes que logró la sociedad, fue la creación del *Grupo Astronómico Cri-Crí* en febrero de 1976, quien se dedicó a la enseñanza de astronomía a los niños

CAPÍTULO 2

2 Francisco Gabilondo Soler, de músico de cabaret al más famoso cantautor mexicano de música infantil

La obra de Soler se caracteriza por ser de las más importantes en el género infantil. Tratan de composiciones a modo de fábulas en donde los personajes son grillos, hormigas, ratones, patos, personajes de la sociedad disfrazados bajo el personaje de algún animalito, etc.

Como cifra interesante, Soler cuenta con más de 300 personajes, 120 canciones grabadas, 260 canciones y composiciones recuperadas en la actualidad, casi 4000 páginas de cuentos y otros textos, más de 10 millones de discos vendidos y 85 carretes de grabación en vivo (Australia, 2016).

Dichas obras son un repertorio obligado que hace referencia a la cultura y la tradición mexicana popular e infantil, puesto que su legado histórico y artístico sigue vigente con fuerza desde su origen hasta el día de hoy. Sus canciones lograron extenderse por varios países y fueron traducidos en varios idiomas, reconociéndose así no solo en toda la República Mexicana, sino en países como Argentina, Bélgica, Bolivia, Chile, Brasil, Colombia, Cuba, Ecuador, España, EUA, Francia, Italia, los Países Bajos, Uruguay, Perú, Venezuela, etc. (Gabriel, 2005. P: 413).

La importancia de las obras de Soler, fueron tan reconocidas, que incluso en 1976 se concibió la idea de que se le otorgara el Premio Nobel de la Paz. Su obra consta de más de 300 discos grabados en distintos formatos.

2.1 Antecedentes: Contexto musical finales del siglo XIX y principios de XX.

2.1.1 Contexto musical en México.

Durante la era porfiriana, muchos compositores se dedicaron a componer piezas dirigidas especialmente a la clase acomodada. Era costumbre de las clases pudientes (un grupo muy

selecto de la sociedad) realizar reuniones en donde se presenciaba y ejecutaba música de baile y de salón.

La influencia musical francesa estaba muy presente, por lo que estaba de moda escuchar a menudo el *Vals Sentimentale* de Tchaikovsky, *Barcarolle* de Offenbach y el *Intermezzo Tlalpan* de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941). A pesar de la situación política que enfrentaba el país, hubo compositores que produjeron piezas inolvidables, melodías bailables y de pasodoble como *Cielo Andaluz* de Pascual Marquina Narro (1873-1948), los valeses *Tristes Jardines* y *Magdalena* de José de Jesús Martines (1888-1916) y el chotis de Esperanza Aguirre (s.a).

En la segunda mitad del siglo XIX aparecen elementos en la música como el virtuosismo estructural y técnico que, aunque no abandonan la forma y la expresión de la música de salón, logran identificarse con los valores modernos y estéticos del porfirismo. Entre los principales compositores de este periodo destacan: Ernesto Elorduy (1855-1913), Julio Ituarte (1845-1905), Felipe Villanueva (1862-1893), Ricardo Castro (1864-1907) y Gustavo E. Campa (1863-1934), quienes lograron mostrar un romanticismo mexicano tardío por su ligereza de estilo, ornamentos, elegancia y brevedad.

La figura del compositor Ricardo Castro (1864-1907) fue la más sobresaliente a mediados del siglo XIX y principios del XX, ya que no se limitó al estilo estilístico de la música de salón presente, sino que logró plasmar una técnica musical de mayor extensión, lo cual le permitió acceder a otras formas musicales como el concierto, la ópera, la sinfonía y música para cuarteto de cuerdas. Cabe destacar que fue gracias a la pensión que le facilitó el presidente Porfirio Díaz, que logró conocer y aprender de compositores sobresalientes como Eugène D'Albert y Saint-Saëns (Adminmusica, 2014).

Otro compositor importante de la época porfiriana fue Juventino Rosas (1868-1894), quien logró posicionarse gracias a su obra *Sobre las Olas* (1888) en donde rememora los valeses vieneses. Su obra fue tan bien elaborada que estuvo en disputa su autoría, ya que no concebían que un mexicano estuviera a un nivel compositivo como el que existía en aquel entonces en Europa.

Fue gracias a la Revolución Mexicana en 1910, que se impulsó una búsqueda y afirmación hacia las raíces nacionales, y aunque fue de forma muy desordenada, este movimiento influyó profundamente en las artes y la literatura. Pintores muralistas como José Clemente

Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974), mejor conocidos como *Los tres grandes*, afirmaron pictóricamente las raíces nacionales (adminmusica, 2015).

Durante la primera mitad del siglo XX, destacaron compositores como José Rolón (1876-1945), Manuel M. Ponce (1882-1948), Julián Carrillo (1875-1965) quien contribuyó a la investigación armónica y escribió muchos tratados musicales, entre ellos su teoría del *Sonido 13*; Augusto Novaro (1893-1960), Carlos Chaves (1899-1978), Candelario Huizar (1883-1970) y Silvestre Revueltas (1899-1940).

2.2 Gabilondo Soler y los inicios de su carrera musical.

El año de 1923 fue un tiempo difícil para la vida de Soler, no obstante, fue un año productivo al traer consigo durante su estancia en la Ciudad de México, importantes acercamientos con algunas vidas y leyendas que hoy día son memorables.

En la Ciudad de México (que en ese entonces era una ciudad sencilla), fue que Gabilondo Soler conoció al compositor Agustín Lara en una casa para turistas cuando ambos aun no eran personajes reconocidos. Cabe mencionar que ambos compositores fueron compañeros de trabajo en la estación de radio XEW, pero ninguno alcanzaría su fama (y cada uno por su lado) sino hasta después de 1930.

La música de Agustín Lara, que románticamente referenciaba la belleza de la mujer, fue una fuente de inspiración musical que sensibilizó a Gabilondo a iniciar su carrera musical, además de la experiencia durante su estancia en Nueva Orleans con los músicos negros intérpretes del jazz. Cabe mencionar que en lo que refiere a la literatura, estuvo muy influenciado por el escritor Emilio Salgari (1862-1911). En 1955 (cinco años después de conocer a Agustín Lara), Soler le dedica un danzón al “flaco de oro” titulado *El Puerto*.

Francisco Gabilondo Soler, abre su camino a la musicografía y musicología de forma autónoma:

[...] logrando plasmar con gran pasión escalas escritas en pentagramas cargadas de un montón de redondas, negras, semicorcheas hasta semifusas confusas, en una serie de compases y tiempos musicales mantenidas por claves, arpeggios, apoyaturas, escalas, tonalidades, silencios, bemoles, sostenidos; lenguaje musical descrito con la ayuda de violines, violas, violonchelos, saxofones, trompetas, trombones, clarinetes, oboes, flautas,

bombo, platillos, clarinetes, piano y contrabajo, para narrar verbalmente y musicalmente sucesos de aventuras interesantes (Gómez, 2011: pág.83).

Durante los años 30 y 40 la construcción de la identidad mediante el nacionalismo artístico y musical era un proceso que estaba en pleno auge, elementos que quizá de alguna forma indirecta, lograron conjugar en las obras de Gabilondo Soler una tradición popular con ritmos novedosos, además de la identidad infantil y de algunos adultos en relación con la música popular y académica.

2.2.1.1 Breve contexto histórico del Nacionalismo Musical Mexicano

Los esquemas delimitados para organizar la historia de la música mexicana son muy inexactos, siendo que la etapa más arbitraria es la del nacionalismo. Este “periodo” musical fue establecido en México desde una visión eurocéntrica y bajo una definición purista de nación que partía desde la ilustración francesa. Dicho concepto de “nacionalidad” es adaptado en la sociedad mexicana por intelectuales, como el historiógrafo Francisco Javier Clavijero (1731-1787), el escritor Joaquín Velázquez Cárdenas León (1732-1786), el sacerdote y filósofo José Antonio Alzate (1733-1799) y el sacerdote fray Servando Teresa de Mier (1765-1827), quienes tuvieron equivalencia en el ámbito musical en compositores como Manuel Delgado (1747-1819) y José Manuel Aldana (1758-1810), quienes también demostraron un localismo católico, que para la opinión de muchos, es la base del nacionalismo mexicano moderno (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

Algunos compositores del siglo XIX trataron de establecer su adaptación de nacionalismo musical basándose en el repertorioailable de origen mestizo y negro, tal es el caso de los jarabes practicados a principios del siglo XVIII. Sin embargo, el nacionalismo musical que trataba de respaldar el ámbito popular, republicano y liberal, surge con la música del compositor José Antonio Gómez Olguín (1805-1878) autor de la cantata escénica *La Independencia* (1840-1842), las *Variaciones sobre temas del Jarabe Mexicano* (1839), entre otras.

En el año de 1821 México logró consumar su independencia, y las artes no tardaron en manifestar los cambios sociales por los que atravesaba el país. En el caso que refiere a la música, muchos compositores hicieron alarde de este acontecimiento, tal es el caso de José

María Bustamante (1777-1861) con su drama *México Libre*, presentado en el Coliseo Nuevo en celebración a la firma de libertad nacional y el compositor Narciso Sort de Sanz (1780-1833) quien dedicó una *Obertura* al caudillo Agustín de Iturbide (1822-1783). Cabe mencionar que, durante esta etapa independentista, el teatro era el centro de la vida social, política y económica del país.

La nueva identidad mexicana buscaba superar los cuatro siglos de su pasado colonial, homogenizando la cultura y la herencia europea y dando valor al antepasado prehispánico, con el fin de ocupar un lugar en la modernidad occidental. Es por ello que, durante la época del porfirismo, muchos compositores (que además estaban inspirados en la Revolución Mexicana) valoraron algunas obras anteriores, tal es el caso del drama *Guatimotzin* del compositor Aniceto Ortega (1828-1875) y la obra *El rey poeta* de Gustavo E. Campa (1863-1934)

En la primera mitad del siglo XX, la vida social, política y cultural de México estuvo profundamente marcada por la Revolución Mexicana de 1910. Uno de los objetivos principales de la Revolución fue fundar la Nación mexicana no solo con el derrocamiento de Porfirio Díaz (1830-1915), sino también con una identidad cultural institucionalizada en un discurso nacionalista en las artes: “La interacción de las instituciones musicales postrevolucionarias junto con el régimen autoritario mexicano del Estado, permitió el proceso de una construcción identitaria a un país poscolonial devastado por diez años de guerra civil” (Velasco-Pufleau, 2009: pág.709).

La construcción de la identidad mexicana se vio manifestada en la búsqueda de símbolos comunes que resonaran en los mexicanos, independientemente de su origen social o étnico. En 1920, este proceso de construcción se llevó a cabo mediante un proyecto cultural de educación popular, dirigido por José Vasconcelos (1882-1959), presidente de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP). Este proyecto tenía como objetivos: la construcción de instituciones educativas en el sector rural; la transmisión de una nueva Historia Nacional; la creación de centros culturales (bibliotecas y museos) para distribuir las obras literarias nacionales y europeas y la difusión de las artes (particularmente las artes plásticas y musicales) que presentasen un contenido nacionalista.

Según los textos históricos tradicionales, el nacionalismo musical mexicano parte desde la obra juvenil de Manuel M. Ponce (1882-1948), hasta la muerte de José Pablo Moncayo (1912-1958). Fue Ponce junto con otros compositores modernistas, que empezaron a

apartarse de ese estilo “afrancesado” (muy acentuado durante el porfirismo) y empezaron a crear obras musicales que se basaban cada vez más en la tradición indígena que en la mestiza y/o criolla; tal es el caso de José Pomar (1880-1961), Candelario Huízar (1883-1970), José Francisco Vásquez Cano (1896-1961), Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940).

Muchas obras de carácter nacionalista no comparten una coherencia o uniformidad estética debido a las diferencias en la posición ideológica de los artistas. En la música, muchos compositores diferían en sus ideas para definir o integrar la música en un ámbito occidental: Manuel M. Ponce buscó recuperar la música popular del siglo XIX con el uso de una armonía sofisticada; Julián Carrillo (1875-1965) contempló una teoría musical basada en la división microtonal de la octava; Silvestre Revueltas (1899-1940) buscó integrar la música popular mestiza con un lenguaje armónico formal; Carlos Chávez (1899-1978) buscó un modernismo primitivo adaptando las melodías indígenas con las grandes formas occidentales, decía que el folklore de otros países influenció en muchos aspectos la conformación de una identidad nacional y que la originalidad del pueblo mexicano tenía un doble origen (prehispánico y europeo):

Delimitar con toda precisión la extensión y límites de la nacionalidad y dentro de ésta, la extensión y límites de la cultura y música nacionales es una tarea imposible: una nación, para ser efectivamente tal, debe ser un núcleo unificado de individuos relacionados por la comunidad de raza, de costumbres y de lengua; ya sabemos que por lo general los Estados no corresponden a las nacionalidades; es decir, que en un Estado, entidad política, hay contenidas muchas y diversas nacionalidades (México es un caso típico de esta condición). [...] Convencido de que la nacionalidad es una característica siempre en evolución, encuentro que es sensato llamar música mexicana tanto a la de los indios huicholes, seris o yaquis como a los mil millones de casos de música mestiza: sones, canciones, corridos, huapangos, jarabes, sandungas, sinfonías, óperas, etc. Por lo mismo, no puedo aceptar que sea posible declarar ninguno de esos casos arquetipo de música mexicana (Carlos Chávez cit. por Velasco-Pufleau, 2009: p. 721)

Muchos estudios señalan que el decaimiento del nacionalismo típico en la música surge con la reproducción de las nuevas corrientes vanguardistas que reproducían la música no tonal y, ya no imitaban las melodías o ritmos tradicionales. Sin embargo, es interesante considerar que estas nuevas corrientes, que de algún modo se tachan como antinacionalistas, están relacionadas con las nuevas fuentes tecnológicas de aquel entonces y que pueden proponer una nueva forma de nacionalismo que va de la mano con las

potencias productoras de la tecnología (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

Para entender y concluir el tema del nacionalismo musical mexicano, es importante señalar lo que expone el Mtro. Óscar Humberto Álvarez Arroyo en su artículo *Manuel M. Ponce y Julián Carrillo: nacionalismo y vanguardismo musical en México*:

La música mexicana, como la de otros países, fue tomando su importancia gracias al rescate de la música folklórica de cada país, pueblo o región, es en este aspecto personajes como Ponce toman una mayor importancia. Es así como cada persona o pueblo se identifica con su música, ya que, si una canción folclórica nos habla, es porque pertenecemos a una misma sociedad [...] Si a esta música de corte popular se le arregla con una escritura superior, dicha música tomará (en muchos de los casos) una relevancia mucho mayor a la que tenía, sin mencionar el rescate del que fue objeto. (UACOAH-CA-99, 2017: p. 104)

Por otra parte, Gabriel Pareyón en su *Diccionario Enciclopédico de la Música en México*, concluye el tema del nacionalismo de la siguiente manera:

Cada obra musical creada con intenciones nacionalistas o regionalistas suele corresponder a un entorno social particular, y cada objeto emblemático para una cultura musical, en un momento específico, se ha convertido en signo vacío para las generaciones posteriores, bajo nuevas variables sociales y nuevos lugares comunes de cada sistema cultural. Así, tampoco favorece al entendimiento de estas manifestaciones, el establecimiento de límites absolutos para otorgar una guía en provecho del pragmatismo, con la cual se ha pretendido englobar, dentro del nacionalismo musical, entidades de naturaleza distinta. (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2: p.721).

2.2.2 “El Guasón y su Teclado”

En la década de 1930, Francisco trabajaba tocando el piano en distintos centros nocturnos y cabarets. Para entonces, ya contaba con algunas composiciones propias de música para bailar que él mismo denominaba “Canciones festivas” (Australia, 2016).

En una de sus entrevistas, Francisco relata que ingresó a trabajar en la Radio Cultural XETA (estación patrocinada por el periódico *El Universal*) por recomendaciones del periodista, poeta y crítico musical Samuel Ruiz Cabañas (1884-1967) quien era la persona encargada de dirigir la estación. Fue en un anuncio de periódico que Francisco se enteró que la estación radiofónica buscaba novedades y él decidió no perder la oportunidad de ir a presentar sus composiciones. Sin embargo, la argentina Eva Limiñana (1905-1953) y su

esposo Yopes Böhr Elzer (1901-1994) mejor conocido como “José Böhr”, quienes eran las personas encargadas de la audición, no lo aceptaron bajo la justificación de que Gabilondo “era un elemento nulo para la música” (Australia, 2016), pero Samuel Ruiz Cabañas no lo consideró así, bautizándolo posteriormente como *El Guasón y su Teclado*.

Cabe mencionar que la estación Radio Cultural XETA, gracias a sus distintas programaciones, fue un lugar de apertura para muchos artistas que hasta el día de hoy siguen siendo reconocidos como ídolos en la música popular mexicana. Entre estos destaca el barítono Jorge Negrete (1911-1953), quién inició concursando en el programa en 1933 y quien posteriormente se convertiría en una de las personas más emblemáticas del Cine de Oro Mexicano gracias a sus interpretaciones del repertorio popular mexicano. Destaca también Emilio Tuero (1912-1971) quien fue actor, productor, y cantante mexicano de origen español.

Francisco comenzó su carrera musical en la radio bajo el personaje del *Guasón y su Teclado*. Sus composiciones eran “muy pegajosas”, de carácter melódico ligero, y en opinión de muchos una mezcla de Chava Flores y Agustín Lara. Sus letras eran de carácter bromista, de gran ingenio e ironía, que presentaban una temática social sobre acontecimientos de la época con mucho humor y sarcasmo. En una de sus entrevistas, Francisco menciona:

Las canciones que creaba para mi personaje de El Guasón eran piezas muy afrancesadas, como esas que interpretaban los chansonniers; yo estaba medio copiándole a Maurice Chevallier, que en ese tiempo era el cantante de moda y tenía gran pegue en México. A Ruiz Cabañas le encantaba ese estilo porque todos los señores de esa época eran afrancesados y guardaban gran admiración por Francia y su cultura, aunque sin duda todavía hoy sigue siendo muy admirada. (Australia, 2016: p.119)

Entre las canciones que Francisco escribió bajo el personaje del Guasón y su Teclado, se encuentran: *Dorotea* (1933), *Vamos al cine* (1933), *Su majestad el chisme* (1934), *Timoleón* (1934), *Amorcito Internacional* (1934), *Al Colegio* (1934), *Por el Ojo de la Llave* (1934) y *Vengan turistas* (1934).

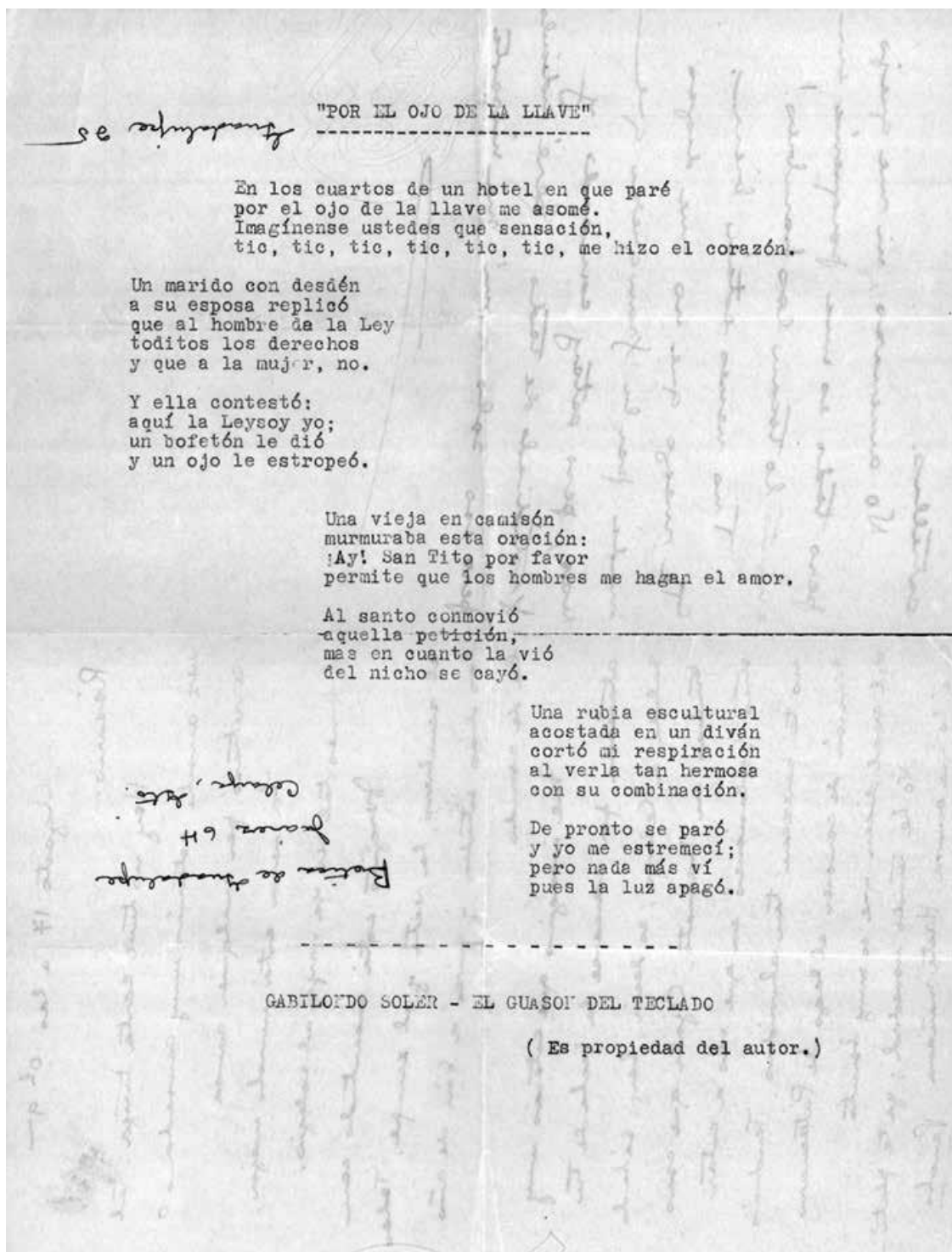
En 1932, la radiodifusora XEW buscaba incrementar sus ingresos para lograr convertirse en la compañía radiofónica más grande de América Latina, para ello, fue necesario incrementar plazas de trabajo y/u otras ofertas a vendedores, patrocinadores, trabajadores,

etc., dando acceso a que Rosario Patiño, esposa de Francisco G. Soler, ocupara el puesto de secretaria ejecutiva de ventas hasta el año de 1962.

Para 1933, Francisco se había empeñado en cumplir otra de sus pasiones que era la tauromaquia, logrando así debutar como novillero bajo el seudónimo de *El Estudiante* en la plaza del pueblo de Tacuba. Sin embargo, fue una práctica que posteriormente abandonó debido a que estaba en contra de la matanza del animal.

2.2.3 *La XEW, la cuna donde nació Cri-Crí*

La XEW abrió su transmisión por primera vez el 18 de septiembre de 1930, convirtiéndose posteriormente en una de las numerosas plataformas que abriría paso a distintas actividades musicales y, a artistas de gran prestigio como: los hermanos Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960) y la contralto Sarah Ortiz Tirado (1891-1983), quienes con sus interpretaciones en voz y piano lograron realizar distintas giras y grabaciones de música mexicana; la famosa soprano María Teresa Santillán (1893-1961), persona muy importante en la historia de la ópera mexicana; la empresaria y soprano Consuelo Escobar (1887-1967); la soprano María Romero (1903-1975) quien fue una de las voces más prestigiadas en la historia de la ópera en México durante la primera mitad del siglo XX y la Orquesta del maestro Lerdo de Tejada. La XEW pertenecía al magnate de las telecomunicaciones Emilio Azcárraga Vidaurreta (1895-1972), abuelo del quién sería el fundador de la famosa empresa mexicana de televisión Televisa.



Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler.

Ilustración 3. Letra original "Por el ojo de la llave". Documento encontrado en 2015. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 125) por G. Australia, 2016, México.

En su inicio la XEW, Francisco no tenía mucha competencia radiofónica, ya que eran pocas las estaciones de radio que transmitían diariamente en el país. Sin embargo, la XEW logró posicionarse sobre todas estas, gracias a sus 5 mil watts de potencia y a la novedad

de que sus transmisiones se realizaban en un estudio-teatro donde existía un público en vivo durante la transmisión. Posteriormente, la XEW consolidó un servicio llamado Radio Programas de México en donde grababa sus programas para mandarlos a distintas estaciones asociadas en el país.

La XEW dio a conocer el trabajo musical de muchos artistas, que a pesar de que ya tenían su trayectoria, la estación radiofónica contribuyó aún más a su fama. Tal es el caso de Agustín Lara quien tuvo su propio programa de radio en donde estrenaba una canción a la semana, grabaciones que desafortunadamente se encuentran perdidas ya que el archivo de la estación fue a dar a la basura.

La radio jugó un papel sumamente importante en la difusión de la música popular mexicana (de todos los géneros) dando el reconocimiento y exaltación al trabajo del compositor mexicano, generando a su vez una enorme demanda de su música y una enorme competencia, sobre todo en EUA y América Latina (Australia, 2016).

Francisco, continuaba componiendo y trabajando como músico acompañante en algunos programas de radio, entre ellos la XEW. Tuvo diversas participaciones en la estación con el programa *La fuente encantada* acompañando al barítono Emilio Tuero y también al famoso bolerista y *El Chansonnier de moda* Ramón Armengod (1909-1976), quienes además de bromear entre ellos y con el público durante la transmisión, en ocasiones cantaban algunas piezas del “Guasón y su Teclado”. También en algunas ocasiones, Francisco alternó en el piano con el arreglista, pianista y compositor mexicano Juan García Esquivel (1918-2002) quien es precursor del género musical de salón *Lounge* (también conocido como *space age pop*) al ser uno de los primeros músicos en experimentar con la música electrónica.

El trabajo de Francisco como compositor de música infantil, nació por sugerencia de Emilio Azcárraga Vidaurreta, en ese entonces dueño de la XEW. Emilio, tenía conocimiento que en los programas donde participaba Francisco, una mayor parte de sus radioescuchas eran los infantes, por lo que sugirió que tomase la *Marcha de Zacatecas* y le adaptara una letra como las que presentaba en sus programas. Sin embargo, Francisco se negó a hacer esa adaptación, pidiendo la oportunidad de presentar algo de su autoría, es entonces cuando hace memoria de su infancia y empieza a componer canciones-cuentos para niños.

2.3 Cri-Crí el Grillito cantor

Un lunes 15 de octubre de 1934 a las 13:15hrs, Francisco comenzó a presentar sus composiciones infantiles durante 15 minutos de tiempo aire en la XEW. La primera melodía que el compositor presentó al aire fue la mazurca *El Chorrillo*. Fue así como el compositor dio a conocer su trabajo, dirigiendo las siguientes palabras:

Ahí va la hormiga con su paraguas y recogiendo las enaguas, porque el chorrillo la salpicó y sus chapitas le despintó, porque el chorrillo la salpicó y sus chapitas le despintó. Bueno, este es el recuerdo de una fuente que existe en mi pueblo, en la casa de mi abuela. En el pueblo casi todas las casas – por lo menos en aquel entonces– tenían fuente. Y yo veía el chorrillo de la fuente, en el tubo central, por algún defecto de fontanería, se hacía grandote, se hacía chiquito. Esa es la historia. Y, ¿por qué tenía calor? Porque yo recordaba que, de niño, cuando hacía mucho calor –es muy del estado de Veracruz– yo me ponía de malas. (Australia, 2016: pág.155)

El reto para Francisco era conseguir en dos semanas no solo la audiencia de sus composiciones, sino los patrocinadores que lograran sostener su trabajo en la estación de radio. De esta búsqueda se encargó su esposa Rosario, quien ya era un miembro activo de la XEW y quien además logró que la Lotería Nacional fuera uno de los principales patrocinadores del programa. Además, logró convencer a los directivos de que el programa hiciera su cambio de horario de 13:15hrs a las 18:00hrs, lo que dio como resultado que más gente (sobre todos los niños) pudieran escuchar el programa. Fue así como a sus 27 años, Francisco comenzó su primer programa infantil de radio llamado *Cuentos y canciones de Francisco Gabilondo Soler*.

El inicio de la creación de un personaje fue idea de Othón Veléz, quien era uno de los personajes más activos en ventas de la difusora y un amigo muy cercano a Emilio Azcárraga. La creación del personaje contempló el diseño del perfil junto con la figura del protagonista y la creación de una personalidad con un discurso musical y verbal.

El personaje de Cri-Crí fue inspirado según las fantasías milenarias en donde el animal encargado de tocar el violín era un grillo (Australia, 2016). Sin embargo, en una de las muchas entrevistas realizadas a Francisco, el explica con sus propias palabras el origen del nombre de su personaje:

Entonces yo pensé: «Bueno, ¿cómo se podría llamar un grillito?» y como hace muchos años a los niños nos enseñaban en la escuela francés, así como ahora enseñan el inglés, yo sabía que para designar el grillo en francés había dos palabras. Una es *grillon*, que es la usual, y la otra es *cri-cri*. Así de sencillo (Chaparro, 2000: pág.109)

Fue el violinista Alfredo Núñez de Borbón (1908-1979) el encargado de hacer sonar el violín de Cri-Crí durante las transmisiones, músico quien además formó parte del grupo de compositores que encabezaron la época del Romanticismo musical en México. En el xilófono se encontraba el compositor y creador del *lounge* Juan García Esquivel y en el contrabajo Víctor Ruiz Pazos “El Vitillo” (1930), quien además es uno de los precursores del Jazz en México. También se contrató al locutor y barítono Manuel Bernal (1901-1975) posteriormente conocido como el “Declamador de América”, quien además de ya poseer su programa infantil *Tío Polito* en la XEW, se encargó de darle vida a Cri-Crí durante 10 años. En los efectos especiales se encontraba Carlos Max García (s.a), mejor conocido como “El Alpiste” y José Luis Peimbert (s.a) quien realizaba los sonidos de los animales.

La estructura de la presentación del programa terminó por definirse de la siguiente manera: como apertura e inicio la Rúbrica de Cri-Crí, posteriormente la presentación de un comercial (en muchos casos narrados por Chabelo) y finalmente la presentación de un cuento intercalado por canciones.

El programa de *Cri-Crí el grillito cantor* tuvo gran popularidad que gozó de la visita de muchos personajes famoso de la época, como el tenor y actor Pedro Vargas (1906-1989), el dúo de las Hermanas Águila, Xavier López “Chabelo” (1935), el trío de Las Tres Conchitas, las Hermanas Pulido, entre otros (Australia, 2016).

En 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial y los estragos económicos no tardaron en manifestarse en el país, propiciando que muchos de los patrocinadores que apoyaban el programa de *Cri-Crí el grillito cantor* se retiraran. Sumando a esto, empezaron a existir muchos incumplimientos por parte del elenco de Cri-Crí, por lo que las autoridades de la radio no tardaron en hacer sus llamados de atención. Fue en el año de 1940 que Francisco Gabilondo Soler cerró el programa y dejó la XEW.

2.3.1 Imagen de Cri-Crí el Grillito Cantor

Con el fin de emprender funciones publicitarias y de mercadotecnia, fue necesario crear gráficamente el personaje de *Cri-Crí el Grillito cantor*, el cual desde 1936 hasta 1961 no había logrado concretarse, a pesar de que existían diversidad de diseños. Entre los dibujantes que trataron de darle una imagen a Cri-Crí, destacan G. Valdez (s.a) mejor conocido como el “Gallo Sánchez”; el dibujante Arturo Brisha Tarrida (1914-1988) quien fue el segundo esposo de Rosario Patiño y el dibujante de cómics Guillermo Cardoso Y. (1922-1981).

En 1962 la revista “*Selecciones Reader’s Digest*”, lanzó un concurso para crear la imagen del Grillito Cantor, resultando ganador de éste el animador José Luis Tamayo Barbosa (1932-?) quien para ese entonces era Director de Animación de Richard Kelsey Tompkins y Asociados, compañías productoras de dibujos animados y doblaje. Fue José Luis Tamayo el que definió la imagen que actualmente conocemos del Grillito Cantor en donde sostiene un violín hecho de hoja de fresno.

A partir de 1963, fueron publicados por primera vez los dibujos de José Luis Tamayo en el álbum “*Cuentos y Canciones de Cri-Crí*”, compilación de 9 discos con 54 canciones y un cuadernillo con 52 cuentos. Dicho material, fue lanzado por la revista “*Selecciones Reader’s Digest*” y la casa discográfica RCA Victor.

2.3.2 Después de la XEW

Tras la salida de Francisco de la estación radiofónica XEW, buscó compensar su tiempo ejerciendo actividades que le apasionaban, siendo en esta ocasión la navegación.

Su amigo el tenor Pedro Vargas quien acababa de regresar de Argentina, comentó a Francisco, además de sus experiencias en ese país, que allá trataban muy bien a los artistas, siendo así que en el año de 1940 Francisco se alistó como ayudante en un barco mercante que tenía como fin arribar a la Patagonia.



Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler.

Ilustración 4. Boceto original de José Luis Tamayo Barbosa. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 209), por G. Australia, 2016, México.

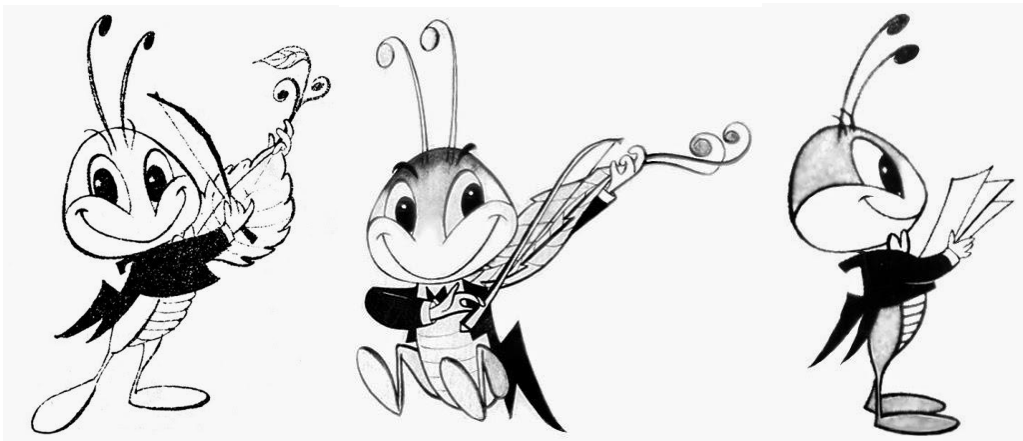


Ilustración 5. Imágenes de José Luis Tamayo Barbosa, creador del diseño de Cri-Crí. [Imágenes tomadas de Nikté Justicia y Propiedad Intelectual (Intelectual, 2015)]

Tras su llegada a Argentina, desafortunadamente Francisco no encontró lo que su amigo le había comentado, ya que el país también atravesaba una crisis económica a causa de la guerra y las huelgas de la comunidad obrera, generando además que ningún medio (radio, teatros, cabarets, centros nocturnos, etc.) estuviera en las condiciones de contratar a los artistas, obstruyendo aún más la posibilidad a los que eran de procedencia extranjera.

No obstante, entre las buenas anécdotas que Francisco vivió en Argentina, fue la de la amistad que tuvo con uno de los grandes futbolistas mexicanos Luis de la Fuente y Hoyos (1914-1972), mejor conocido como “Pirata Fuente”, quien además ayudó a Francisco a regresar a México en 1941, gracias a los negocios de barcos de cabotaje que poseía su padre.

Tras su regreso a México, Francisco recibe la noticia del fallecimiento de su padre don Tiburcio, sumando además que, su matrimonio, desafortunadamente no estaba en buenos términos. Su situación económica tampoco era favorable, por lo que partió a Monterrey donde logró conseguir empleo en la estación de radio *XET, la T Grande*.

En la XET, Francisco se presentaba como *Cri-Crí*, pero también creó un nuevo personaje llamado *Ulogio*, que era una mezcla entre el *Guasón del Teclado* y *Cri-Crí*. Con este personaje, Francisco daba las noticias en forma de broma burlándose de las declaraciones de los políticos, del gobierno y del extranjero. Por otra parte, presentar a *Cri-Crí* en la XET, resultaba muy doloroso para Francisco, ya que le era inevitable no recordar a su papá a quien tanto le gustaba el programa. A pesar de que Francisco estaba activo en la música gracias a la XET, el salario que ganaba era muy poco, por lo que, nuevamente, comenzó a tocar como pianista en bares, carpas y centros nocturnos (Australia, 2016).

En 1942, México estaba pasando una situación política complicada: el 6 de marzo se presencia el primer atentado de las autoridades mexicanas a la comunidad estudiantil; el 13 de mayo el primer buque mexicano *Petrolero del Llano* es torpeado por los alemanes en el Golfo de México y, posteriormente el 20 de mayo, los alemanes hunden el segundo buque petrolero *Faja de Oro*. Estas situaciones propiciaron que el presidente en curso Manuel Ávila Camacho (1897-1955) indirectamente declarara la guerra a Alemania y los países del Eje.

2.3.2.1 Contexto histórico de México en la Segunda Guerra Mundial.

La Segunda Guerra Mundial tuvo muchos impactos significativos en México: la respuesta de México frente a las contiendas, el manejo de las relaciones diplomáticas y, sobre todo, la situación de los medios de comunicación que en sus campañas de información influían en la opinión pública.

A pesar de que México no participó directamente en la Segunda Guerra Mundial, este conflicto sí influyó profundamente a la situación política y económica del país. Sin embargo, los efectos de ésta no resultaron ser tan negativos.

México tuvo su papel en el mundo como negociador internacional, pero esto solo pudo haber sido posible gracias a la estabilidad política y a una presencia reducida de intereses económicos extranjeros en el país. Esta capacidad negociadora fue muy evidente en las reuniones interamericanas, en la conferencia de Bretton Woods, en la conferencia de Chapultepec, conferencia de San Francisco y en las relaciones bilaterales con Francia, Gran Bretaña, Alemania, la Unión Soviética y EUA. Ello derivó en un flujo sin precedentes de acuerdos ventajosos para México entre 1941 y 1943 (Riguzzi, 2008).

En reiteradas ocasiones México mostró su descontento a las naciones fascistas: en 1935 se sumó a los bloqueos económicos del organismo internacional *La Liga de las Naciones* contra el Reino Italiano, por invadir el Reino de Etiopía; en 1938 (a diferencia de Francia y EUA) protestó ante la Sociedad de las Naciones por la unión de Austria a la Alemania nazi; en 1939 México reconoce a *La Segunda República Española en el exilio*, lo que generó que muchos refugiados españoles empezaran a llegar al país.

A pesar de que México se oponía contra el fascismo, las relaciones diplomáticas que poseía con las naciones democráticas no eran muy positivas, ya que con el Reino Unido rompió relaciones y, con EUA, era víctima de un bloqueo comercial, todo esto a causa de la Expropiación Petrolera. Por si fuera poco, en 1937 tras brindarle asilo político a León Trotsky (1879-1940), la Unión Soviética retiró a su embajador del país. No fue sino hasta 1942 que las relaciones con el Reino Unido y la Unión Soviética se reestablecieron (Flores, 2007).

La situación social interna del país mostraba una profunda desigualdad, que comenzó a hacerse muy evidente a finales del gobierno de Lázaro Cárdenas y posteriormente en todo el gobierno de Manuel Avila Camacho (1897-1955). Según Rafaél Flores en su libro *La*

Política Exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial, menciona que la clase baja representaba un 83.08%, la clase media un 15.87% y la clase alta el 1.05%. (Flores, 2007).

Al presidente Lázaro Cárdenas se le reconoce su ingeniosa labor en lograr una relativa estabilidad social ante la Guerra, ya que logró reunir a las organizaciones gremiales del Estado que, se encontraban divididas por una mayoría de la población del país campesina y que componía la izquierda en México, contra un también amplio sector conservador y proclerical que representaba a la derecha mexicana. Tras estallar la Segunda Guerra Mundial, Lázaro Cárdenas declaró la neutralidad de México ante el conflicto europeo como una respuesta a su fidelidad a la política pacifista mexicana.

Cuando asumió la presidencia Manuel Ávila Camacho, la neutralidad que había obtenido México ante la Guerra resultó ser afectada, ya que el 22 de mayo de 1942 México le declaró la guerra a las Potencias del Eje, rompiendo además las relaciones de intercambios comerciales tras el ataque de Alemania a dos buques petroleros mexicanos en el Golfo de México que vendían petróleo a EUA, situación que no era conveniente para los alemanes. Sin embargo, esto también propició que las relaciones con Inglaterra se reestablecieran, cuando éstas se rompieron tras la Expropiación Petrolera. Fue durante el gobierno de Ávila Camacho que se crea el Servicio Militar Nacional y el entonces expresidente Lázaro Cárdenas fue nombrado Secretario de Defensa.

La declaratoria de guerra que Ávila Camacho promulgó, dejaba muy en claro que el papel de México no estaría en acciones de guerra extracontinentales, puesto que el país no estaba preparado para ello. Sin embargo, mediante sus acciones demostró un apoyo a los Aliados, lo que generó más ataques por parte de los alemanes. Dichas situaciones de ataque fueron la excusa perfecta para que EUA bajo la premisa de instalar una base militar en la península de Baja California, quisiera invadir y ocupar territorio mexicano. Como respuesta a EUA, México tomó medidas precautorias, delegando al expresidente Lázaro Cárdenas la responsabilidad en la vigilancia de las costas del Pacífico y quién, además, dio la orden de atacar y disparar a cualquier intento de EUA en invadir territorio mexicano.

Los medios de comunicación en México jugaron un papel muy importante, influyendo sobre la opinión pública y nacional. Una encuesta de la revista "*Tiempo*", mostró que un 59.8% se oponía a la participación del país en la guerra, mientras que el 40.7% estaba de acuerdo. El gobierno mexicano utilizó a los medios de comunicación para cambiar esta

reacción desaprobatoria a favor de sus decisiones: crearon campañas propagandísticas que explicaban sus decisiones, exponían por distintos medios los discursos del presidente en donde mencionaba los agravios que había sufrido México, presentaban los destrozos cometidos por los Aliados, etc. Fue así como el año de 1942 fue bautizado como el “Año del Esfuerzo” en donde prevaleció la idea de la unidad nacional, dejando entre ver un patriotismo combinado con antifascismo, panamericanismo y productividad laboral (Oliveira, 2003).

En 1943, Ávila Camacho reconsideró su participación militar en la guerra, debido a la situación que pasaba en Europa y a la posibilidad de un ataque al continente americano. Fue en 1944 que la Fuerza Aérea Mexicana integrada también por el Ejército Mexicano, parten a EUA a capacitarse en aviación, dando origen al *Escuadrón 201* de bombardeo y combate, quienes con sus 25 aviones P-47 Thunderbolt, sus 30 pilotos y sus 300 miembros de personal, participan junto con EUA y bajo la bandera mexicana, en la Batalla de Luzón (1945) de la cual salieron victoriosos.

La victoria y la participación del Escuadrón 201 en la Segunda Guerra Mundial, favoreció a que México demostrara su presencia en el mundo: fue un miembro fundador de la ONU y participó en conferencias y tratados a nivel internacional.

La participación de EUA en la guerra generó pérdidas significativas, sobre todo en la mano de obra y fuerza de trabajo en el campo y la industria. En su apoyo a EUA, México firmó un acuerdo llamado *Programa Bracero* (1942-1964), en donde se regulaba el flujo de migrantes mexicanos al país del norte para cubrir estas carencias en mano de obra.

En el año de 1943, las relaciones de México con EUA volvieron a reconstruirse como nunca. Fue México, gracias a su posición geográfica y a sus negociaciones, que abasteció y le dio seguridad a EUA importando parte de sus recursos naturales, productos agrícolas y productos minerales para la industria bélica. Estas negociaciones y exportaciones estimularon el desarrollo económico, especialmente en los años de 1939 a 1945, siendo así que, en este último año, el producto interno aumentó un 10% y, las inversiones extranjeras (el 65% estadounidenses) aumentarían a casi 600 millones de dólares. Fue también durante esta etapa que nace el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) que actualmente es considerado como la institución de seguridad social más grande de América Latina. Sin embargo, a pesar de este beneficio económico, desafortunadamente México se hizo muy dependiente de EUA y se alejó cada vez más de América Latina.

2.3.2.1.1 Contexto musical en México durante la Segunda Guerra Mundial

Es necesario mencionar que antes de que se desatara la Segunda Guerra Mundial, España ya tenía fuertes conflictos que terminaron por hacer estallar la Guerra Civil Española. Como se mencionó anteriormente, fue en el gobierno de Lázaro Cárdenas que México recibió a muchos exiliados españoles, de los cuales también se encontraban muchos músicos y musicólogos tanto de nacionalidad española y otros que, aunque no eran españoles, lucharon a favor de la República española. Entre ellos destacan el compositor catalán Narcis Costa i Horts (1907-1990); el musicólogo y compositor español Jesús Bal y Gay (1905-1993); el compositor Antonio Díaz Conde (1914-1975); el compositor español Rodolfo Halffter Escriche (1900-1987); el compositor español Otto Mayer-Serra (1904-1968) quien realizó los primeros escritos sobre música mexicana del siglo XX y el compositor americano Samuel Conlon Nancarrow (1912-1997).

El nacionalismo y patriotismo que se generó durante el “Año del Esfuerzo”, propició a que muchos movimientos artísticos se hicieran partícipes de este pensamiento, siendo de estos el más importante el Cine. Por citar a algunos tenemos a el locutor y conductor Álvaro Gálvez y Fuentes (1918-1975) con la película “*¡Mexicanos al Grito de Guerra!*” (1943) y el director y actor Emilio Fernández Romo, mejor conocido como “El Indio” Fernández (1904-1986) con sus películas “*La Isla de la Pasión*” (1941) y “*Soy puro mexicano*” (1942).

En el plano relacionado a la música, destacados compositores y cantantes no desaprovecharon la oportunidad de ensalzar la valentía de muchos soldados mexicanos que partieron hacia el frente de batalla, o en otro caso, hablar de las familias de los soldados que fueron abandonadas en efecto de la declaración del presidente en curso contra los países del Eje. Entre estos diversos compositores destacan: Agustín Lara con su *Cantar del Regimiento* (s.a); el compositor Manuel Esquivel (1892-1975) con su *Corrido del Potrero del Llano* (1942); del compositor Alberto Domínguez (1906-1975) la canción *Humanidad* (s.a); Donato Gil (s.a) con su famosa canción *Ah, que muchachos*; del compositor puertorriqueño Pedro Flores (1894-1979), quien en ese entonces vivía en México, su canción *Despedida* (1941); del compositor Pedro Galindo Garza (1906-1989) su famosa e infaltable canción *Viva México, Viva América* (1942); la canción *El soldado Mexicano* (1942) del compositor Lino Carrillo Ramírez (1907-1994); etc.. Cabe mencionar que, durante este tiempo, también se hicieron famosas algunas canciones que no necesariamente

tenían un contenido en relación con el patriotismo o la guerra, más bien eran canciones románticas que se solían escuchar entre los jóvenes y que indudablemente, hasta el día de hoy, siguen siendo muy famosas en el repertorio popular mexicano. Tal es el caso de la canción *Bésame Mucho* (1940) de la famosa pianista y compositora Consuelo Velázquez (1916-2005) y la canción *Hay que vivir el momento* (1946) del famoso bolerista, pianista y compositor Miguel Ángel Valladares (1919-1969)

Se tiene conocimiento que pocos meses después de que el presidente de México les declaró la guerra a los países del Eje, el gobierno mexicano convocó a un concurso nacional en donde se presentasen obras en forma de marcha para honrar la memoria de los soldados mexicanos que partieron a la guerra. Entre estas marchas se pueden citar: *La Marcha de las reservas* (1943) de Alfredo Carrasco (1875-1945); de Alfredo Menzel (1897-1971) las marchas *México alegre* (1944) y *Cadetes* (1944) y del famoso guitarrista y compositor Antonio Bribiesca Castellanos (1905-1980) la *Marcha de los pilotos mexicanos* (s.a) que se convirtió en la música oficial de la campaña (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

Cuando en el panorama mundial ya se notaba con facilidad la derrota de Alemania, el Gobierno Federal encomendó al compositor Julián Carrillo (1875-1965) escribir un himno, el cual fue bautizado por el compositor como *Himno a la Paz* (1944). Sin embargo, muy independiente de las encomiendas gubernamentales, Julián Carrillo escribió otras obras de gran prestigio como la *Sinfonía Heroica* (1940).

Fue también durante este periodo que muchos artistas lograron posicionarse, sobre todo en el ámbito cancionista; tal es el caso de Pedro Infante (1917-1957) con su maravillosa interpretación de la canción *El soldado raso* (1943) del compositor Felipe Valdés Leal (1899-1988).

En el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, México recibió a muchos músicos de distintos países como Alemania, Austria, Italia, Polonia, Hungría, Bulgaria, Rusia y Rumania, quienes posteriormente lograrían incorporarse a la actividad musical, compositiva y pedagógica nacional. Por citar algunos: el compositor alemán Gerhart Münch (1907-1988); el pianista y director coral italiano Romano Picutti (1908-1956) quien logró revolucionar el canto coral en México; el violinista húngaro Joseph Smilovitz (1898-1987); el violinista polaco Henryk Szeryng (1918-1988) y el director de orquesta austriaco Erich Kleiber (1890-1956) quien vivió una temporada en México.

Después de la guerra y cuando se profundizó la depresión económica, llegó a México una nueva ola migrante de músicos europeos, en donde figuran las familias de Plácido Domingo (1941), Vladimir Vulfman (s.a) y los músicos Icilio Bredo (s.a), Klaus Edling (s.a) y Uberto Zanolli (1917-1994) (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

El Diccionario Enciclopédico de la Música en México, cuenta con una pequeña lista de los músicos y musicólogos que lograron establecerse en México a raíz de las dictaduras fascistas europeas:

Mención parcial de músicos y musicólogos establecidos en México
a raíz de las dictaduras fascistas europeas (1933-1945):

Adomián, Lan	Halffter, Rodolfo	Salazar, Adolfo
Alwin, Carl	Hartman, Imre	Salomons, Louis
Bach-Conrad, Paula	Heiler, Hans	Samper, Baltazar
Bal y Gay, Jesús (y esposa)	Hellmer, José Raúl	Samperio, Domingo José
Bredo, Icilio	Kleiber, Erich	Schonthal, Ruth
Celibidache, Sergiu	Mayer-Serra, Otto	Segovia, Tomás
Chenier, Sophie	Muench, Gerhart	Smilovitz, Joseph
Costa Horts, Narciso	Nancarrow, Conlon	Stankovich, Nadia
Díaz Conde, Antonio	Neuman, Egon	Stern, Óscar
Domingo, Plácido (y familia)	Picutti, Romano	Szeryng, Henryk
Dopico, Jesús	Pittaluga, Gustavo	Tapia Colman, Simón
Edling, Klaus	Reuter, Jas	Van den Berg, Sally
Froelich, Herbert	Roemer, Ernst	Vulfman, Vladimir
Fuchs, Arno	Roth, Sandor	Zanolli, Uberto

Ilustración 6. Mención parcial de músicos y musicólogos establecidos en México a raíz de las dictaduras fascistas europeas (1933-1945)[Imagen tomada del "Diccionario Enciclopédico de la Música en México Tomo 2" (p.959) de Gabriel Pareyón, México]

En el año de 1940, la agencia norteamericana “The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs” (Oficina Coordinadora de Asuntos Interamericanos) mejor conocida como la OCIAA, buscaba promover el panamericanismo y sus relaciones comerciales y económicas con los demás países del continente americano. Sin embargo, esta no era una tarea sencilla, ya que existía mucha influencia alemana y de las otras Potencias del Eje, especialmente en América del Sur; además que la posición de EUA en la opinión pública no estaba del todo a su favor.

En 1941, EUA crea un programa voluntario en secreta cooperación con la British Security Coordination, en donde se logró mantener una extensa red de inteligencia en América Latina, que además de difundir noticias pro-EUA, se encargaba de traducir y difundir los

discursos pertinentes por el presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt (1882-1945) por distintas emisoras de radio. Una de estas radiodifusoras fue la entonces red de radiodifusión Columbia Broadcasting System, que contribuyó a las iniciativas culturales de la OCIAA con su Orquesta Panamericana de la CBS, con el fin de mostrar a distintos artistas importantes tanto de América del Norte como de América del Sur. Entre estos artistas destacan el conductor italiano de orquesta Alfredo Antonini (1901-1983); el músico argentino Terig Tucci (1897-1973); el acordeonista estadounidense John Serry Sr (1915-2003); la cantante y actriz puertorriqueña Elsa Miranda (1922-2007); los tenores mexicanos Nestor Mesta Chayres (1908-1971) y Juan Arvizu (1900-1985); la cantante y actriz mexico-estadounidense Eva Garza (1917-1966) y el periodista norteamericano Edmund A. Chester (1897-1973).

También fue en 1941 que Walter Elias Disney (1901-1966), mejor conocido como “Walt Disney” junto con un grupo de animadores, emprendieron un viaje por Latinoamérica, ya que Nelson Rockefeller (1908-1979) quien era coordinador de Asuntos Interamericanos de los EUA, les extendió un contrato con el fin de apoyar la iniciativa estadounidense de la “Política del Buen Vecino” y generar como resultado la película *Saludos Amigos* (1942). Como parte de esta unión “fraternal” entre las naciones, se dio comienzo a la búsqueda de talentos latinoamericanos que ayudasen a contrarrestar la propaganda fascista. Fue así como en 1942 Walt Disney viaja a México y conoce a *Cri-Crí el Grillito Cantor*.

Walt Disney trató de acercarse a Francisco Gabilondo Soler con la ayuda del productor y cineasta mexicano Carlos Amador (1922-2000), con el fin de buscar su colaboración y entrar en negociaciones para la explotación de sus personajes. Entre las distintas entrevistas a Francisco G. Soler, en relación con su encuentro con Walt Disney, relata:

Cuando Walt Disney llegó a nuestro país, las autoridades mexicanas les dijeron: “bueno, está muy bien que sus cosas sirvan en los Estados Unidos, pero en México tienen que servir las de Cri-Crí”. Entonces quisieron saber quién era Cri-Crí. Lo averiguaron y se fueron muy asustados porque encontraron que lo más popular en México es Cri-Crí y no los personajes de Disney (Australia, 2016:p.207).

Francisco se negaba a recibir a Walt Disney, por lo que mandó a su representante y esposa Rosario Patiño a exponer su negativa, exponiendo que la música de Cri-Crí y sus personajes fueron creados para un ámbito netamente radiofónico y, que el compositor se

negaba rotundamente a llevar a sus protagonistas fuera de este, ya que “estos nacieron para vivir en el amplio y libérrimo territorio de la imaginación, en donde no hay fronteras y etiquetas” (Australia, 2016:p.207)

Uno de los acontecimientos más importantes en la historia de las telecomunicaciones en México, fue la primera transmisión televisiva en blanco y negro que se realizó en el año de 1946. En 1955 Emilio Azcárraga Vidaurreta junto con otros propietarios de televisión, decidieron asociarse para crear la alianza televisiva “Telesistema Mexicano”.

El 18 de agosto de 1952, *Cri-Crí* se presentó por primera vez en la televisión, gracias al patrocinio de una de las primeras industrias de juguetes en México “PlastiMarx”, empresa que ya había sido anteriormente patrocinadora del programa radiofónico *Cri-Crí el Grillito Cantor*. Lastimosamente para ese entonces no había forma de grabar esas transmisiones, por lo que se han perdido en su totalidad.

Francisco no logró desenvolverse tan adecuadamente en la televisión como lo hizo en la radio, por lo que en la primera transmisión de *Cri-Crí el Grillito Cantor*, se vio a “un Francisco Gabilondo totalmente desencanchado ante la cámara” (Australia, 2016). Posteriormente en 1968, Francisco empezó un nuevo programa en televisión conducido por él mismo, en donde se presentaban sus canciones con coreografías, pero desafortunadamente el programa no logró permanecer durante un año en transmisión.

El 30 de julio de 1961 se transmitió por radio el último programa de Cri-Crí.

Posteriormente a mediados de 1970, con el fin de evitar el estilo de vida urbano, Francisco se retira a San Miguel de Tocuilla, un pueblo cercano a la ciudad de Texcoco en el Estado de México. Fue en este pueblo donde Francisco vuelve a retomar su pasión por la astronomía y radica hasta los últimos años de su vida.

Francisco Gabilondo Soler murió el 14 de diciembre de 1990 a la edad de 83 años.

2.4 Cri-Crí ¿un músico nacionalista o un cuentacuentos?

En la actualidad existe la pregunta sobre si el trabajo compositivo de Francisco Gabilondo Soler responde o se puede catalogar bajo el concepto de “nacionalista”. Sin embargo, ese es un tema que en la actualidad no ha sido discutido desde el campo musical, a pesar de

que su música, sobre todo durante varias décadas del siglo XX, logró una fuerte presencia en México.

¿Por qué hablamos de una música nacionalista? Precisamente porque una de sus características es crear obras musicales en base a elementos con los que una nación se identifica y... ¿acaso la obra de Francisco Gabilondo Soler no resulta que refuncionaliza la tradición mexicana (de una manera cómica y con un gran sentido del humor) recogiendo en su música la tradición oral y musical hispánica (gracias a su ascendencia), para enriquecer y renovar los ritmos contemporáneos universales dando como resultado una obra popular que logró mucho éxito entre mexicanos y latinoamericanos? (Ortiz & Tejeda, 2019).

La música de Soler, presentada bajo el personaje radiofónico de *Cri-Crí el grillo cantor* y actualmente a 86 años de su aparición, forma parte del repertorio musical infantil más importante y desarrollado en México, repertorio que, gracias a la variedad de estilos y géneros musicales donde el compositor les dio vida a sus personajes, ha logrado permanecer de generación en generación dentro de la memoria colectiva de una gran parte de la sociedad mexicana, siendo del agrado tanto de niños y adultos.

La obra Soler nace a partir de la inquietud de querer mostrar muchos aspectos de su vida, tal es el caso de los recuerdos de su infancia, sus gustos y circunstancias que se presentaban o no en algún periodo de su madurez, y ¿qué aspectos son esos? Precisamente esa riqueza multifacética de su vida, en donde conocemos a Francisco como nadador, boxeador, torero, linotipista, astrónomo, navegante y músico, actividades que indudablemente ayudaron a enriquecer su vena musical.

El 15 de octubre de 1934, se transmite por primera vez el programa radiofónico *Cri-Cri, el Grillo Cantor* en la XEW. Fue durante ese año que el contexto cultural y educativo que se desarrollaba en México fue muy significativo para la cultura mexicana, ya que se inauguró el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México como un proyecto de urbanización modernista; comienza el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, quien gracias a su visión de educación socialista, establece como prioridad en las escuelas de nivel básico la exaltación de los valores nacionalistas a través de las artes y, la radio se convirtió en el principal difusor de noticias, cultura y música a nivel nacional. Sin embargo, a pesar de estos movimientos sociales, Francisco se mantuvo lejos de esa línea política nacional, inclinándose por la poética musical y lo que dejaba la composición como un elemento de arte.

En la actualidad muchos estudios que se han hecho en el campo de la historia de la música han replanteado el concepto del movimiento nacionalista. Refiriéndonos al caso particular de la música mexicana, existen diferentes ideas que cuestionan si este movimiento se puede definir únicamente como una corriente estética, o en otro caso, fue un movimiento que trajo consigo una escuela con un novedoso lenguaje y formación musical. Ambas ideas, aunque comparten la concepción de que el nacionalismo generó un nuevo producto o producción musical, se alejan de tomar en cuenta el proceso y los programas de trabajo políticos socioculturales, los cuales eran desarrollados por una esfera política dirigente del país (conformada por élites intelectuales y políticas), que consolidaba un proyecto de nación y que no siempre concordó ideológicamente (Picún & Carredano, 2012)

Muchos de los elementos que sirvieron como base para el desarrollo del nacionalismo musical en México, responden al hecho de que en ese periodo existió un predominio absoluto de un estilo musical no propio que con el paso del tiempo se volvió autónomo, gracias a que el ritmo y las melodías populares dejaban intacto su ropaje armónico al asimilar lo folclórico a un nuevo lenguaje musical nacionalista. “México acogió los lineamientos de otros países para establecer el surgimiento de una música nacionalista llevada a un nivel de escritura superior sin dejar de lado sus características originales” (UACOAH-CA-99, 2017).

Yolanda Moreno Rivas señala que Manuel M. Ponce (1882-1948), es el precursor del nacionalismo musical mexicano moderno, ya que su obra presenta elementos folclóricos no autóctonos, unificando la armonía y melodías populares con elementos europeos: “utiliza los moldes musicales de las canciones populares, trasladándolos a la partitura con una elaboración más rica en estructura armónica, dándole rostro a la música del pueblo” (Moreno Rivas, 1989: pág.99 y 148).

A pesar de que el nacionalismo musical estuvo presente en México desde su Independencia en 1810, no fue sino hasta el siglo XX que surge una gran variedad de manifestaciones artísticas que ponen en su apogeo este movimiento y que posiblemente pudieron premiar algunas ideas que se desarrollaban en la época; pero hay que recordar que Francisco Gabilondo Soler fue muy desapegado a la política, a la religión y trató de no comulgar con muchos de los movimientos de aquel entonces, por lo que su música está muy alejada de relacionarse con alguno de ellos. La obra de Soler nunca tuvo una intención nacionalista, lo

que sí es indudable, es que está cargada de un profundo amor a México, especialmente al exaltar los valores culturales de Veracruz su estado natal y su terruño la ciudad de Orizaba.

La única función que persigue Soler con su obra es entretener, alejándose de toda formación académica, pedagógica y formativa musical. Posiblemente también hizo un trabajo compositivo para él mismo, apegándose a la literatura (gracias a su carrera de linotipista) y a la ciencia, corrientes que además de gustarle estuvieron muy presentes en el desarrollo de su vida. Al igual que todo buen poeta, es Francisco quien escribe sus letras, las goza, las necesita, las cuida y las recomienda, particularidades que indudablemente también están presentes en su música.

Manuel M. Ponce sostenía que los medios de comunicación (específicamente la radio) tenían una pésima participación en transmitir el verdadero arte mexicano, además que engrandecía la ignorancia en la vida social y política del país. Es por ello por lo que “su trabajo es un reflejo de esa necesidad por establecer un camino hacia un arte propio mexicano” (UACOAH-CA-99, 2017: pág. 102).

Cabe destacar que Ponce hace una referencia específica a la radio, ya que durante el siglo XX fue el medio más popular e importante de comunicación y, desafortunadamente, no siempre presentaba programas de buena calidad; pero ¿cómo es que la música de *Cri-Crí* logró destacar en este medio conservándose en la actualidad como una obra importante y de gran calidad en el repertorio infantil? Precisamente por la originalidad de sus letras en los cuentos y sus buenos arreglos musicales que adaptados “a la mexicana”, se encargaron de darle vida a muchos personajes que ya estaban presentes en la literatura antigua. El programa de *Cri-Crí el Grillito cantor*, contó con un excelente equipo de trabajo, que independientemente de estar conformado por músicos de alto nivel, un buen orador y una excelente representante que difundió el programa, se encargó de estructurar y ejecutar de forma muy ingeniosa una emisión radiofónica de alta calidad, lo que dio como resultado que mucha gente resonara, valorara y gustara de su obra hasta el día de hoy.

Francisco Gabilondo Soler no se consideró a si mismo como músico, ya que no tuvo alguna formación académica, no estudió en un conservatorio y tampoco enfocó su carrera para dedicarse a esta profesión. Su formación musical (como se expone en su biografía) se dio en medida de los elementos que él contaba y su creatividad para aprender por cuenta propia; tomando además como un punto de partida importante su estancia en Nueva Orleans donde evidentemente se vio fuertemente influenciado por el apogeo que tenía el

jazz en ese momento, género musical por el que están influenciadas una gran parte de sus canciones. La originalidad de Soler se encuentra en su pluma y en la ejecución musical enfocada en sus cuentos, los cuales también tienen un sentido real en su vida.

México ha contado anteriormente con una extensa tradición musical infantil, evidentemente heredada de la práctica indígena e hispana, la cual no tardó en manifestarse en relación con los estímulos físicos, sociales y del medio ambiente. Fue durante el siglo XX en América Latina, que existió una importante producción del cancionero infantil, gracias a la producción musical de los medios de comunicación, siendo la radio la más trascendente por llevar a los hogares la distinta variedad de ideas, música, voces y radionovelas, en un periodo de recuperación del conflicto humano. La radiodifusora fue predominante en medida en que divulgaba la música mexicana en todos sus géneros, ya que Emilio Azcárraga fue gran admirador y promotor de la música nacional y gracias a su trabajo, se dignificó el repertorio de muchos compositores mexicanos en México y en América Latina.

La música de Gabilondo Soler tiene un valor artístico muy importante, gracias a su originalidad, versatilidad temática, versatilidad musical y las emociones que ha logrado provocar. Además, genera un enorme aporte a la cultura y educación de la sociedad (a pesar de que esta no fue su intención), desarrollando la imaginación y la creatividad a través de diversas competencias comunicativas, como la adquisición del lenguaje oral, el desarrollo de la conciencia fonológica y metalingüística, la identificación de las voces de distintos miembros de la sociedad y la identificación de los sonidos propios del contexto mexicano, su cultura, costumbres y sus onomatopeyas (Ortiz & Tejeda, 2019).

La figura musical de Francisco Gabilondo Soler, compite plenamente con las capacidades compositivas de muchos de sus contemporáneos, como “Guty” Cárdenas (1905-1932), Agustín Lara, María Grever (1885-1951), Ignacio Fernández Esperón (1894-1968) alias “Tata Nacho” y Alberto Domínguez (1906-1975). Fue gracias a su música y literatura que los niños mexicanos lograron una participación, plasmando su voz y opinión a través de la radio y posteriormente en los demás medios, encontrando también en su obra una compañía y una poderosa participación de la imaginación, que con el tiempo se volvió propia en elementos que conformaron la vida cotidiana. Esto sin duda es la aportación más contundente de Francisco, como un creador que produjo con su poética una huella imborrable en la música y la literatura del siglo XX (García Ó. A., 2015).

La licenciada en comunicación Jéssica A. Pérez, señala en uno de sus artículos de wordpress “¿A qué se dedica Cri-Crí, a contar cuentos o a cantar?”, respondiendo que, tal vez nuestro personaje, solo canta cuentos en aquellas fabulosas composiciones literato-musicales que encuentran en sus canciones una narración que contiene como materia prima fenómenos emotivos, sociales y fantásticos, en relatos cargados con una calidad estética reconocible y, con el propósito tan puro como el de entretener y educar a los más pequeños:

Todo esto “es un logro de la imaginación literaria y la imaginación musical puras, que implican una diversificación de registros de pequeños géneros” (Helguera, p.35), pues en las canciones de Cri-Crí encontramos desde fábulas, hasta breves cuentos amenizados con música o narraciones contadas magistralmente por Manuel Bernal, un narrador que acompañó al grillito cantor durante sus emisiones en la XEW. Y es que cada canción además de contar por sí misma una historia, se entrelaza a un relato en prosa que nos comparte a través de un narrador omnisciente. En ellas Cri-Crí visitaba lugares lejanos (como en *Aventura chinesca ininterrumpida*), o aprendía de los malos hábitos de los adultos y de la vida en general del México de mediados del siglo XX. (Pérez, 2018).

El escritor hispanomexicano José de la Colina (1934-2019) señala que “Las canciones de Cri-Crí instalan y pueblan un rico paisaje imaginario, integran una de las pocas obras de gran literatura infantil, si no la única, que haya dado la lengua española” (García Ó. A., 2015: pág.81).

Por su parte, Óscar Armando García, Doctor en Historia del Arte, señala que hablar de la trascendencia y la dimensión de la música de este singular personaje en la memoria colectiva de la sociedad mexicana, se hace obligadamente (como en la mayoría de las referencias encontradas) desde una experiencia personal o desde la propia biografía.

La obra de Francisco Gabilondo Soler que inició presentándose vía radiofónica, evolucionó (gracias a las grabaciones de los programas) a una selección de cuentos y canciones elaborada por “*Selecciones del Reader’s Digest*”, producto que además de contener la música en varios discos de vinil, contenía un libro ilustrado a color con los cuentos y personajes. Es gracias a dicho producto, que muchos pueden entender el progreso de la obra de Soler desde un punto de vista meramente literario y no musical, ya que al ser Cri-Crí un personaje presentado por un narrador como un grillito del bosque que visita los hogares para relatar con música sus aventuras y proponer actividades que hacen apología del juego, en este marco narrativo, las canciones intercaladas cumplen una función meramente ilustrativa. Los ritmos y onomatopeyas en la música de Cri-Crí, obedecen a la necesidad de transmitir emociones diversas en cada historia narrada (Ortiz & Tejeda, 2019)

Francisco Gabilondo Soler, ofreció a la audiencia infantil un espacio que diera paso a la imaginación, gracias a sus personajes fantásticos (relacionados a la vida cotidiana) e historias narradas y cantadas con una estructura anecdótica y métrica diversa que hace posible que sus composiciones sean distinguidas. En sus canciones se explora de manera generosa el contexto cultural no solo de México sino de otras naciones, tratando de dar una descripción a nivel musical y rítmico sobre el contexto en el que se encuentran sus personajes; tal es el caso del tango *Che Araña* que es considerado como una canción descriptiva y como uno de los mejores tangos elaborados en América; las canciones que describen un contexto oriental como el camello *Jorobita*, la canción chinesca del chinito *Chong Ki Fu* y la canción *Rusiana* que trata de un oso siberiano que baila con balalaika.

La prodigiosa poética literaria y musical *sui generis* de Francisco Gabilondo Soler en conjunto con su fabulación autobiográfica, estuvo presente desde sus primeras melodías, de donde parten posteriormente juegos y coplas que hacen un sobresaliente ejercicio de la narrativa, práctica que desde tiempos inmemoriales es instrumento de comunicación y sociabilización del niño, junto con historias, cantos, rondas y romances (García Ó. A., 2015). Su repertorio propone, según ante la vista de muchos críticos, que Francisco Gabilondo Soler sea una de las figuras más sobresalientes de la literatura infantil en habla hispana y, que con facilidad, pueden estar al nivel de personajes importantes como la dramaturga argentina María Elena Walsh (1945-2008)

El escritor y periodista mexicano Carlos Mosiváis Aceves (1938 - 2010) menciona que la lírica que utiliza Francisco Gabilondo Soler en sus canciones, son de una gran calidad literaria básica presentada a modo de fábula, y que dicha “prodiga muestra” no se encuentra muy cultivada en el siglo XX mexicano, por la razón de presentar “una actitud muy tiesa y formal”. Además, menciona que los mejores fabulistas del siglo XIX y primera década del XX son los caricaturistas de los periódicos, que con su trabajo ridiculizan a ciertos personajes (mayormente políticos), presentando a modo de fábula una situación que puede ser trágica.

Monsiváis continúa diciendo:

Gabilondo lo que hace es tomar el modelo de la fábula, actualizarlo, darle una dinámica popular, aderezarlo con música muy agradable y pegajosa, y buscar ahí la variedad de estilos musicales: fox, tango, bolero, etcétera, y presentarle al niño el mundo de la fábula reanimado e impulsado por el poderío de dos industrias que nacen en la década de los treinta: la disquera y la radio (Monsiváis cit. por Australia, 2016: pág.203).

Los escritores César Sánchez Ortiz y Arantxa Sanz Tejeda en su libro *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la literatura popular de tradición infantil* (2019) proponen a Francisco Gabilondo Soler con el calificativo de “juglar”, a pesar de que dicho término es propio del medioevo. Sin embargo, ellos se permiten esta licencia léxica para destacar el poder de la voz, la destreza en la ejecución de varios instrumentos y el histrionismo ante el público que ejecuta Soler en tomar obras del acervo tradicional para continuarlo y renovarlo, resaltando además de que las principales cualidades de un juglar fueron la música y el canto, y cuyo oficio consistía en componer danzas, juegos y toda clase de amenidades y alegrías para divertir a un público de oyentes, recreando un espectáculo con la música, la danza, el canto, los juegos o la poesía:

Fue El Grillito Cantor, quien llevaba la voz cantante, contando e improvisando divertidos cuentos y anécdotas que a su vez eran continuados o ejemplificados con canciones de estilo tradicional, que pronto se popularizaron y que aún permanecen en la memoria de muchos mexicanos. Es así como la radio sustituye el contacto directo con el público con trovadores, juglares y artistas de la palabra, quienes ingresaron a un mundo sonoro que logró penetrar en la cotidianidad de un auditorio que abarcaría toda la República Mexicana, e incluso algunos países latinoamericanos. La tecnología incorporada a la vida cotidiana empezó a desplazar el canto, la narración y la actuación en vivo hacia la radio y más tarde hacia la televisión, medios de comunicación que serían el santo y la señal de la modernidad en México [...] Tratamos pues, en el caso que nos ocupa, de un juglar que se “modernizó”, en la medida que adaptó la narración y la canción tradicionales a la transmisión radiofónica. Atrás iba quedando ese sentido de comunidad propio de la provincia, que alentaba a trovadores y juglares a interactuar con un público vivo y activo, cuyo placer consistía en integrarse a la ejecución de canciones y cuentos, ya en la intimidad del hogar, ya en reuniones sociales, fiestas patronales e incluso nacionales, carnavales y parrandas (Ortiz & Tejeda, 2019: pág.301).

Para concluir, se considera necesario citar las palabras del gran dramaturgo, libretista cinematográfico, cuentista, novelista y reportero mexicano Vicente Leñero (1933-2014), que, en relación con la obra de Francisco Gabilondo Soler *El Grillito Cantor*, señala:

La riqueza y especificidad de la obra de Gabilondo Soler aflora si se estudia a partir del reconocimiento de la importante relación que existe entre su música y el discurso del cuerpo. La metáfora implícita entre el movimiento corporal y el gesto musical sirve para dar vida, en las piezas de Cri-Crí, a los personajes, vivencias e imágenes que en ellas se presentan (Leñero,2013)

2.4.1 *Glosario de Términos usados por Francisco Gabilondo Soler*

Para complementar este trabajo, se considera necesario citar el significado de muchas palabras que actualmente están en desuso en México o que, en caso contrario, han desvirtuado su significado original.

Esta lista de palabras fue obtenida a través del documento *Obras completas. Títulos de piezas, versiones, año de composición y anotaciones de Francisco Gabilondo Soler*, proporcionado por la mesa directiva de la Fundación Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, A.C para la realización de este trabajo.

- **Aguamielero:** El que saca aguamiel, el néctar del maguey que al fermentarse se convierte en pulque.
- **Alueguito:** Muy pronto
- **Agazapar:** Ocultarse, es también agacharse, encogiendo el cuerpo contra la tierra, como lo hace el gazapo cuando quiere ocultarse de quienes le persiguen.
- **Apachachamos:** Abrazar, permitir que la otra persona se sumerja en tu alma.
- **Arrabalero:** De arrabal, de un barrio alejado del centro, popular, de malos modales.
- **Arrempujar:** Empujar.
- **Basilisco:** Animal fabuloso, parecido a una iguana que dicen que mataba con la vista, persona de muy mal humor, “estar hecho en basilisco”, lleno de ira y rabia.
- **Batacazo:** Golpe fuerte y estruendoso.
- **Bichito:** Gatito.
- **Bigotes de aguacero:** Largos, lacios, tiesos.
- **Boquete:** Hoyo angosto.
- **Boruca:** Bulla, algazara, escándalo.
- **Cabaret:** Centro nocturno con música y espectáculos.
- **Cachivache:** Utensilio sin utilidad, fuera de uso.
- **Calaña:** Clase, comportamiento.

- **Cantón:** Casa.
- **Cariacontecida:** Con gesto de pena, disgusto o contrariedad.
- **Carpa:** Lugar ambulante de espectáculos de burla, chistes y sátira.
- **Castigador:** chamba, trabajo.
- **Chambón:** Que ejerce mal su oficio, que hace mal las cosas.
- **Chimotretas:** Tonterías, entretenimientos, obstáculos.
- **Chimuelo:** Que ha perdido uno o varios dientes.
- **Chiquilicuatro:** Mequetrefe, pícaro.
- **Choclos:** Zapatos cerrados bajos.
- **Chucho:** Perro.
- **Comisaría:** Oficina o central de policía, del comisario.
- **Compadrón:** De lo mejor, entrañable, muy gustado.
- **Consentido:** Mimado.
- **Copetudo:** Elegante, fino.
- **Cortado:** Mudo, tímido, inhibido.
- **Cosa de un ratito:** Rápido, de momento.
- **Costumbrismo:** Que pinta los hábitos y vida cotidiana de una sociedad.
- **Cotidiano:** Lo que acontece día a día, sin sobresaltos ni altibajos.
- **Cotorrear:** Platicar, burlarse, engañar.
- **Cronista:** Que narra, retrata y da cuenta de un suceso, grupo o época. Cuadrar, gustar, estar de acuerdo, coincidir.
- **Cuatezón:** Animal que debe tener cuernos, pero por alguna razón carece de ellos.
- **Cuatrapeado:** Fuera de su eje, desarreglado, desordenado.

- **Cursilería:** Ridículo, que quiere dar impresión de elegancia y finura; falsamente dulce, ñoño.
- **Darle al tacón:** Zapatear, bailar.
- **De postín:** Muy elegante, de lo mejor, muy fino.
- **De publicidad:** Falso, para promoverse y dar una impresión equivocada.
- **De cojito:** A brincos sobre un solo pie.
- **Demonial:** Muchos.
- **Deslenguado:** Mal hablado, que dice picardías.
- **Ditirambo:** Composición poética, alabanza excesiva, encomio exagerado.
- **Don nadie:** Un fracasado.
- **Echar un lazo:** Hacerle caso, corresponder a sus solicitudes.
- **El comal le dijo a la olla:** Un igual que critica a otro, como “el burro hablando de orejas”.
- **En ciernes:** Que promete ser que será en el futuro.
- **Engrifarse:** Levantar todas las plumas, esponjándose.
- **Espero en Dios:** Ojalá
- **Estanquillo:** Pequeña tienda con mercancías baratas y variadas.
- **Estar piocha:** Estar a todo dar, muy suave, buenísimo.
- **Estirar la pata:** Morir.
- **Estrábica:** Bizca.
- **Evangelistas:** Escribanos que, por encargo, hacen cartas y otros escritos por una pequeña cuota a quienes son analfabetas; en la ciudad de México se colocaban en los portales de Santo Domingo, en el centro histórico.
- **Fantasma en pena:** Se supone que son almas que penan por pecados cometidos en la tierra.
- **Farfullar:** Hablar atropelladamente, muy de prisa.

- **Fruncido:** Inhibido, apocado.
- **Gandul:** Tunante, vagabundo, holgazán.
- **Garapiñado:** Cualquier dulce o fruta con miel que, al cercarse, forma una costra dura y angulosa.
- **Gendarme:** Policía
- **Guasa:** Burla.
- **Guerrista:** Travieso, inquieto.
- **Hacer chuza:** Tirar un conjunto de cosas, todas de un solo golpe, como en el billar o el boliche.
- **Hacerse bolas:** Confundirse.
- **Igualado:** Irrespetuoso.
- **Impuesto:** Acostumbrado.
- **Jarocho:** Originario de la costa veracruzana.
- **Jicote:** Abejorro.
- **Maestro remendón:** Zapatero que repara zapatos.
- **Majadero:** Grosero.
- **Maldoso:** Con malas intenciones.
- **Maleta:** Alguien que hace mal las cosas, improvisado, chambón.
- **Mandado:** Compra que se hace por encargo, lo que se trae de un solo viaje.
- **Maní:** Cacahuate.
- **Manque:** Aunque, a pesar.
- **Mequetrefe:** Hombre orgulloso, petulante, entrometido, de poco provecho.
- **Molón:** latoso.
- **Morrocotudo:** Algo muy difícil y complicado.

- **Mostachón:** Bigotudo.
- **Ni ánimas:** Ni modo.
- **Ni de guasa:** Ni de broma, de ninguna manera.
- **No me cuadra:** No me conviene, no es compatible conmigo.
- **Ñoñerías:** Aquellas cosas que resultan de poca sustancia, simples, tontas, cursis.
- **Parábola:** Narración que da alguna enseñanza ejemplar.
- **Pa' que más que la pura verda':** En honor a la verdad.
- **Peinador:** Bata o trapo que los peluqueros y barberos ponen a los clientes.
- **Peladote:** Sin ninguna posesión, grosero, burdo.
- **Pelambreira:** Cabellera abundante.
- **Pelón:** Sin pelo.
- **Pendenciero:** Brabucón, amante de los conflictos.
- **Pie cojuelo:** De cojito, brincando con un solo pie.
- **Piocha:** Barba recortada sobre el mentón.
- **Estar piocha:** Estar a todo dar, muy suave, buenísimo.
- **Pizpireta:** Coqueta.
- **Príncipe azul:** Pretendiente que enamora a las princesas y las rescata; figura idealizada por las jóvenes como su verdadero amor y respuesta a sus ilusiones.
- **Puerco:** Sucio.
- **Puras habas:** Para nada, de ninguna manera.
- **Que me da de alazo:** Me gusta mucho, me cuadra, me complace.
- **Quedarse silencio:** Callarse.
- **Quejumbrón:** El que se queja.
- **Quinqué:** Lámpara de aceite con una pantalla que protege la flama.

- **Rabieta:** Berrinche.
- **Rascuache:** Insignificante, apocado, modesto, humildísimo.
- **Rebozo de bolita:** Rebozo negro y blanco, en este caso de los más comunes y baratos.
- **Relamido:** Peinado con el pelo pegado al cráneo y con goma o vaselina que retengan el peinado en su lugar.
- **Retachar:** Devolver.
- **Rezongo:** Queja.
- **Rorro:** Niño pequeño, nene, bebé.
- **Se le negó:** Decirle a alguien que quién busca no se está, aunque sí esté; cuando no se le quiere recibir.
- **Sifón:** Botella cerrada herméticamente, con una llave que deja pasar agua carbonatada.
- **Tambache:** Envoltorio, bulto de ropa grande, saco de yute que se carga a la espalda.
- **Tapanco:** Buhardilla o desván, hecho de madera, entre las piezas y el techo.
- **Tepalcate:** Fragmentos de una pieza de barro rota.
- **Tiliche:** Baratijas, triques, cachivaches, trebejos, trastes de poco valor.
- **Tlacuache:** Zarigueya.
- **Trebejos:** Trastes, instrumentos, utensilios útiles para alguna actividad.
- **Tuntún:** “Sin ton ni son”, sin tener conocimiento del tema, a tontas y a locas.
- **Tutiplén:** En abundancia, por montones.
- **Ultimadamente:** Al fin y al cabo.
- **Untar los bigotes con manteca:** Costumbre para que los gatos no se vayan de las casas.
- **Veliz:** Maleta, equipaje cuadrado, petaca.

2.5 Francisco Gabilondo Soler ¿un crítico de su tiempo?

Soler no fue indiferente a los cambios que ocurrían en el país durante la primera mitad del siglo XX: la pérdida del valor del campo por la insistencia de los líderes políticos en su afán de urbanizar todo; los distintos conflictos armados que se desencadenaron durante y después de la Revolución Mexicana y la aparición de nuevas tecnologías que indudablemente influenciaron en el ámbito musical, etc.

Las canciones de Francisco Gabilondo Soler dejan entre ver no solo un México muy lejano al de hoy en día en cuanto a los espacios, situaciones y personajes; también resaltan los elementos que estaban presentes en la cultura popular mexicana y en donde abordaba temas como el campo y la ciudad, así como fragmentos de la vida del hogar, la calle y la familia. Divierte y transporta a los niños al mundo de la aventura, la fantasía y los sueños, invitándolos a participar de manera curiosa a increíbles experiencias que propician el aprendizaje, o en otro caso a comprender y superar experiencias ya sean afortunadas o desafortunadas, pero siempre fomentando el valor de saber afrontar los retos que presenta la vida en comunidad (Australia, 2016).

En palabras del pintor José Gordillo (1888-1972) fue “Francisco Gabilondo Soler quien pudo defendernos de la invasión de las expresiones cosmopolitas, permitiendo que los niños inclinaran sus preferencias por las canciones festivas para después cantarlas de manera espontánea” (José Gordillo cit. Por Ford, 2018: pág.93).

El poeta y crítico musical mexicano Luis Ignacio Helguera (1962-2003) señala en su artículo publicado en el libro *Cri-Crí: canciones completas de Francisco Gabilondo Soler* que:

Primer mérito evidente de la música de Cri-Cri es entretener a los niños (y a los adultos que saben volver a ser niños) sin tareas, ni sermones, ni moralinas, ni varitas pedagógicas. El Grillo que sólo cursó hasta sexto de primaria sabe transmitir, sin esfuerzos innecesarios contenidos morales, sociales, pedagógicos, además de —y, sobre todo— musicales. Esto, que es un logro de la imaginación literaria y la imaginación musical puras, implica una diversificación de registros de pequeños géneros (Helguera, 2001: pág.35).

Gracias a su estilo poético, gracioso, bromista e irónico, Francisco Gabilondo Soler logró compartir al público adulto (con su personaje *El Guasón y su Teclado*) y al público infantil (con *Cri-Crí el grillito cantor*), nuevas palabras o conceptos no usuales dentro de lenguaje oral común de su tiempo, los cuales estaban cargados con un gran sentido filosófico, crítico

social (con el Guasón y su Teclado), político, cultural, poético, educativo, etc.; logrando hacer de los acontecimientos tristes, un sarcasmo alegre acompañado de música. En otras palabras, logró transmitir una concepción carnavalesca de la vida, en donde trata de divertir a los niños y adultos mexicanos con un estilo único, irónico, satírico y hasta paródico, que evidentemente no se ajusta a los cánones políticamente correctos de los modelos educativos oficiales (Ortiz & Tejeda, 2019).

Gerardo Australia menciona en su libro:

Don Francisco pudo manejar la ironía porque tenía un gran aguante de anti-indignación, pues todo lo comprendía. Cuando uno se indigna contra alguien o algo y quiere ser irónico, el resultado se torna en insulto, y el efecto en artificioso. Esto no sucede en el caso de las canciones de *El Guasón* y del personaje del *Grillito Cantor*, que reflejan claramente el triunfo del buen sentido sobre los arranques de pasión, que desembocan en la burla barata, por lo mismo cruel. El artista que se apasiona excesivamente no puede alcanzar la ironía (ejemplo de ello los españoles, a quienes por lo regular les gana el sulfuro). ¿Cuántos artistas no conocemos que en la búsqueda artificial y a fuerzas del sarcasmo en sus canciones terminan siendo meros farsantes agrios? La línea que divide lo irónico de la mera burla es delgada. Con su atinada crítica social, tanto en el caso del Guasón como en el de Cri-Cri, Gabilondo Soler dio cátedra de cómo omitir lo obvio y rebuscado para hacer del sarcasmo algo que siempre suene espontáneo, aunque se escuche mil veces seguidas o por años. (Australia, 2016: pág.120,121).

Por su parte, Elvira García señala en su libro *Lunas Garapiñadas* que:

La simpatía que concitó la originalidad del personaje, el humorismo y sarcasmo de las canciones que interpretaba —o, mejor dicho, platicaba, porque Gabilondo Soler no tuvo la mejor voz para cantar, pero sí excelente dicción—, provocó que algunas personas, entre ellas Ruiz Cabañas, le pidieran que volviera a la radio con ese mismo programa (El guasón y su Teclado). La audiencia se identificaba con él pues era un crítico que sacaba a relucir una serie de problemas cotidianos propios de la vida de la gente en una ciudad como la nuestra, y que ya acusaba signos de que se tornaría muy compleja años después. (García E., 2017: pág.86).

En su personaje *Cri-Crí el grillito cantor*, existen muchas opiniones acerca de que, mediante sus canciones, Francisco hacía una crítica social. Por citar algunas, en la canción *La Patita*, existe la idea de que Francisco critica la situación económica de muchas familias de aquel entonces, en donde la mujer que no cuenta con un sustento económico de su esposo tiene que sostener acrobáticamente a sus hijos. Otras canciones que se han considerado como una crítica son: *Los Tres Cochinitos* en referencia a la mala educación escolar; *El Ratón Vaquero* como desprecio a las figuras extranjeras (específicamente los estadounidenses) que representaban una figura dominante en la cultura mexicana; la

canción *La Negrita Cucurumbé* como el descontento a la discriminación por los nuevos estereotipos de belleza o el racismo por el color de piel; las canciones *Negrito Sandía* y *Un negrito bailarín* como un llamado de atención a la desigualdad social; la canción *El comal le dijo a la olla* que al parecer critica la exclusión de las personas de mayor edad por parte de la sociedad y *El Jicote Aguamielero* que al ser un personaje que es discriminado por un personaje de “alto rango”, menciona en la canción “Leí que éramos iguales, según la Constitución. La sociedad sin clases la creí, pero ya vió que no.” y la canción *El ropavejero* en donde se reconoce el respeto a todos los oficios.

Ante la existencia de estas ideas, Oscar Gabilondo Vizcayno (nieto del compositor) ha respondido para la creación de este trabajo:

La información de que, si mi abuelo escribió su obra para una crítica social, pues debo confesarle que nunca lo hizo con esa intención. Él solo quería hacer buena música, con letras bien estructuradas, arreglos bien armados y la calidad que merece una composición. Nunca lo hizo como crítica y a veces lo sentimos así pues muchas canciones las asociamos con algún pasaje, momentos, sentimientos, etc. y eso nos lleva a pensar que tienen un fin social.

Yo creo que su obra es como la poesía: la adoptamos y la abrazamos según nuestro momento y estado de ánimo, o bien a lo que sentimos y lo que emana en cada una de sus canciones.

No hay dato exacto de las críticas que pudiera existir en su obra, eso ha sido libre al pensamiento y sentimiento de cada persona que lo escucha y ejerce su libertad.

El Sr. Oscar, también hizo mención que la canción *La Patita*, realmente es una pieza que va dedicada a su abuela Rosario Patiño, o como ellos le llamaban “Mamá Patito”, quien como sabemos, fue la esposa de nuestro compositor y la figura económica más fuerte de la familia Gabilondo Patiño. Fue Rosario la mujer que llevó a *Cri-Crí* a la radio y la que impulsó, vendió, promovió y representó el programa del *Grillito Cantor* durante 50 años.

En opinión de la historiadora Esther Cuatzon Mora acerca de su investigación sobre la vida de Francisco Gabilondo Soler, señala que estas ideas y situaciones (las señaladas anteriormente) han ido cambiando con el tiempo, dejando de manifiesto que dicho proceso ha sido de forma lenta. Sin embargo, Gabilondo Soler dentro de sus obras nos invita a reflexionar sobre la importancia de romper con los esquemas que nos han impuesto y que mejor recurso que hacerlo con el arte, la cual tiene la capacidad de mover conciencias (Mora E. C., *En otro tiempo cuando estaba no sé dónde. Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí*, 2004).

2.5.1 La música de Cri-Crí en la actualidad y en un futuro.

Gracias a la compilación que realizó la revista “*Selecciones del Reader’s Digest*”, fue que las canciones de Cri-Crí pasaron de la radio al cine y, de los discos LP a discos compactos, logrando además que entre los años 1963 y 1994, se vendieran aproximadamente 5 millones de ejemplares, en donde su música logró permanecer en la memoria colectiva de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX y en el repertorio infantil de muchas generaciones posteriores (Elu).

En la actualidad, su música ha sido interpretada por un gran número de orquestas sinfónicas en México y artistas importantes destacados no solo en el medio mexicano, sino de talla internacional. Tal es el caso de: Libertad Lamarque, Pedro Infante, Xavier López “Chabelo”, Marco Antonio Muñoz, Mireille Mathieu, Eugenia León, Cecilia Toussaint, Plácido Domingo y el actual famoso tenor mexicano Javier Camarena.

En base a un estudio realizado para la creación del libro *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la literatura popular de tradición infantil* en su tema “El destino de la música de Cri-Crí: Decadencia o continuidad”, se contempló la posibilidad de que las nuevas generaciones mexicanas escuchen la obra de Francisco Gabilondo Soler. Esta búsqueda de resultados se hizo mediante el método cualitativo de pregunta y respuesta, sobre del cual se crea una proyección matemática de los resultados (Ortiz & Tejeda, 2019).

Entre las conclusiones a las que llegó dicha investigación, se cree que el 52% de los niños mexicanos que actualmente están en educación primaria, les gusta y les gustará seguir escuchando a Cri-Crí. También se hizo destacable el hecho de que la familia es la principal promotora de su música, aunque también la escuela tiene una función importante al enseñar este bien cultural, sobre todo por parte de las personas adultas mayores (Ortiz & Tejeda, 2019: pág.324). Sin embargo, en relación con el ámbito escolar, al parecer se ha tenido el inconveniente que desde 1958 la Secretaría de Educación Pública prohibió la música de Cri-Crí en el nivel preescolar, a petición del músico, compositor y fundador del ahora llamado Coro de Madrigalistas de Bellas Artes, Luis Sandi (1905-1996) y la educadora Rosaura Zapata (1876-1963), ya que consideraban la música de Soler de difícil pronunciación. Posteriormente esta decisión cambió ligeramente ante la presión de mucha gente, por lo que se decidió reconsiderar el repertorio, dándole etiquetas como “apropiado o inapropiado” (Ford, 2018).

Cabe mencionar, con relación a la música de Soler como método educativo en México, que la SEP (Secretaría de Educación Pública) produjo un libro en 1999 titulado *¿Quién es el que anda ahí?*, dirigido a niños de preescolar y primaria con un doble objetivo: resguardar la obra de Francisco Gabilondo Soler y utilizar su música como parte de las actividades diseñadas a los niños, “para el ejercicio del lenguaje oral, la narración, el lenguaje escrito, la expresión corporal, sus habilidades artísticas y, por supuesto, el desarrollo del sentido musical” (Bernal, Cirianni, & Tagle, 1999: pág.14)

Entre otros resultados, también se destaca que la música de Cri-Crí sí es conocida por las nuevas generaciones y sigue siendo del gusto (en un alto porcentaje) de personas de distintas edades. Es considerada una obra viva ya que se ha seguido cantando y enseñando durante muchas generaciones, sobre todo por las personas adultas mayores que conservan un vínculo afectivo muy importante con la obra de Soler.

2.6 Análisis de las Obras de Cri-Crí el Grillito Cantor

La obra de *Cri-Crí el Grillito Cantor*, conforma un discurso literato-musical, en donde su poética literaria es anecdótica y de fabulación autobiográfica, y su música forma parte de la narración como elemento ilustrativo. Una gran parte de las canciones de Cri-Crí, hace referencia a elementos que estuvieron presentes en su infancia, los cuales fueron enriquecidos e inspirados por los cuentos de su abuela, quien estimuló la imaginación de Francisco cuando él era muy niño. Otras de sus canciones, en cambio, hacen referencia a situaciones que el compositor vivió, o en otro caso, a algunas circunstancias que estaban pasando en la sociedad de su tiempo.

Uno de los elementos principales que tiene la música de Francisco Gabilondo Soler, es el sentido del humor, componente que tiene como misión mostrar otra perspectiva de las cosas, separándonos de la cotidianidad en la que percibimos nuestro entorno.

Francisco Gabilondo Soler, describe a su música de la siguiente manera:

Mis canciones son para divertir. Junté el cuento con la música, y eso fue lo que más pegó porque, fíjese usted que siempre hay o buenos músicos o cuentos, pero falta el enlace... porque realmente mis canciones son fantasías, no son canciones infantiles, porque vamos a decir que canción infantil es aquella como la que enseñan en los jardines de niños, que son

piezas que tienen poco alcance, que son muy fáciles para hacerlas, pasar de una nota a la otra, ¡esas sí son canciones infantiles! [...]

Yo siempre he buscado que el estilo se lleve con la idea; si voy a escribir una canción sobre un camello, pues tengo que utilizar una música oriental, ¡ni modo que use un corrido mexicano!... cada letra tiene que llevar su estilo de música, y así se consigue, además, la variedad. Mis canciones tienen todo tipo de música, hasta la clásica, como el minuetto, la gavota y también el corrido mexicano, ahí está *El comal* y *la olla*, o *El gato de barrio* (Australia, 2016: pág.203).

En el transcurso de esta investigación, se encontraron algunas referencias anecdóticas y autobiográficas en las canciones de Soler. Por citar algunas, tenemos:

- ***Barquito de Nuez*** (1936) El compositor manifiesta su pasión por la navegación (Australia, 2016).
- ***Bombón 1 [El Rey de chocolate]*** (1934) Hace alusión al cuento infantil de los hermanos Grimm *Hänsel y Gretel*, en donde hay una casa de dulces. En palabras de Oscar Gabilondo Vizcayno (nieto del compositor) sobre esta canción, menciona “es un homenaje a lo dulce de la imaginación” (Coppel, 2017)
- ***Canción de las Brujas*** (1935) Hace referencia a un recuerdo de la infancia de Francisco, porque en la casa de doña Emilia Soler Fernández (su abuelita), había unas bodegas grandes, medio tétricas (García E. , 2017).
- ***Casamiento de los Palomos*** (1935) Hace referencia a la capilla saturada de palomas, cerca de la casa de la abuela (Australia, 2016).
- ***Che Araña*** (1942) Hace referencia al ambiente etílico de la Primavera-Bar, el primer cabaret en donde Francisco trabajó en la Ciudad de México (Australia, 2016).
- ***Cucurumbé [La negrita cucurumbél]*** (1936) Hace referencia a su estado natal Veracruz y su riqueza cultural. Sobre esta canción, el nieto del compositor comenta:

Adoraba Veracruz y estas canciones eran como un reconocimiento al puerto a y sus niños. Mi abuelo nunca compartió los prejuicios raciales de su época, él decía que todos los niños y las niñas eran bonitos, como la Negrita Cucurumbé (Coppel, 2017)
- ***¿Di por qué?*** (1939) En referencia a las preguntas que Francisco le hacía a su abuela cuando niño (Coppel, 2017).

- ***El Chorrito*** (1934) Hace referencia a la fuente descompuesta en la casa de la abuela (Australia, 2016).
- ***El Marinero*** (1935) Francisco manifiesta su pasión por la navegación (Australia, 2016).
- ***El Puerto*** (1955) Canción dedicada a Agustín Lara, “El flaco de oro” (Australia, 2016).
- ***La Carcacha*** (1936) Francisco hace referencia a su carro y a la fiebre automovilística de su tiempo (Australia, 2016).
- ***La Muñeca Fea*** (1935) En alusión a la muñeca de nombre Mía, que la abuela prestaba a las niñas vecinas pero que poco a poco la fueron dejando en un rincón (Australia, 2016). En una de sus entrevistas Francisco comenta:

Fue una muñeca que auténticamente conocí, que estaba en el cuarto de los trebejos de la abuela; era de trapo rellena de aserrín, y habrá sido de mi mamá, o de alguna de mis tías, ¡vete tú a saber!... y en ese cuarto había ratones y estaba el veliz y el recogedor y la escoba, porque todo lo guardaban allí. (García E., 2017: pág.175)
- ***Los enanos toreros*** (1935) Francisco hace referencia a su gusto por la tauromaquia (Australia, 2016).
- ***El Calendario*** (1945) Canción que hace referencia a la experiencia de Francisco al enterarse que su hijo comenzó a fumar cigarrillos (Australia, 2016).
- ***El Ropero [Canción de la Abuelita]*** (1934) El compositor hace referencia al mueble de su abuelita, en donde guardaba muchas cosas interesantes (Australia, 2016).
- ***Cuento “El Sol dormilón”*** (1936) El compositor hace mención sobre una de sus pasiones: la astronomía (Australia, 2016).
- ***El Teléfono*** (1935) En opinión del nieto de Cri-Crí, es una reflexión sobre lo que sucedía con el teléfono en las casas mexicanas de la primera mitad del siglo XX. En una de las cartas que Francisco mandó a su esposa Rosario Patiño, señala: “Llamó la señora fulana, que solo habla para chismear... No entiende que el teléfono es para acortar distancias y no para alargar conversaciones” (Coppel, 2017)

- ***El Ratón Vaquero*** (1936) En palabras de Oscar Gabilondo (nieto del compositor) sobre esta canción, menciona:

Mi abuelo tenía una pasión enorme por México y le parecía un poco raro que los norteamericanos no se interesaran por aprender español. Mi abuelo solía decir que los gringos solo estaban interesados en su orden y su ley (Coppel, 2017)

- ***El ropavejero [El señor Tlacuache]*** (1945) Sobre esta canción, el nieto del compositor menciona: “Al ser músico, mi abuelo le tenía mucho respeto a la gente de los oficios: el zapatero, el panadero, el ropavejero. Esta canción es un reconocimiento a todos ellos” (Coppel, 2017). El ropavejero hace referencia a los compradores de fierro viejo que circulaban en la Ciudad de México.
- ***Cuento: “Geografía Ingenua”*** Cuento de la abuela (Australia, 2016).
- ***La Lecherita*** (1936) Hace referencia a las caminatas matutinas que Francisco tenía con su abuela a un establo cercano para traer leche fresca (Australia, 2016).
- ***La Patita*** (1934) En referencia a Rosario Patiño (esposa de Cri-Crí), mejor conocida como “Mamá Patito”, quien fue una mujer trabajadora y el sustento económico más fuerte de su hogar (Australia, 2016).
- ***Lunada*** (1934) Canción anteriormente llamada *La Ranita*. Hace referencia al amor de Francisco por la astronomía (Australia, 2016).
- ***Marcha de las letras*** (1934) En palabras del nieto de Francisco sobre esta canción, menciona: “Es un recuerdo de la forma divertida en la que el compositor aprendió durante su infancia” (Coppel, 2017). Recordemos que a Francisco no le gustaba la escuela, sin embargo, él se dedicaba a estudiar por sus propios medios
- ***Cuento “Náutica Ínfima”*** Francisco manifiesta su pasión por la navegación (Australia, 2016).
- ***Negrillo Bailarín*** (1936) Hace referencia a la escultura que se encontraba a lado de la pianola ubicada en uno de los pasillos de los Baños Mancera. Eran estos balnearios donde Francisco iba a nadar y la pianola fue el instrumento donde Francisco se iba a practicar (Australia, 2016).

- *Negrillo Sandía* (1934) Igual que *Cucurumbé*, hace referencia al estado de Veracruz y su riqueza cultural. (Coppel, 2017)
- *Cuento “¿Quién dijo aburrirse?”* Cuentos de la abuela (Australia, 2016).

2.6.1 Análisis musical según María Asunción Leñero Elu.

En el artículo escrito por María Asunción Leñero Elu, titulado *Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten*, se menciona que el talento de Francisco Gabilondo Soler consiste en esa maravillosa combinación de la narrativa que relata un ambiente y/o situación, y que, combinada con el recurso musical, da como resultado una corporeización de esas vivencias con un cargado carácter anímico, que resalta además los elementos de la naturaleza.

Como primer ejemplo, Leñero cita la canción *Llueve*, pieza escrita en la tonalidad de Sol mayor y donde el compositor menciona en una melodía de notas en dirección ascendente, ejecutadas en *staccato* en compañía de un texto onomatopéyico, acerca de las gotas que están rebotando en el suelo:

“[...] Las gotitas cuando saltan
hacen ping ping pong.
Tin tin tin, ping ping pong
tin tin tin y ping, ping pong.”
(Llueve, 1936)



Ejemplo musical de la canción “Llueve”

Para analizar la obra de Gabilondo Soler, es necesario integrar al mismo nivel el significado de los elementos musicales y los elementos performativos de las piezas que están relacionados con el contexto cultural, ya que su música al ser infantil contiene un indudable carácter performativo y cinestésico. Leñero, hizo un análisis de algunas obras de *Cri-Crí* basándose en la “Teoría Gestual”, desarrollada por el musicólogo y pianista

norteamericano Robert Hatten, quién propone un análisis musical en donde se incluyen la semiótica, los géneros expresivos, la filosofía hermenéutica, la narratividad, la ciencia de la cognición, gestos, estilos, temas, interpretación y análisis de la música y el texto poético (Austin, s.f.).

La *Teoría Gestual* puede corresponder perfectamente con los estudios realizados por el compositor y filósofo Leonard B. Meyer (1918-2007), quien propone a la música en el plano significativo de la experiencia, en donde la expresividad musical se relaciona con la psicología y, la percepción musical con los procesos y/o estímulos corporales, neurofisiológicos y de imaginación motora, los cuales están específicamente más presentes en niños de corta edad, en quienes, por ejemplo, el fraseo y el ritmo musical estimulan los movimientos.

Hatten propone que el análisis de la música, además de realizarse según la estructura armónica y melódica, debe hacerse según a los *gestos* que contiene, ya que será la operación de estos “signos”, lo que defina el carácter semántico de las prácticas culturales y tradicionales que estén presentes de manera sintáctica en la música. Es entonces, cuando la música se convierte en una forma de participación social que va adquiriendo su valor según la identidad, historia y función social (Elu).

Robert Hatten en su *Teoría Gestual*, define los siguientes conceptos:

- *Gesto*. – Son los elementos operativos en un discurso musical, que bien pueden entenderse como los eventos sonoros de una composición, los cuales están profundamente ligados con los significados culturales. Son prototipos de unidades expresivas que se asemejan a las unidades prosódicas del lenguaje hablado y que sugieren un sentido particular dentro de la obra. Estos pueden dividirse en:
 - *Gestos onomatopéyicos*. – Son las imitaciones de algún sonido que están tematizados musicalmente.
 - *Gestos performativos*. – Crea en el oyente un escenario o atmósfera a través de la evocación acústica
 - *Gestos retóricos*. – Son los que preparan estados emocionales a un nivel discursivo. Pueden contribuir a las acciones retóricas a través de la anulación o interrupción de una acción mediante el desarrollo del discurso

musical, dando una trayectoria dramática. Puede tratarse, por ejemplo, de pausas, giros tonales o tímbricos, o bien de estrategias que funcionan combinando distintos elementos (Elu).

- *Signos gestuales.* – Son uno o varios elementos que están presentes en la partitura, tal es el caso de las articulaciones o dinámicas musicales, que además de dar un sentido musical y extra musical al *gesto*, bien pueden decodificarse en relación con el movimiento cinestésico de las acciones que se desarrollan dentro de la obra.

Del compendio realizado por la Revista “*Selecciones del Reader’s Digest*”, titulado *Cuentos y Canciones de Cri-Crí*, cada uno de sus discos tiene la apertura musical titulada *Rubrica de Cri-Crí*, pieza que se presenta en cada uno de ellos de una forma musical distinta según su relación con el cuento a narrar, provocando anímicamente un cambio de ambiente gracias a sus *gestos*. Dicha pieza de apertura cumple con el objetivo de:

[...] generar una invitación abierta tanto para quien la oye por primera vez, como para quien la reconoce. Es pues un *gesto performativo* que instaura en la imaginación de los oyentes todo un escenario, en el que Cri-Crí actuará como anfitrión protagonista (narrando y siendo parte de la historia) y espectador ejecutante (ya que toca su violín y canta), evocando múltiples personajes, atmosferas acústicas e historias anteriores. (Elu: pág 9-10).

En la estructura musical de la pieza, existe una serie de saltos interválicos que ascienden y descenden en articulación de *staccato*, dando el sentido gestual de los saltos que realiza el Grillito cantor, los cuales son cada vez más altos. A propósito, señala Leñero, que la melodía está escrita en compás binario, el cual permite expresar con facilidad los movimientos ascendentes y descendentes. “Es así como el movimiento cinético, su articulación y contexto rítmico adquieren un valor gestual.” (Elu: pag.10)

“¿Quién es el que anda aquí?
¡Es Cri-Crí! ¡es Cri-Crí!
¿Y quién es ese señor?
El grillo cantor”
(Rúbrica de Cri-Crí)

Andante

Quiénes el que an-daaquí es Crí Crí es Crí Crí y quiénes e - se se ñor - el gri - llo can - tor

rit.

Ejemplo musical de la Rúbrica de Cri-Crí (Elu.: Pág.10)

La primera aparición de la *Rúbrica de Cri-Cri* en este compendio de discos *Cuentos y Canciones de Cri-Crí*, es la que se considera como la “forma tradicional” por ser la más conocida, la cual está constituida por una voz cantante y el acompañamiento. Las rúbricas posteriores se presentan de forma meramente instrumental y cada una de ellas de forma distinta, ya sea con el fin de presentar cada uno de los discos o de separar los cuentos y narraciones. Por citar alguna: existen dos variaciones de la *Rúbrica de Cri-Crí*, en donde ambas se presentan en forma de Vals. Estas variaciones, a diferencia de la rúbrica tradicional, están escritas en compás ternario y acentúan el primer tiempo de compás. Ambas rúbricas, a pesar de que musicalmente son distintas, cumplen con la función de presentar los cuentos que se relacionan a los temas marítimos, tal es el caso de los cuentos *Modo de flotar en el agua*, *Un Mundo submarino* y *Náutica ínfima*, con sus respectivas canciones. Se cree que el compositor utilizó el ritmo ternario y la forma dancística del vals, para relacionarlo con el balanceo de los barcos marineros. Se trata de un tópico náutico a ritmo de vals.

Vals Lento

Ejemplo musical de la Rúbrica de Cri-Cri, “Primera variación de Vals.” (Elu: pág.11)

Para describir otra de las categorías que desarrolla Robert Hatten, vamos a hablar de los *gestos onomatopéyicos*, los cuales están muy presentes en el tópico infantil, público al cual Francisco Gabilondo Soler se dirige. El compositor utilizó de manera significativa dichos gestos con las articulaciones musicales, con el fin de emplear un significado en su discurso musical. En una de las canciones donde podemos ver este elemento, es la canción *El perrito* (1935), en donde los aullidos del perro están tematizados mediante una escala diatónica que desciende con *glissandos* desde un Re5 a un Mi4 (según el índice acústico científico internacional). La articulación del *glissando*, ha sido utilizada por otros compositores como un recurso musical para ejemplificar un lamento, tal es el caso de la pieza *Nos blessures* perteneciente a la ópera infantil de Maurice Ravel *L'enfant et les sortilèges* (1925), en donde cantan unos árboles heridos.

“Al perrito le duele una muela
(aullidos del perro)
Le dolió por morder la cazuela
[...]”
(El perrito, 1935)



Ejemplo musical de un fragmento de la canción “El perrito” (Elu: pág.13)

En relación a la categoría de *gestos retóricos*, Francisco Gabilondo Soler utiliza estrategias musicales y literarias para combinar situaciones que hacen referencia a lo extranjero, elementos que resultan alternos a la narración del compositor. En la canción *Chong Ki Fu* (1934), el compositor se inventa frases en español que tratan de asemejar el acento y la estructura del idioma chino, lo cual produce una afectación en la enunciación (aspecto general de la retórica) de toda la canción. En el contexto musical, el compositor trata de asociar la armonía con la escala pentáfona, cuya particularidad es la excentricidad. Dentro de este pasaje musical se expone una introducción que es cantada por el narrador, la cual da preámbulo a las palabras que dirá el personaje del chinito. En dicho preámbulo (compás 11 y 12) el acompañamiento tiene saltos de quintas justas antes de que inicie el verso supuestamente en chino.

La figuración rítmica de dieciseisavos se asocia a la supuesta enunciación de frases en “chino”, y por lo tanto define la función de este gesto retórico (símil entre un gesto de enunciación verbal y su representación rítmica en un gesto musical). Así, los ideófonos “Yan-tse-amo-oua-ting-ipong-chong-ki”, pronunciados en rápida y regular sucesión, conforman un gesto que construye el tópicus de “chino””. (Elu: p.15).

“Un chinito estampado
 en un gran jarrón,
 fue acusado de decir:
 ¡Yan -tse - amo - oua - ting - i
 Pong - chong - kí.
 [...]”
 (Chong Ki Fu, 1934)

The image displays a musical score for the song "Chong Ki Fu". It consists of three systems of music. The first system is a piano introduction with a rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The second system features a vocal melody with lyrics in Spanish and Chinese characters. The lyrics are: "Un chi-ni-to es tam-pa-do en un gran ja-rro-n fue a-cu-sa-do de de-cir: El chi-ni-to fue lle-va-do an-te un man-da-rín y al lle-gar le di-ja a sí: ¡Yan-tse-amo-oua-ting-i Pong-chong-ki." The third system is a spoken section labeled "hablado" with the lyrics "YANTSE A MO OU-A TING I PONG CHONG KI" written below a rhythmic notation.

Ejemplo musical de un fragmento de la canción “Chong Ki Fu”

En la canción *El ratón vaquero* (1936), existen *gestos retóricos*, que al igual que en la canción *Chong Ki Fú* conforman el tópicus extranjero. Dicha canción está presentada bajo la forma musical de Polca con alusiones al country, lo que hace referencia a que el protagonista de la canción es de origen estadounidense. La canción trata de un ratón gringo

que es apresado en una ratonera, situación que aunque es dramática, resulta contraria a la algarabía y alegría que transmite la polca, sumando que el compositor con su lírica expone el tema con humor burlón. En la grabación original la pieza inicia con la percusión de palmas, gritos y exclamaciones de parranda, elementos que no están plasmados en la partitura, pero que conforman los *gestos performativos* que introducen al escucha al evento o ambiente social en donde se desarrolla la narración de la canción. Posteriormente hay un pasaje musical que es expuesto de forma libre, en donde el compositor establece un diálogo entre Cri-Crí y el Ratón Vaquero. Cri-Crí inicia hablando en primera persona y posteriormente le contesta al protagonista, quién es el Ratón Vaquero, de modo airoso.

*“En la ratonera ha caído un ratón,
con sus dos pistolas y su traje de cowboy
Ha de ser gringuito porque siempre habla inglés
A más de ser güerito y tener grandes los pies
El ratón vaquero saco sus pistolas,
se inclinó el sombrero y me dijo a solas:
“What the heck is this house
For a manly cowboy mouse
Hello you let me out
And don’t catch me like a trout”
Con que sí, ya se ve
Que no estás a gusto ahí
Y aunque hables inglés no te dejaré salir”*
(El Ratón Vaquero, 1936)



Ejemplo musical de la introducción de la canción “El Ratón Vaquero”

El ra-tón va-que-ro sa-rió las pis-
 to-las se in-cli-nó al som-bre-ro y me di-jo a so-las What the
 hell is this house for a man-ly cow-boy mouse He-lló
 si? ya se ve que no es-tas a gus-to a-hí aun-que
 you let me out and don't catch me like a trout. D.C.
 ha-bles in-glés no te de-ja-ré sa-lir.

Ejemplo musical de un fragmento de la canción "El Ratón Vaquero"

En la canción *Marina* (1950) que es presentada bajo la forma musical de Vals, Gabilondo Soler utiliza persuasivamente el *gesto onomatopéyico* y el *gesto retórico* en la pronunciación de la letra "r", en donde el compositor trata de aparentar el ruido y el movimiento que produce el rompimiento de una ola del mar. Melódicamente, el movimieto de la ola se representa con la dinámica musical de un crescendo y un diminuendo (ya que rebota y se desvanece como la espuma) y la nota fa, correspondiente a la nota inicial de la frase del texto "rrrompe la ola", es acentuada y alargada con un *rallentando*.

"[...]
 Rompe la ola al reventar
 Rompe de frente sin descansar
 Sobre la playa de suave arena
 Rompen y truenan las olas del mar"
 (Marina, 1950)

rall. rrrrompe la o - la al re-ven-tar. rrrrompede fren-te. sindescan sar
pp sobre la pla - ya desua-vea re - na rrrrompe y trueno. alao-ri-lla del mar.

Ejemplo musical de un fragmento de la canción "Marina" (Elu: pág.19)

El análisis gestual de Robert Hatten, resulta una herramienta importante para el análisis de una obra musical, especialmente cuando éstas son dirigidas a un público infantil; será a través del análisis de los *gestos* donde se encontrará un sentido al discurso melódico. La obra musical de Francisco Gabilondo Soler, adquiere otra dimensión cuando se estudia a partir de sus elementos gestuales, que además relacionan su música con el discurso narrativo previo a sus canciones, tal es el caso de sus cuentos que hacen referencia a las prácticas sociales y culturales de la sociedad mexicana en su tiempo.



Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler.

Ilustración 7. Fco. Gabilondo Soler y los músicos que lo acompañaban en su programa. [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En De Lunas Garapiñadas (p.102), por E. García, 1982, México.

CAPÍTULO 3

3 Marco Musical de las Obras de Soler.

Las obras y canciones de Soler en ningún momento fueron una cuestión improvisada, lo que influyó en que su música se preservara en la memoria y gusto musical de una gran parte de la sociedad mexicana, específicamente en la infantil.

Gracias al tiempo en que laboró en la radio XEW (años 30 y 50), pudo lograr que su música fuera reproducida por las generaciones posteriores, obteniendo el reconocimiento del público radiofónico.

La obra de Francisco Gabilondo Soler, que en su mayoría está fuertemente influenciada por el Fox-trot, poseía una letra sencilla y con un ritmo contagioso, elementos que eran de los más utilizados, identificados y representativos de su época. Entre las distintas formas y géneros musicales que utilizó para la realización de sus canciones, destacan comúnmente elementos del Jazz. Sin embargo, también utilizó otros géneros pertenecientes al folclore mexicano, las danzas y la música culta.

3.1 Cri- Cri y el Son.

Un aspecto importante plasmado en la obra de Soler es la diversidad de ritmos, colores y sabores que van desde un vals hasta un jarabe. Un ejemplo de este último es su canción compuesta en 1936 titulada *El Charrito de barro*.

Otro ejemplo de Son es el jarabe *La Piñata* (1934), elemento que es considerado como algo muy representativo de las festividades mexicanas, además, es en esta misma canción, que se mencionan otros elementos como la caña, la colación, los tejocotes, los cacahuates y expresiones mexicanas muy usadas como “pos” y “marchantita”.

3.1.1 Breve contexto histórico del Son en México.

El *Son*, es un estilo musicalailable que se desarrolló en México a partir de la época virreinal, se cree que su origen es del norte de África, específicamente de los moros. A partir del siglo XVIII, el son se ha ido modificando según la región en la península Ibérica, tomando elementos regionales como la forma y la instrumentación, las cuales se fueron diversificando, pero manteniendo el rasgo rítmico y repetitivo del zapateado, el cual está presente en todos los tipos de Son (Gabriel, 2005).

El son tiene la característica de combinar la música instrumental con el canto y el baile. Desde el punto de vista literario, el canto está conformado por coplas en versos octosílabos, a pesar cuando esta combinación puede ser opcional. En el ámbito instrumental, es común que un conjunto típico de sones frecuente el uso de guitarra y otros instrumentos de cuerda punteada como el arpa, la jarana, el requinto y ocasionalmente el violín.

Existen distintos tipos de sones en México según su raíz regional, entre ellos destacan:

- **Son jarocho** (de Veracruz y sus alrededores) Uno de los más conocidos en el repertorio tradicional mexicano. Está conformado por el arpa jarocho, la jarana y el requinto. En algunas regiones de Los Tuxtlas se remplaza el arpa por un grupo de requintos que se dividen según su altura tonal: requinto primero, requinto segundo (jabalina), requinto tercero (guitarra de son) y requinto cuarto (guitarra vozarrona, también conocida como leona). Gran parte de su repertorio tradicional contiene cantosailables provenientes de la época virreinal (segundo tercio del siglo XVI a inicios del siglo XIX), los cuales se mezclaron con elementos musicales propios (de los grupos indígenas de la costa del golfo de México y subgrupos de origen mayasense) más los elementos de otros lugares de España, Portugal, Benín, Gambia, África occidental, Guinea Ecuatorial; dando como resultado una mezcla de riqueza melódica y rítmica que explota la armonía de los instrumentos de cuerda. La voz entona una forma de canción en copla, estribillo o llamada y respuesta, que deriva de las antiguas formas poéticas españolas en donde un pregonero y un coro van alternando respectivamente. También se ejecutan los llamados “sones de tarima” en donde se elaboran juegos de contrarritmo entre el instrumento y el zapateado de los bailarines. Entre los sones jarochos más famosos están *El Colás*, *El Cascabel*, *El torito*, *La Iguana*, *La bamba*, etc. (Gabriel, 2005)

- **Son huasteco o huapango** (de la región huasteca: norte de Veracruz, sur de Tamaulipas, Hidalgo y San Luis Potosí.) Conformado instrumentalmente por un rabel o violín, requinto, jarana y una guitarra huapanguera, todos ellos fabricados con cedro rojo de la misma región. Tiene la característica que el violín ejecuta un canto que es acompañado por los demás instrumentos, principalmente por la guitarra huapanguera.
- **La jarana** (de la zona del Golfo de México y Yucatán) Es un baile tradicional que tiene las mismas características del son jarocho. Los conjuntos modernos están compuestos por una banda que contiene dos trompetas, tres saxofones (dos altos y un tenor), bombo, trombón y dos timbales. La mayor parte de las Jaranas se apegan estrictamente al baile y, a pesar de que no son cantadas muchas de ellas, poseen texto de estructura regular en donde una frase alterna con otra. Existen dos clases de Jarana según su compás rítmico: el de $\frac{3}{4}$ es lento y valseado, mientras el de $\frac{6}{8}$ es enérgico; en ambos los instrumentistas hacen una improvisación que enlaza varios elementos polifónicos en una melodía simple.
- **Son abajeño** (de la costa de Colima, Jalisco, Michoacán y Nayarit) o Son Planeco (de la región Planeca en la cuenca del río Tepalcatepec, en Michoacán). Generalmente se conforma por dos violines, una jarana, una vihuela, un arpa grande (que no es la misma que el arpa purépecha que es pequeña) y una guitarra de golpe. Se cree que este conjunto es un antecesor del mariachi.
- **Son de la marimba** (de Chiapas). Se integra por conjuntos de marimbas. Entre las piezas más conocidas de este tipo de Son destacan: *El bolonchón*, *Las chiapanecas* y *El Tigre serpiente*, este último basado en una melodía de la etnia chiapaneca tzotzil.
- **Son calentano** (de la región Calentana en la cuenca del río Balsas en Guerrero y Michoacán) es el conjunto antiguo de lo que hoy se conoce como Mariachi. El son calentano era interpretado por uno o dos violines, un arpa diatónica y distintos tipos de guitarra. Sin embargo, durante el transcurso del tiempo, el arpa fue reemplazada por guitarrón y la vihuela.
- **Son zapoteca o Son istmeño** (del istmo de Tehuantepec) Practicado sobre todo en Juchitán, Oaxaca.

- **Son Jalisciense o Sones de Mariachi** (del sur y centro de Jalisco) Conjunto musical que originalmente y antes de la Revolución Mexicana, estaba conformado por un grupo de 3 a 7 instrumentistas sin un formato de instrumentación fija. Existen muchas teorías acerca del término *mariachi*: se cree que proviene de la voz *Koka*, lengua hoy extinta de la etnia yuto-azteca. Otra teoría sostiene que es un diminutivo del nombre propio de María, el cual se introdujo en México durante el siglo XVI por los españoles. Existió otra teoría durante los años de 1920 y 1930 en donde se afirmaba que la palabra *mariachi* procede del francés *mariage* (matrimonio), pero esta tesis fue puesta en duda por el investigador Juan Ignacio Dávila Garibi (1888-1981) en su libro *Investigaciones lingüísticas* (1932/1936). En 1908 el cronista Enrique Barrios de los Ríos menciona en su obra *Paisajes de Occidente* (1908), que existió un *mariache* en Cocula, una tarima en donde durante toda la noche se bailaban jarabes interpretados por un cuarteto (de arpa, violín, tambores, vihuela), acompañado por cuatro bailarines y los campesinos que colocaban sobre sus cabezas una botella de licor o un vaso rebosante de aguardiente.

Muchos de los Sones citados se relacionan entre sí por un mismo repertorio que se presenta de forma diferente, gracias a las distintas formas mestizas. (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2)

El *Jarabe*, se usó para nutrir y vigorizar los rasgos de identidad mexicana en la sociedad. Trata de una forma musical muy antigua que se desprende del Son y en donde según el investigador César Hernández, forma la base de ver y entender la música mexicana, ya que sostiene que en sus orígenes estaba presente en las seguidillas o danzas españolas zapateadas, el fandango del siglo XVI, la danza morisca y la zambra (Saldivar, 1989).

Cabe mencionar que, entre los primeros antecedentes del uso del jarabe en los Sones, se encuentran unos muy antiguos como *El Cuchumbé* (1766), *El Son de las Bendiciones* (1790) y *Pan de Jarabe* (último tercio del siglo XVIII).

A un inicio el Jarabe no fue bien visto por el clero y las autoridades novohispanas, ya que se le consideraba como un baile irrespetuoso por la forma de su danza y por el contenido de sus letras donde hacían burla a alguna institución o miembros de la iglesia. Tal era el repudio que existía en sus inicios por el Santo Oficio, que incluso se llegó a prohibir y se castigaba hasta con 5 años de cárcel a quien fuera partícipe de su reproducción. Sin

embargo, el Son adquirió mucha fuerza, ya que formaba parte de las carteleras teatrales (durante la segunda mitad del siglo XVIII) y las ferias de arrieros y mercaderes quienes además llevaban y reproducían las nuevas tendencias musicales e instrumentales de la región.

En los años 1800, México cambió la situación en cuanto al son, ya que se manifestó como una forma de rebeldía durante los inicios de la independencia, llegando a ser parte de “la expresión nacional recién independizada” (Pérez, 1994) y convirtiéndose en un auténtico símbolo del espíritu nacional.

Fue en el año 1921 que el jarabe comenzó a enseñarse en las escuelas públicas, tomando como referencia la selección de Felipe López y Castro Padilla.

3.2 Cri-Cri y el Huapango.

Francisco Gabilondo Soler no perdió la oportunidad de experimentar en sus canciones el género del huapango. Una de sus canciones más famosas bajo este género musical es *La Guacamaya* (1953).

3.2.1 Breve contexto histórico del Huapango en México.

Se considera que el *Huapango* deriva del Son. Su etimología es de origen náhuatl y hace referencia al entablado de madera en donde se ejecutan los bailes de zapateado; descende de *cuahuítl* que significa leño o madera, *ipan* encima de o sobre el y *co* que significa lugar. Estas palabras en conjunto forman la palabra *cuahuítlipanco* (Saldivar, 1997).

Los lugares de donde proviene el huapango y aún tiene una enorme influencia son en la zona Huasteca de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo.

Su ritmo está conformado por seguidillas, fandangos y boleras y, aunque en un principio el fandango se usaba para designar a otras danzas similares del siglo XVIII, el género se generalizó tanto que llegó a adaptarse bajo el nombre de *Huapango* (Saldivar, 1987).

Al igual que el Jarabe y el Son, el Huapango no estuvo exento de ser prohibido por el Santo Oficio. En el año de 1775 se hallaron cargos contra *La Bamba*. Durante el año de

1803 se reportaron a la Inquisición los sones *El toro viejo*, *El torito*, *Los panaderos* y *El toro nuevo*, debido a que consideraban su bailar como sensual y pecaminoso.

Al igual que el Jarabe, el Huapango apareció en diversos eventos teatrales de la Nueva España durante el siglo XVIII y también se retomó para identificar a un sector de la sociedad como símbolo de identidad al final de la Independencia y Posrevolución, siendo en ésta última etapa en donde el ritmo fue utilizado como parte del proyecto nacionalista mediante una identificación de tradiciones vernáculas a través de los conciertos, eventos públicos, radio, rituales cívicos y escuelas.

Entre los Huapangos más destacados se encuentra *La Morena*, *La Llorona*, *La Bruja* y *El Cascabel*.

3.3 Cri-Crí y la Huaracha

Entre las canciones que Francisco Gabilondo Soler compuso bajo el género *Huaracha* o *Guaracha*, es la canción *Tutú* (1942).

3.3.1 Breve contexto histórico musical de la Huaracha

La palabra *Huaracha* proviene de la lengua purépecha *huararí* que quiere decir danzarín. Se trata de una canción y danza de origen michoacano, que se ejecuta en compás binario con ritmo rápido contrastado en hemiolia o esquiáltera (razón métrica 3:2, dos compases de tres tiempos ejecutados como si fuesen tres compases de dos tiempos).

A pesar de que en México ya se había consolidado la Conquista española, existieron en las ciudades del virreinato una diversidad de instrumentistas y cantores purépechas, citando así los primeros registros de *huaracha* durante la primera mitad del siglo XVII en la ciudad de Puebla de los Ángeles. Posteriormente en el siglo XVIII, la *huaracha* hace su aparición en Cuba y España, donde se le incorporó el zapateado con la tonadilla escénica. Actualmente la *huaracha* se sigue practicando en la costa del Golfo de México y las Antillas, a pesar de que ha sufrido modificaciones en su formato original. Entre las pocas *huarachas* antiguas escritas en México, se encuentra la pieza *Convidando está la noche* (1650) del compositor novohispano Juan García de Zéspedes (1619-1678), obra la cual se encuentra guardada en

los archivos de la catedral de Puebla (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

3.4 Cri-Cri y los Corridos.

Entre los Corridos que Gabilondo Soler compuso, destacan: *Gato de barrio* (1936) y el corrido chusco compuesto en 1945 *El Comal y la Olla*.

Tres años más adelante (1948) compuso otro corrido crítico llamado *El Jicote Aguamielero*, en donde el compositor menciona en la letra de la canción, un pedido por la Igualdad según lo manda la Constitución, ley suprema en México.

3.4.1 Breve contexto histórico del Corrido en México.

“Forma literaria, épica y lírica, que narra en verso una serie de hechos. Históricamente, así como el jarabe se encuentra vinculado íntimamente con la Independencia mexicana (1810-1821), el corrido lo está con la Revolución (1910-1917).” (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1: pág. 285).

El *Corrido* tiene la característica que tradicionalmente no esailable, pero sí es una de las manifestaciones más fuertes de la canción mexicana del primer tercio del siglo XX, a pesar de que su origen proviene de la Colonia española. El corrido deriva de la influencia hispana que se combinó con otras vertientes que terminaron por consolidar la tradición popular y musical mexicana durante la primera mitad del siglo XX.

Durante el siglo XVIII la palabra *Corrido* hacía referencia a un tipo de canto campesino que se extendió en los estados de Zacatecas, Chihuahua, Oaxaca, Guanajuato y Guerrero. Posteriormente durante la época porfiriana (finales del siglo XIX y principios del XX), se extendió por toda la República con un novedoso estilo de canción narrativa que contenía elementos del antiguo Jarabe y otras formas como la chilena, la malagueña guerrerense, los parabienes oaxaqueños y los sones jaliscienses (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

Entre sus orígenes destacan también las líricas de los romances castellanos que arribaron a México a través de los conquistadores españoles. En palabras de Saldivar respecto al corrido, señala que:

Indiscutiblemente se deriva del romance; que, en esta forma fue conocido durante el virreinato; que tomó su escritura en España, y circunscribiendo más, en las provincias influenciadas por los árabes; que tomando cierto elemento de las canciones de los siglos XVI y XVII sufrió su última transformación, hasta llegar a ser una producción particular y característica del pueblo mexicano (Saldivar, 1987: pág. 238).

Cabe mencionar que la diferencia del Corrido con el Romance, es que el primero trata de una especie de saludo o invitación, con el fin de atrapar la atención de su auditorio y entonar así la canción.

Durante mucho tiempo el corrido permaneció de forma anónima, por lo que lentamente fue adoptado por la población, difundiéndose de forma oral o por medio de la imprenta.

El corrido también cumplió la función de difundir noticias acerca de lo que sucedía en los lugares lejanos de otras poblaciones y que, por ende, no tenían mucha comunicación, especialmente durante la Revolución Mexicana donde el género culminó mediante el intercambio de las canciones del género popular.

Es pues el corrido un género épico-lírico narrativo, en cuartetos de rima variable y asonante o consonante en los versos pares, con forma literaria sobre la que se apoya una base musical compuesta generalmente de cuatro miembros que relatan aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes (Mendoza, 1984: pág.85).

Un tipo de corrido muy especial son los de crítica o los llamados “chuscos” (Ej. *Las pesetas*) en donde se conserva una lírica picaresca del corrido original.

3.5 Cri-Cri y los Villancicos.

Entre los Villancicos que Cri-Cri compuso, destacan dos: *Noche Buena* (1950) y *Pastorela Mexicana* (1960), ésta última se compuso para un concurso de villancicos mexicanos.

3.5.1 Breve contexto histórico del Villancico en México.

Forma musical perteneciente a la música española, que tiene sus similitudes con el *virelai italiano* y el *rondó francés*. Su contenido podía ser de carácter profano o religioso, en donde en este último, era usado en las festividades de Navidad y Corpus Christi (Cursá, 2001).

Es una composición poético-musical que contiene un refrán a manera de estribillo, seguido de una copla en la que la mudanza¹ segunda repite generalmente la melodía de la mudanza primera y la segunda parte de ésta repite la melodía del estribillo. Así la forma típica del villancico es A B c c ab A B, donde las mayúsculas representan el refrán o estribillo. (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2: pág.1094).

El *Villancico* tuvo sus orígenes en el medioevo como contra respuesta a la ópera. Se usaba como una forma de disfrute popular, lo que le permitió insertarse con facilidad en los elementos populares étnicos que se mezclaron durante la Colonia.

En el siglo XVI, en la Nueva España, los villancicos eran usados para las festividades de la Natividad y el Corpus, los cuales eran enriquecidos con las danzas locales, criollas y mestizas como el tocotín, seguidillas, gallegos, guaracha, jácaras, ensaladas, negros, etc.

Trata de un género que perduró en México desde la época virreinal como una canción tradicional, popular y profana la cual cuenta con un estribillo. Fue en años posteriores que el villancico comenzó a ser parte de la música presentada en las iglesias al asociarse con la Navidad.

El villancico fue parte de una diversidad de formas musicales procedentes de Europa que terminó por ensamblarse al espíritu mexicano, dando origen a lo que posteriormente sería la canción mexicana, la cual tuvo sus comienzos en el siglo XVI. En un inicio, el Villancico fue un género en donde el pueblo cantaba las narraciones y hechos importantes de las Sagradas Escrituras, pero que, con el paso del tiempo, fue perdiendo su seriedad degenerándose a una forma picaresca. Durante el siglo XVII el Villancico fue retirado de la iglesia, ya que era considerado como algo completamente profano. (Saldivar, 1997)

¹ Mudanza: “Cambio convencional del nombre de las notas en el solfeo antiguo para poder representar la nota *si* cuando aún no tenía nombre”. (Gran Diccionario de la Lengua Española. (2016). Retrieved December 27 2019 from <https://es.thefreedictionary.com/mudanza>)

Para ilustrar esta transformación, Saldivar expone en su libro algunos de los textos de los villancicos que fueron recogidos por la Inquisición de 1715, los cuales tienen la característica de no solo ser satíricos, sino de mencionar con sarcasmo a ciertos familiares de los Arzobispos y el oficio de los maitines en las fiestas religiosas:

*“A Panzacola vengan todos y todas
a los maitines que tocan las Vizarronas.
Ha de haber unos maitines con psalmos de gerigonza,
que han de entonar las señoras tres, que trinan, que ni monjas.
Sonarán sus tamboriles, sonajas, violines, trompas,
pitos, flautas, sacabuches, que tapen lo que soloman”*

*“ Qué te ha parecido mingo,
que una limpia serrana, lo esté toda la semana y solo sucia en domingo.
Si ladrando defendéis la cordura que guardáis,
Bien su defensa mostráis, pues lo que ladráis mordéis”*

Historia de la Música en México (Saldivar, 1997: pag 302, 303)

Los textos anteriores hacen deducir que el villancico no siempre correspondía a un uso religioso, sino que fueron composiciones que lograron un aporte del pueblo a la iglesia (o mejor dicho, que la música profana caminaba invadiendo a la música religiosa) y que de la iglesia volvieron al pueblo debido a su deformación, a pesar de permanecer inalterables por mucho tiempo. (Saldivar, 1997).

Existen muchos villancicos que, a pesar de las circunstancias antes mencionadas, no dejaron de cantarse en las iglesias, ya que aun respetaban su uso principal. Tampoco estos cambios fueron motivo para que a finales del siglo XVIII se siguieran componiendo muchos otros de inigualable belleza, tal es el caso de los compuestos por la poetisa Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana, conocida como “Sor Juana Inés de la Cruz” (1648-1695), quien, mediante su forma de composición sencilla, logró llamar la atención del pueblo sin desviarse del ámbito popular: la comicidad y la alegría.

3.6 Cri-Crí, la Música Culta y las Danzas.

Debido al contexto histórico que la música académica o culta tuvo en México, Francisco Gabilondo Soler no se limitó en utilizar algunas de estas formas musicales para la composición de sus canciones. Parte de este acercamiento fue propiciado por su abuela y madre, quienes conocían una infinidad de variedades musicales como minués, danzas, mazurcas, vals, marchas, villancicos, etc.

Cabe mencionar que la obra compositiva de Soler no se limita a presentar una canción bajo una misma forma musical, ya que el compositor utiliza otras variedades musicales para enriquecer la narrativa de la pieza. A continuación, se mencionarán algunas de estas formas musicales con las canciones más sobresalientes de la obra de Soler:

Danzas

Debido a la fuerza con la que las danzas se insertaron en México, Soler logró captar la atención de la sociedad mexicana, especialmente la infantil, a quienes hacía disfrutar de la forma musical de la *Danza*.

Entre las obras más importantes del género que se expone se encuentran: *El Ropero* (1934), *Jachachá* (1935) y *El Venadito*(1950).

Gavota francesa

Bajo la forma musical de *gavota francesa* destacan: *El Baile de los Muñecos* (1937), *La tarde* (1937), y *Gavota de las Hormigas* (1945).

Galop

En la forma de danza *Galop* compuso *Rusiana* (1945), pieza que además está constituida con elementos de danza rusa y, la canción *Los Ratones bomberos* (1935).

Vals

Gabilondo Soler, incluyó nuevos géneros en su producción musical con la finalidad no solo de agradar al público en general, sino también para estar a la altura del gusto musical de los niños, que no estaban nada distanciados de los estilos musicales que sonaban en la radio.

Compuso Valses como *Lago de cristal* (1936), *El Marinero* (1935), *El Soñador* (1936), *Elefante Elegante* (1942), etc.

Polcas

Entre sus *Polcas* más famosas destacan: *El Ratón vaquero* (1936), *Mi amigo Hans* (1955) y *La papa* (1960)

Mazurka

Bajo la forma musical de *Mazurka* destaca la canción *El Chorrillo* (1934), por ser la primera que se escuchó en la radio.

The image shows a handwritten musical score for the song "El Chorrillo" on the left page and its lyrics on the right page. The score is written in a single system with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics are written in Spanish and describe a scene in a field with a man and a woman. The score includes a first ending marked "1" and a second ending marked "2".

El Chorrillo 1

Allí en la frente
había un charito
se hacía grandote
se hacía chiquito
estaba de mal humor
falta charito tenía calor

Allí ve la hormiga
con un pañuelo
y resqueñándose las suetas
porque el charito le saltaba
y sus chapitos le destapaba

Allí en la frente
las hormiguitas
están lavando sus suetas
porque el domingo se van al campo
todas vestidas de rosa y blanco

Pero al charito no le gusta
que lo van a molestar
dio media vuelta y se escondió
entre las piedras de aquel lugar

Archivo: Fundación Francisco Gabilondo Soler.

Ilustración 8. Partitura y letra original de "El chorrillo (primera versión)". [Fotografía tomada del Archivo Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí, A.C] En Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México (p. 153), por G. Australia, 2016, México

Marcha

Las canciones con estilo musical de *Marcha* son: *Batallón de Plomo* (1934), *La cotorra viajera* (1934), *La marcha de las letras* (1934), *Mi Bandera* (1934) y *La marcha de los grillos* (1950).

Minué

Las canciones bajo la forma musical de *Minué* son: *El sillón* (1934), *La Cocada* (1934) y *Minué de los Pájaros* (1940).

Barcarola

Una de las *Barcarolas* más famosas es *Casamiento de los Palomos* (1935).

Habaneras

Entre las principales *Habaneras* de Soler destacan: *Lunada* (1934) y *Luly* (1942).

Tarantela

Una de las principales obras escritas bajo la forma de *Tarantela* es *El cazador* (1951)

Pasacalle o Kalejira

Las obras de Soler correspondientes a esta forma musical son: *El peluquero* (1936) y *La merienda* (1935).

Francisco Gabilondo Soler utilizó formas musicales académicas que no estaban relacionadas a la danza. Entre estas tenemos:

Recitativo

En busca de nuevos ritmos para musicalizar sus cuentos, Francisco Gabilondo Soler recurrió mucho al *Recitativo*. Un ejemplo de este es en la introducción de su canción *Bombón I, el Rey de chocolate* (1934).

Fantasia

Gabilondo no hizo excepción de utilizar la *Fantasia* como una forma musical libre. Entre sus canciones con dicha forma musical destaca *Cohecito de Música* (1934), *La Mariposa*

(1934), La segunda versión de *La cocorica* (1935), mejor conocida como *La Gallina cocinera*; *La Orquesta de Animales* (1936) y *Los Piratas* (1950).

Pastoral

Bajo la forma musical de *Pastoral*, destaca la canción: *La cacería (Conejo Blas)* (1935)

Canzonetta

La única pieza de la que se tiene registro que pertenece a la forma musical de *Canzonetta* es la canción *Calzoneta* (s/d)

Canción Napolitana

Bajo la forma musical de *Canción Napolitana*, Soler escribió la canción *La Sirenita* (1959)

Por último, cabe recalcar que no se sabe con certeza la gama de estilos, géneros y formas musicales que *Cri-Cri* usó para sus obras, pero se considera que son más de 30 variedades diferentes.

3.6.1 Breve contexto histórico de la Música Culta y las Danzas en México.

Hablar del desarrollo de la música culta o académica en México es un tema complejo, ya que aún existen muchas teorías que cuestionan la originalidad y la imitación musical (aun presentes incluso en la cultura), que fueron heredadas a raíz de la colonización y la conquista española. Entre las distintas ideas que generan esta complejidad, destacan las incógnitas:

- Si la música suena europea ¿cómo podemos decir que es de México?
- Si en México no existían antecedentes de un desarrollo musical, “¿acaso no podría sonar a otra cosa que no fuera Europa?” (UACOAH-CA-99, 2017)

Después de la Conquista Española, la música culta se adoptó en México con la función de fomentar el proceso de colonización, inculcando no solo la fe católica, sino también la enseñanza del “nuevo idioma” a los indígenas. En un principio fueron los frailes que usaron la música como una herramienta para que los indígenas se convirtieran al

catolicismo. Se tienen registros datados del año 1532 en donde los frailes franciscanos mencionan sobre su ejercicio de enseñanza musical y de la capacidad de los indígenas en aprenderla y reproducirla. Martín de Valencia (1474-1534) describe que a los indígenas (sobre todo a los hijos de los personajes importantes) se les enseñaba a cantar en horas canónicas (en canto llano y canto figurado o de órgano), a construir los instrumentos musicales que la Iglesia requería para sus cultos (a pesar de que en años posteriores se les prohibió ejercer el oficio de músicos) y a impulsar una alta exigencia de conducta y vida espiritual y puramente social (Saldivar, 1997).

En esa época existía una enorme carencia de herramientas y métodos que enseñaran la música vocal e instrumental. Sin embargo, esto no impidió que en el nuevo continente surgieran dos clases de música que terminarían por instituir y difundir dos corrientes musicales: la música profana y la música religiosa. Esta “nueva música importada” que tenía una presencia muy fuerte en el contexto religioso, vino a reemplazar casi por completo a la indígena ya existente, debido a sus escalas musicales de mayor amplitud y a la imposición de los misioneros católicos por evitar la continuidad de las costumbres nativas. Por su parte, la música profana (a diferencia de la religiosa) no buscó imponerse, sino que su práctica se apegó a los que gozaban de ella o a los que buscaban destacar en su medio social, ya sea pagando maestros o ingeniando formas de adquirir dichos conocimientos (Saldivar, 1997).

Dichos antecedentes dieron paso a lo que sería la música colonial o la música novohispana, música que, a pesar de que se desarrolló en México, no deja de pertenecer a España y a las influencias directas de la tradición europea, por lo que se puede afirmar en el estudio de la música mexicana, que la herencia de ésta no proviene de la vida musical o de algún músico de las culturas prehispánicas, más bien, se antecede por compositores como Juan de Encina (1469-1529), Cristóbal de Morales (1500-1553) Josquin Des Prés (1450-1521) y Francisco Guerrero (1528-1599).

Ricardo Miranda expone en su libro *El sonido de lo propio: José Rolón y su música* que:

Estudiar la música mexicana y no conocer la historia y repertorio de la española sería tan absurdo como pensar que las casas se construyen a partir del piso, por la absurda razón de que no vemos sus cimientos" (Miranda, 2007: pág. 3).

Durante la época colonial de México, empezaron a surgir establecimientos o escuelas que ya se dedicaban a la enseñanza musical:

- Una de ellas fue el “Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México”, en donde los mozos del coro eran instruidos en el canto llano y la chirimía por un maestro de capilla, quien, además, los preparaba para posteriormente dirigirlos al “Colegio de Maestro de Órgano”. Cabe mencionar que, en un inicio, la escuela de la catedral no daba clases a los indígenas, más bien fue en el año de 1574 que se les comenzó a instruir con relación al Son, el canto y chirimía hasta tres veces por semana.
- A finales del siglo XVII, surge en Puebla la segunda escuela de música el “Colegio de Infantes de Sto. Domingo Mártir”, la cual se creó en beneficio a los niños de escasos recursos pertenecientes al coro del Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México. Se cree que esta escuela es la madre de lo que hoy actualmente es el Conservatorio de Puebla.
- En la cuarta década del siglo XVIII, exactamente en el año de 1740, surge una escuela de música especial para mujeres en el Convento de San Miguel de Bethlen, el cual estuvo en función hasta el año de 1821.
- En el año de 1787, una escuela primaria en la ciudad de Veracruz empezó a anexar en su plan de estudios la materia de música, teniendo como principal inspector al párroco José Ma. Lazo de la Vega (s.a). Fue en el año de 1816, que surge en la misma ciudad la cuarta escuela de música “Escuela Patriótica Municipal”, en donde se empezaron a impartir lo que serían los “nuevos métodos musicales”.

El origen de la expresión musical mexicana tuvo una serie de procesos que empezaron a dar señales de su forma a partir del siglo XVII, gracias a las influencias de muchos países europeos que lograron encajar en la vida americana. Aunque su injertación fue más o menos tardada, fue decisiva para afirmar que, ya en este siglo, existía una música nacional gracias a la aparición del Son (que con el tiempo se denominó Jarabe), el corrido y la valona (Saldivar, 1997).

La aparición de la primera ópera mexicana *Perténope* de Manuel Zumaya (1678-1755), surge a principios del siglo XVIII, ópera de la cual se conserva el libreto, pero se desconoce su música. Su edición fue bilingüe, lo que ha llevado a los estudiosos a creer

que su representación fue en italiano, pero la impresión se hizo en español para el entendimiento del público. Es una pieza que consta de 3 actos: 14 escenas en el primero y 12 escenas en los dos siguientes. Del mismo compositor se conoce un melodrama llamado *El Rodrigo*, escrito en 1708.

Aunque el órgano figuró siempre en la historia de la música culta en México desde inicios de la conquista, no fue hasta en los dos primeros tercios del siglo XVIII que el instrumento empezó a perder popularidad, ya que los compositores preferían escribir obras para violín acompañado y canto a varias voces, que paulatinamente se fueron separando del órgano. Posteriormente las composiciones escritas para orquesta, aunque en muchos casos se usaba el modelo de la orquesta italiana, poco a poco empezó a incluir otros instrumentos como el oboe, el fagot y al trompa.

A finales del siglo XVIII, hubo una creciente demanda en la construcción de piano-fortes, lo que propició, sobre todo en el año de 1810, un aumento de las manifestaciones musicales en el país, no solamente en las iglesias, sino también en el seno de los hogares y áreas públicas de la ciudad.

Gracias a esta nueva proliferación que vivía la música a finales del siglo XVIII, la eficacia y la función de la música comenzó a generar o incitar una diversidad de afectos o instintos que poco a poco fueron atentando la cultura conservadora y religiosa de las personas. Se empezó a calificar como música de última calidad a la que incitara actos sensuales o que causaran conflicto a la moral religiosa, siendo así que, mediante las limitaciones que impuso el Virrey Bucareli a través de un comunicado oficial (escrito el 15 de mayo de 1779), muchas escuelas y clubes de baile se vieron obligadas a separar de sus eventos a los hombres y mujeres, imponiendo incluso sanciones a quienes no cumplieran con las reglas estipuladas en dicho decreto:

[...] Y para que logren el feliz efecto que se desea, prohíbo en absoluto la concurrencia de ambos sexos en tales casas, Tertulias o Escuelas de Danza: Y sólo queda permitida la asistencia de hombres hasta las diez en punto de la noche y no más; imponiendo como desde luego impongo a los maestros, o dueños de ellas, que lo contrario ejecutaren, la pena de cuatro años a un presidio ultramarino, y a los músicos que asistan la de seis meses de cárcel (...) El Bo Fr. D. Antonio Bucareli y Ursua (Saldivar, 1997: pág.174).

A principios del siglo XIX, la música barroca occidental de concierto se insertó en América, pero debido a la falta de conocimientos básicos musicales, limitados incluso por

las imposiciones de la Iglesia católica, propició que muchos compositores presentaran cierta oposición y falta de entendimiento a las nuevas técnicas musicales y de estilo usadas en Europa. Esto trajo como resultado que las posibilidades creativas de composición, específicamente de la primera generación del México independiente, fueran pobres y poco existentes.

Los compositores mexicanos del siglo XIX se enfrentaron durante mucho tiempo a la no comprensión de los nuevos modelos musicales europeos, por lo que, desde la primera mitad del siglo, recurrieron al uso de los acordes como forma de modulación para apoyo al movimiento de la melodía.

Los compositores mexicanos representantes de la época antes mencionada y que se caracterizaron por interpretar fantasías, himnos, marchas y minuetos, tratando de adaptarse a las nuevas tendencias técnicas y románticas de Europa son: Aniceto Ortega (1825-1857), Joaquín Beristáin (1817-1839), Felipe Larios (1817-1880), Tomás León (1826-1893), José Antonio Gómez (1805-1870), Cenobio Paniagua (1826-1865). Dichos compositores forman parte de lo que se le conoce como *La primera etapa del desarrollo de la música escolarizada en México*, durante la primera mitad del siglo XVII hasta la consolidación de la Independencia en 1821 (Moreno, 1989).

Fue durante el inicio de la vida del México independiente que los compositores iniciaron un tópico local y nacional, lo cual propicio formas diversas en cada generación de compositores, gracias a la situación social y política existente en el país y el reacomodo de la comunidad criolla durante los primeros años de la Independencia.

En la primera mitad del siglo XIX, los compositores no lograron desarrollar un género expresivo y formal, se limitaban a componer obras instantáneas de tono heroico que exaltaban a los héroes de su tiempo, gracias a los diversos enfrentamientos políticos, civiles y extranjeros que ocurrían en el país. Fue durante la segunda mitad del siglo XIX que las nuevas tendencias musicales italianas influyeron en el país, logrando que muchos músicos y compositores se inclinaran hacia este estilo, lo que propició que se crearan las bases para un posterior refinamiento y expresión del desarrollo formal musical (Moreno Rivas, 1989).

Fue durante el Porfirismo (1830-1915) que el crecimiento compositivo académico dio grandes frutos, ya que Porfirio Díaz impulsó el fomento de las tendencias europeas en las

artes para consolidar el proceso de un país en camino a la modernidad. El intercambio musical fue continuo gracias a los avances en los medios de comunicación y de transporte, que propició que la información fluyera más rápido de un continente a otro y que muchos compositores europeos viajaran a México intercambiando cosas novedosas, o que muchos compositores mexicanos con posibilidades económicas viajaran a Europa a perfeccionar y profundizar su técnica y conocimiento.

El modelo de la cultura francesa que dominó durante todo el siglo XIX en Europa, fue la guía que el Gral. Porfirio Díaz impulsó para asentar las bases de la cultura mexicana a finales del siglo XIX y principios del XX. La ópera en el teatro floreció con mucho éxito, al igual que el teatro de revistas y, la variedad de ritmos musicales estaba muy presente en la sociedad gracias a la circulación de popurrís, sones, antologías y aires nacionales.

Entre los compositores mexicanos que destacaron en el periodo porfirista y de los cuales se ha tenido registro de su trabajo, sobresalen: José Mariano Elizaga (1786-1842), quien fundó la primera imprenta musical y la primera orquesta filarmónica en México; Aniceto Ortega (1825-1875) y José Antonio Gómez (1805-1876).

El siglo XIX tiene la característica de que los compositores mexicanos estaban en búsqueda de un carácter nacional. La escuela pianística en México comenzó a sobresalir a pesar de que las formas musicales eran muy habituales, ya que estaban muy de moda las polkas, mazurkas, galopas, polonesas y los valeses. Sin embargo, este repertorio popular dio origen a lo que después se conocería como “música de salón”.

La carrera de músico no era nada rentable para esa época, por lo que muchos músicos y compositores se veían obligados a crear obras para música de salón, trabajar como profesores de piano para la clase alta, tocar con bandas populares en festividades, iglesias, alamedas, clubes, y, sobre todo, a crear valeses como recurso ideal para dar a conocer su trabajo e incrementar sus ganancias, ya que el vals era la pieza perfecta para tocar y bailar en un ambiente social de altura (UACOAH-CA-99, 2017). Uno de los precursores del Vals mexicano fue Tomás León (1826-1893) quién además es considerado como “el primer virtuoso de América” y el padre del romanticismo en México.

Otros de los músicos sobresalientes del México del siglo XIX y XX destacan: el compositor Melesio Morales (1838-1908), Juan Hernández Acevedo (1838-1898), la soprano Ángela Peralta (1844-1883), Julio Ituarte (1845-1905) considerado el precursor

del nacionalismo musical mexicano por sus melodías basadas en el folklore mexicano; Felipe Villanueva (1862-1893), Gustavo Campa (1863-1934), Carlos J. Meneses (1863-1929), Ignacio Quesada (s.a), Ricardo Castro (1864-1907) considerado el último romántico del porfiriato y probablemente el mejor pianista del siglo XIX; el compositor José Rolón (1876-1945) quien fue impulsor de un estilo propio de la música nacionalista gracias a su talento y modernidad en su lenguaje musical; Julián Carrillo (1875-1965) padre de “*la nueva y definitiva revolución musical*” que expone el microtonalismo o teoría del sonido 13 y el sobresaliente fundador del nacionalismo musical mexicano Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948).

Antes de que se asentara el nacionalismo musical mexicano, los compositores de la época crearon un instituto para difundir las nuevas teorías y enseñanzas musicales, teniendo como primer objetivo reemplazar el italianismo prevaleciente en la música de la época por los estilos franceses y alemanes. Muchos estudiosos coinciden que el inicio de un nuevo estilo de composición que parte de la música popular, inicia con las obras de Manuel M. Ponce. La canción popular fue la que impulsó un desarrollo musical nacionalista, que estuvo también presente en las obras de los compositores mexicanos con formación en Europa.

El nacionalismo musical mexicano comienza en la segunda mitad del siglo XIX. Muchos textos historiográficos señalan que este periodo comienza con las obras de Manuel M. Ponce y termina con José Pablo Moncayo (1912-1958). Este movimiento se origina gracias al concepto de *nacionalidad* derivado de la Ilustración y que también fue adaptado por la sociedad mexicana a través de los intelectuales presentes en el México del siglo XVIII (Francisco Javier Clavijero, Joaquín Velázquez, Cárdenas de León, José Antonio Alzate y fray Servando Teresa de Mier). El *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, señala que la base del moderno nacionalismo musical mexicano radica en las obras de los compositores Manuel Delgado (1747-1819) y José Aldana (1758-1810) quienes en sus obras *Versos Orquestales a la Virgen de Guadalupe* e *Himno a san Felipe de Jesús*, demuestran un provincialismo católico que se asocia a “una identidad nacional cada vez más significativa” (Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México* Tomo 2). Además, cabe señalar que la música bailable de origen mestizo y negro existió en abundancia durante el primer tercio del siglo XVIII, tal es el caso de los Jarabes, forma musical en la que muchos músicos del siglo XIX se inspirarían para tratar de establecer su modalidad de nacionalismo musical.

Otros compositores sobresalientes de este movimiento nacionalista en la música son: José Pomar (1880-1961), Calendario Huizar (1883-1970), Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940), Salvador Contreras Sánchez (1910-1982).

3.6.1.1 La Danza.

La música que se desarrolló durante los años 20, se encontraba profundamente ligada a los géneros de danza, los cuales en su expresión más primitiva ensamblaba la palabra cantada con el sonido de los instrumentos. Desde su aparición en México, las danzas se extendieron rápidamente influyendo al repertorio de muchos músicos y compositores del siglo XIX, siendo uno de sus mayores exponentes Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), quien en sus obras expone varios arreglos de canciones populares, tradicionales y obras originales clasificadas como Música Clásica Ligera (Aaron, 2002).

Durante el porfirismo, la danza se popularizó considerablemente y, durante los años 30, el Vals se incrustó al nacionalismo musical mexicano como parte de este interés que ya venía mostrándose con anterioridad en muchos compositores, quienes buscan introducir en sus obras elementos genuinamente mexicanistas. El Nacionalismo Musical Mexicano, alcanzó su cúspide con el compositor Manuel María Ponce Cuellar (1852-1948) y sus estudios y arreglos a las canciones mexicanas del año 1913. Cabe mencionar que Ponce realizó un estudio que plasmó en su libro *Escritos y Composiciones Musicales* (1917), en donde señala a la música popularailable como uno de los elementos armónicos y melódicos constitutivos de la música mexicana (Ponce, 1917).

En el periodo prehispánico, las danzas ocupaban una práctica lúdica, de recreo, cortejo y posteriormente como parte del rito religioso; muchos de estos bailes tribales se conservaron aun después de la conquista española.

En el periodo colonial, la danza había sufrido influencia de los conquistadores españoles, ya que la Iglesia al no poder oponerse a la danza, la confinó, condicionó y adaptó a temas relacionados con la religión, para que, junto con la música y el teatro, formara parte de las herramientas de evangelización. Esto generó que las costumbres españolas se mezclaran con las indígenas prevaleciendo las danzas netamente hispanas, las cuales, incluso ahora, están presentes en el repertorioailable folclórico.

Durante el siglo XVII, la mayoría de la gente practicaba numerosas danzas de otras partes de Europa, como la *padovana*, la *galiarda italiana*, la *giga inglesa*, la *gavota del Delfinado*, el *rigodón* de Provenza y el *passepied* de Gran Bretaña; las cuales poco a poco fueron cediendo a la *contradanza inglesa* y al *minué francés* durante el siglo XVIII. En el *Códice Saldivar II: Tratado de Cítara de Cuatro Ordenes Triples* (1650) de Sebastián Aguirre, aparecen una serie de danzas estilizadas que incluyen cenarios, corridos, fantasías gallardas, diferencias, jácaras, pasacalles, pavanas, minuetes, valonas, villancicos, portotticos, villanos, tocotines y zarabandas. Cabe señalar que el Jarabe, considerada la danza mexicana más importante originada en este siglo, no fue la excepción en sufrir una diversidad de cambios y variantes (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

Durante el periodo romántico, la Independencia Mexicana (1810-1821) logró que los estilos criollos y mestizos anteriormente censurados logaran una libre difusión, favoreciendo en su práctica a las danzas regionales folclóricas que también terminaron de definir su coreografía y vestuario. Sin embargo, a mediados del siglo XIX, muchos de los bailes regionales minorizaron en su práctica por la presencia de los bailes europeos, estos nuevos bailes se insertaron a tal punto que ocuparon un lugar en los salones hasta el siguiente siglo; tal es el caso de: el *chotis alemán* (estilizado en España), polcas, mazurcas polacas y el vals vienés.

En el siglo XX surge la danza salonesca mejor conocida como baile de salón, la cual se desarrolló con mucha libertad después de la aparición del Fox-Trot. Se puede definir como baile de salón a aquel que requiere de una sala especial para ejecutarse. Uno de los bailes de salón frecuentes durante el siglo XIX fue el vals. En el siglo XX el danzón (derivado de la danza habanera), el mambo y el cha cha chá, fueron los géneros que se posicionaron en el baile de salón gracias a las nuevas influencias provenientes del propio continente, las cuales consolidaron un rico material rítmico y melódico. Citando algunos: de EUA el jazz, el ragtime, el fox, y el swin; de Argentina el tango; de Brasil la samba, de Cuba la rumba, la conga, el merengue y el mambo; de Colombia el bambuco y la cumbia.

3.6.1.1.1 La Gavota

Una de las variantes de la danza es la Gavota (*gavotte*), danza folclórica francesa posiblemente proveniente de la antigua provincia Delfinato. Durante el siglo XVI fue una danza cortesana que posteriormente en el siglo XVIII pasó a ser la base en la creación de muchas piezas instrumentales.

La Gavota, tiene la característica de estar en tiempo Moderato a menudo en compás binario en 2/2 o 4/4, con frases musicales en anacrusa que terminan y comienzan en medio compás. Los motivos generalmente se acentúan en el primer tiempo de compás. Su extensión en ocasiones está limitada a dos repeticiones de 4 compases cada una y, con frecuencia, alcanza dimensiones mayores (Bas, 1947).

Gracias a su agradable estructura, muchos compositores recurrieron a ella para la creación de sus obras, tal es el caso de Lully y J.S. Bach durante el periodo Barroco. (EcuRed: Enciclopedia Cubana, s.f.)

Entre los compositores mexicanos que incluyeron en su trabajo Gavotas, destacan (por citar algunos): Alberto Amaya (1856-1930), Horacio Ávila Barroso (18874-1957), Juan José Barradas (1868-1926), Gustavo Ernesto Campa (1863-1934), Alfredo María Carrasco (1875-1945), Julián Carrillo, Carlos del Castillo (1882-1957), Ricardo Castro, Carlos Chávez, etc.

3.6.1.1.2 El Galop

Es una danza húngara que data su origen en el siglo XIX. En Alemania se distingue por tener dos géneros conocidos como *Hopster* y *Rutscher*. Esta danza tuvo su trayectoria pasando de Francia e Inglaterra a los salones de baile en México donde se ejecutaban las cuadrillas (baile formado por grupo de parejas quienes eran acompañados por orquesta o piano).

Está en compás de 2/4, teniendo como característica ser una danza rápida, animada y vivaz que se bailaba de forma circular y con muchos cambios de movimiento, saltos y cambios de pasos. Durante el siglo XIX apareció en Berlín, París y Francia, donde se popularizó rápidamente hasta convertirse en baile de salón. Grandes músicos como Beethoven, Auber,

Offenbach y Liszt, utilizaron el *Galop* en la creación de algunas de sus obras. (Glosarios, 2018).

En el año de 1840 el *Galop* llegó a México, donde rápidamente tuvo una enorme aceptación en los salones de baile y, posteriormente, en las obras de algunos compositores de música para piano. Entre las galopas mexicanas destacan: *El clarín de la victoria* de Manuel Tovar (1882-1953); *Hasta otra vista* de Manuel González (s.a); *Horas Fugaces* de Benigno de la Torre (1856-1912); *Galopa brillante* de Ernesto Elorduy (1855-1913); *La Fidelidad* de Luis Pérez de León (1808-1890), y *México* de Ángela Peralta (1845-1883) (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

3.6.1.1.3 El Vals

El *Vals* es una danza de origen alemán que tiene la característica de estar en compás de $\frac{3}{4}$ y tener movimientos variados que pueden ir de lento a rápido. Su forma está compuesta por una Introducción (de carácter ostentoso), seguido de varios “números” o partes que no tienen relación temática (Cursá, 2001). “La armonía se sostiene con el pulso bajo que inicia en la tónica y se completa con los dos siguientes en acordes iguales de dominante” (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2: pág. 1068). Entre los compositores europeos que han utilizado esta forma musical, destacan: Schubert, Chopin, Brahms. Strauss y Von Webern.

El Vals por muchos años fue uno de los bailes de salón más populares de Europa; pero no fue sino hasta el año de 1815 que llegó a México, manteniendo su popularidad por seis décadas según un Manuscrito del Archivo General de la Nación (Saldivar, 1997). Existe también un antecedente en el año de 1810, en donde se cree que el Vals fue importado a México gracias a un comandante de un barco francés, aporte que no hizo esperar a la Inquisición en México para crear una denuncia contra un baile llamado *Balsa*, el cual (según las declaraciones de un comisario del Santo Oficio) era un baile pecaminoso e inhonesto:

Dígalo a la presente el pecaminoso e inhonesto baile introducido en el día con el nombre de Vals, a quien con más propiedad se debía llamar Balsa que ha transportado a este reino las corrompidas máximas de la desgraciada Francia. Los patronos que lo defienden y ejecutan no son tan solamente hombres vulgares y dados a la libertad, mas también sujetos de distinción y carácter, entregándose a él tan preocupados, que para comenzar a bailar toman

a su compañera de la mano, siendo esto entre muchas parejas de hombres y mujeres de todos estados, comenzando a dar vueltas como locos se van enlazando cada uno con la suya, de manera que, la sala donde se ejecuta el enredo que forman, figura una máquina a la manera de los tornos que usan los que fabrican la seda; y no sin propiedad y sí con sobrada malicia inventaron tal artificio, pues es una verdadera y bien concertada máquina, donde traman y urden el modo de engañar y corromper a las jóvenes inocentes, atrayéndoles la voluntad con dichos salados e estimulantes, sin temor de que profanan con ellos su honestidad, antes bien, continúan variando con muchas posturas indecorosas [...] *Archivo General de la Nación. Ramo de Inquisición, tomo 1449 Denuncia del Waltz 1815* (Saldivar, 1997: pág.179)

El Vals llegó a México como una idea que diferenciaba con la opinión y el sentir de muchos mexicanos que trataban de mantener las antiguas ideas y costumbres. Sin embargo, esto no evitó que “la nueva moda” se practicara en exceso añadiendo características especiales al Vals, de tal forma que éste logró diferenciarse de otros, al grado de considerarse propiamente como *Vals Mexicano* (Moreno Rivas, 1989), teniendo la característica de tener tiempos pausados, con poco vigor y un carente brillo instrumental.

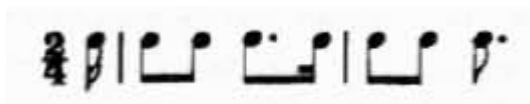
En sus inicios, el *Vals en México* se tocaba y bailaba porque “estaba de moda”. Se incrementó de tal forma que muchas composiciones, tanto de la época como en tiempos posteriores, se vieron fuertemente influenciadas. Tal es caso de las obras del general y compositor Belisario de Jesús García de la Garza (1894-1952), Miguel Lerdo de Tejada, Guillermo Posadas (1886-1937), José F. Elizondo (1880-1943), Lorenzo Barcelata Castro (1889-1943) y Gabriel Ruiz Galindo (1908-1999).

Durante el florecimiento del porfiriato el Vals alcanzó su mayor apogeo, pero continuó estando presente durante las décadas posteriores, siendo el caso que, en el año de 1940, empezaron a surgir variaciones, surgiendo así el vals criollo o ranchero y la canción vals.

Fue hasta el año de 1971 que la forma musical vals desapareció.

3.6.1.1.4 La Polca

La *Polca* es una danza checa moderna, la cual tuvo su aparición entre los años de 1828 a 1830 en Bohemia y los sudoestes checos. Tiene la característica de estar en compás de 2/4, con movimiento moderado, manteniendo el siguiente diseño rítmico:



Ejemplo musical de la estructura rítmica de la polca (Bas, 1947)

La forma tradicional de la Polca deriva directamente del Minué, con una natural amplificación: una introducción que prepara la entrada del tema y una coda que sirve de conclusión a la pieza [...] Como cada compás no corresponde en la danza sino a medio paso (media vuelta), así por cada paso o vuelta entera, se requerirá dos compases. He aquí por lo que la Polca, para serailable, debe componerse de motivos, frases y periodos, totalmente binarios, es decir sobre la base de 2, 4, 8 y 16 compases (Bas, 1947: p.224).

La polca se baila en tempo rápido (menos veloz que la galopa), en pareja, con pasos laterales y progresiones rápidas. Su melodía está estructurada en frases de ocho compases que, en su escritura inicial, el final de cada semifrase estaba señalado por una pausa que también indicaba que en el baile había un reposo; luego esta modalidad desapareció (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

Durante el siglo XIX llegó a ser uno de los bailes más populares, siendo así que, en el siglo XX, alcanzó tal apogeo que poco a poco se fue excluyendo del repertorio musical serio. Muchos compositores popularizaron el género, siendo el caso de Johan Strauss hijo y Antonin Dvorak en sus suites para orquesta.

La polca fue introducida en el continente americano durante el segundo tercio del siglo XIX gracias a inmigrantes alemanes. Tuvo una fuerte presencia en Perú, Brasil, Colombia, Uruguay, Nicaragua y México. De este último, se sabe que en 1835 tuvo una rápida acogida local, siendo así que, en años posteriores, adquirió nuevas variaciones debido al trabajo compositivo de algunos compositores mexicanos, tal es el caso de: *La Polca militar* de José María Pérez de León; la polca marcial para piano *Victoria* de Aniceto Ortega (1825-1875) y la marcha-polca *Independencia* de Melesio Morales. Otro híbrido que apareció en esta época, justamente en el año de 1840, fue la polca-mazurka, que es de origen alemán y tiene la característica de estar en compás de $\frac{3}{4}$ con movimiento moderado.

Es importante señalar que, en el periodo de introducción en México, la polca era un baile practicado por la clase alta de origen europeo, quienes se asociaban con el alto clero y el partido conservador, que posteriormente logró adaptar el baile en las actividades de la iglesia, las fiestas patronales y las ferias (Pío). Se sabe también que la polca fue un

adversario musical de los “sonecitos del país”, que eran canciones, jarabes y danzas creadas por autores mexicanos y bailadas por indígenas, mestizos y algunos criollos liberales.

Una de las Polcas que tuvo gran acogida en México fue *La mexicana*, bajo la interpretación de la soprano Ana Bishop (1810-1884). La polca checoslovaca al igual que la redova polaca, la mazurca, la cuadrilla inglesa, el chotis escocés y el vals austriaco, estuvo fuertemente presente en el Norte de México como baile de salón. Fue a mediados del siglo XIX donde una gran cantidad de composiciones musicales se vieron fuertemente influenciadas, convirtiendo a la polca, al igual que el corrido, en un auténtico medio de información de los acontecimientos políticos y sociales del país. Cabe destacar que la polca en la actualidad es parte del folclore y de la música tradicional de algunos estados del norte de México (Nuevo León, Chihuahua, Sonora, Tamaulipas, Baja California y Coahuila), aunque se ha transformado de tal manera que tiene un novedoso “estilo mexicano”.

Entre los compositores mexicanos que utilizaron la forma de la polca, destacan: Clemente Aguirre (1828-1900), Miguel Rios Toledano (1846-1900), Julio Ituarte (1845-1905), Felipe Larios (1817-1875), Aniceto Ortega (1825-1875), Luis Baca (1826-1855), Tomás León (1826-1893), Melesio Morales (1838-1908), Ernesto Elorduy Medina (1855-1913), Carlos Curti (1859-1926) y Quirino Mendoza (1862-1957).

3.6.1.1.5 La Mazurca

La mazurca es una danza polaca que tuvo su auge durante el siglo XVII. Se trataba de un baile de salón exclusivo a la nobleza y a la corte real polaca. Sin embargo, con el paso del tiempo, pasó a ser una danza de tradición popular y rural.

A contraste con el Vals, la Mazurca se caracteriza por tener acentuaciones en sus tres tiempos, teniendo el último tiempo carácter de anacrusa. también está escrito en compás ternario $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$. (Cursá, 2001). Posee un tiempo variable, ya que puede ser moderadamente lento o en caso contrario muy rápido. En su figuración rítmica posee:

La forma musical de marcha se introdujo en la música académica, apareciendo en óperas, sinfonías, sonatas, etc. Entre los compositores que escribieron marchas podemos nombrar a Lully, Hummel, Cherubin, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, entre otros.

En México, muchos músicos y compositores respondieron a la antigua tradición de elaborar obras con este ritmo, tal es el caso de Velino M. Preza Castro (1866-1944), José de Jesús Martínez Pérez (1888-1916), Apolonio Moreno Gonzáles (1872-1950), Rafael Gascón Aquilue (1875-1915), Belisario de Jesús García y Tomás Ponce Reyes (1886-1972).

3.6.1.1.7 El Minué

Danza francesa de origen cortesano, que hacia 1650 logró introducirse en la corte de Luis XIV y extenderse en toda Europa. Posee un compás ternario simple (3/4) con movimiento moderado (Cursá, 2001). Originalmente poseía un tempo lento, ya que cumplía la función de expresar un saludo con elegancia. Posteriormente fue modificando su tempo de lento a rápido, dando origen a lo que se conoce ahora como Minué de sonata (Zamacois, 1960).

A inicios del siglo XVIII, el *minué* comenzó a practicarse en las colonias americanas, siendo uno de los bailes favoritos en México. El *minué* era practicado durante las fiestas de cuadro novohispanas organizadas por criollos y españoles, aunque posteriormente los mestizos terminaron por absorberlo completamente. Actualmente en México, el *minué* se ha estilizado al uso regional, insertándose en la tradición folclórica de los estados de Guerrero y Oaxaca (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2).

El *minué* en contraste con el vals posee un ritmo más rápido, pero no tan veloz como el de la mazurca. Estuvo presente en algunas obras de compositores europeos, tal es el caso de Lully, Jacques Champion de Chambonnières, Louis Marchand, Georg Philipp Telemann, J.S Bach, entre otros.

En México, muchos compositores se vieron influenciados por esta forma, tal es el caso de Ricardo Castro Herrera (1864-1907) y Felipe Villanueva (1862-1893).

3.6.1.1.8 *La Barcarola*

Es una forma musical que puede interpretarse tanto de forma instrumental como vocal. Tiene la característica de estar en compás de 6/8, en tempo moderato y de recordar las canciones de los gondoleros venecianos al balancear su barca. Entre los compositores que utilizaron esta forma en sus composiciones musicales destacan Chopin, J. Offenbach, Mendelssohn, Chaikovski, Bela Bartók, entre otros (Melómanos, s.f.).

Entre los compositores mexicanos que crearon barcarolas destacan Manuel M. Ponce, Arnulfo Miramontes (1881-1960), Juan José Barradas (1868-1926), Alfredo Carrasco (1875-1945), Carlos Chávez, Carlos Curti (1861-1926) y Ernesto Elorduy.

3.6.1.1.9 *Las Habaneras.*

Las *Habaneras* son bailes que tiene como característica que su ejecución se acompaña con el canto. Surgió en la población negra de los barrios de la Habana, Cuba, como probable resultado de las danzas africanas y la melodía occidental de los colonizadores españoles (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1). Tiene la característica de tener un movimiento moderado en compás de 2/4.



Ejemplo musical de Estructura y Ritmos básicos de la Habanera (Monjarás,2017)

Los compositores españoles tomaron el ritmo denominado “habanera” y lo mezclaron con elementos propios de la canción andaluza, logrando así producir danzas habaneras propiamente españolas (UACOAH-CA-99, 2017). Entre estos compositores españoles destaca Sebastián Iradier (1809-1865), quien además de ser el máximo representante de la música criolla, llevó la popularidad de las habaneras hasta los salones parisinos.

La danza habanera tuvo una enorme preferencia durante el año de 1870 en México y se le conocía como “danza criolla”. Llegó principalmente por Veracruz (según las fuentes historiográficas), aunque también hay registros de que ingresó por Tamaulipas, Campeche,

Tabasco y Yucatán, siendo los yucatecos quienes transformaron dicho género como *huaracha*. La presencia de esta danza en México fue posible gracias a los tratados comerciales y culturales internacionales que estableció España durante el siglo XIX, los cuales permitieron conocer otros lenguajes, costumbres y sobre todo música de otros países, la cual además era considerada muy exótica.

En un principio la *Habanera* no fue muy difundida en México, se popularizó ya que formaba parte del repertorio que interpretaban cantantes profesionales extranjeros. A finales del siglo XIX, la soprano española Concepción Méndez Cuesta (1898-1986), mejor conocida como Conchita Méndez, logró que el género tomara notoriedad gracias a su interpretación de la canción habanera *La Paloma* (1809) del compositor Sebastián Iradier (1809-1865).

En México existieron dos tipos de danza habanera: uno con movimientos balanceados, lentos, muy cercanos al tango en 2/4; el otro muy alegre, movido, en compás de 6/8 e incluso 9/8, con influencias del zapateado, la cual era más conocida como “danza calabaceada”.

La Habanera en México, a diferencia del Jarabe nacional, es un producto de importación e imitación, que sirvió como modelo para la creación de música para piano y canto durante los siglos XIX y XX. Entre los compositores mexicanos que utilizaron esta forma musical, destacan: Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva, Luís G. Jordá, Miguel Lerdo de Tejada, José Avilés, Julio Ituarte, Ignacio Tejada, Miguel Ríos Toledano, Tomás León, Clemente Aguirre, José Jacinto Cuevas, L. Alcaraz, Alejo Infante, Filiberto A. Díaz y Fernando Villalpando.

La habanera mexicana para piano más antigua data del año 1836, titulada *La pimienta*.

3.6.1.1.10 Tarantela

Danza napolitana proveniente del puerto marítimo de Taranto, ubicado al sur de Italia. Tiene la característica de que la danza es ejecutada en parejas, las cuales simulan un galanteo con una música de movimiento vivaz a 6/8 o 3/8, que progresivamente va aumentando su velocidad. Musicalmente está dividida en dos partes, en donde una se

presenta en tono menor y la otra en tono mayor, ejecutándose en su interpretación instrumentos como pandeteras, castañuelas y en su modo más antiguo la voz cantada.

Según las antiguas creencias populares de la Edad Media, se pensaba que, si una persona era mordido por una tarántula, esta debía bailar frenéticamente por días para que el cuerpo sudara y eliminara el veneno, ya que se creía que esta mordida era fatal. Sin embargo, con el paso del tiempo, la medicina descubrió que la picadura de este insecto es relativamente inofensiva para los humanos. El diarista británico Samuel Pepys (1633-1703) registra en uno de sus diarios fechado en el año de 1662 que, durante las cosechas, muchos violinistas deambulaban por el campo en busca de ser contratados por quienes hayan sido mordidos por una tarántula (Latham, 2008)

Durante el siglo XIX, la tarantela se convirtió en un género muy popular y a pesar de que no tenía una tradición en el concierto, muchos compositores recurrieron a ella para darle a sus obras instrumentales un carácter brillante y efectista. Tal es el caso de Chopin, Liszt, Heller, Weber, entre otros.

3.6.1.1.11 Pasacalle o Kalejira

El *Pasacalle*, también conocido como *Passacaglia*, *Pasaralle* o *Kalejira*, es una composición musical que pertenece al tipo de Variación. Es de carácter contrapuntístico que se desarrolla sobre un bajo *ostinato*. Generalmente está escrito en compás de $\frac{3}{4}$ y en tempo moderado a moderadamente alegre (Cursá, 2001)

El nombre de *pasacalle* proviene de la práctica de los músicos que iban tocando música mientras pasaban en la calle rumbo a una serenata o baile público. Se cree que posiblemente esta danza tenga su origen a mediados del siglo XVI en la Nueva España, a raíz de un baile conocido como *Cosquilleo*, el cual fue censurado porque las autoridades consideraban que sus movimientos pecaban de indecentes y ajenos a las buenas costumbres.

Cabe recalcar que el *pasacalle* encontró sus semejanzas con la *chacóna* durante su difusión en España e Italia durante el siglo XVIII, gracias a que poseían un ritmo y carácter musical similar. En el tratado de composición de Vincent d'Indy (1851-1931) se señala que:

El Pasacalle es una pieza en la cual el tema, ordinariamente expuesto por el bajo, permanece idéntico durante todas las Variaciones. Estas son, pues, puramente contrapuntísticas y extrínsecas, ligadas necesariamente a una polifonía. En la Chacona, el tema, en general expuesto por la voz superior, recibe en seguida adornos melódicos cada vez más ricos. Se trata, por tanto, de una serie de Variaciones melódicas (Zamacois, 1960: p.144).

Entre los distintos compositores académicos que utilizaron esta forma musical, destacan J.S.Bach y Girolamo Frescobaldi.

Cuando el *pasacalle* regresó a México, éste llegó en una forma netamente instrumental. Entre las primeras obras existentes en México donde se expone esta forma musical, destacan los *pasacalles* presentes en el *Método de cítara y vihuela* (1670) del compositor español activo en México Sebastián Aguirre (s.a). Otras composiciones tardías pero excepcionales, son las de los compositores mexicanos Carlos Curti (1859-1926) titulada *Nueva España* (1894) y la *Pasacalle* (1991) de Juan Cuauhtémoc Herrejón (1943-1993).

3.6.1.2 El Recitativo

Es una recitación melódica musical donde el ritmo, el metro, la división de la frase y el proceso tonal son tratados con absoluta libertad y con el beneficio de la limitación de las inflexiones del lenguaje hablado (Cursá, 2001).

Entre los distintos estilos de Recitativo, nos encontramos con:

- **Recitativo seco:** De carácter primitivo y que actualmente está en desuso. Se le denomina “seco” ya que la voz queda libre con relación al compás y, el discurso musical, se acompaña con acordes que van trazando la tonalidad. En las arias, el recitativo seco desarrolla una acción argumentativa. En un inicio, la voz estaba acompañada por el clave, después este se sustituyó por un cuarteto de cuerdas y finalmente por la orquesta (Zamacois, 1960).
- **Recitativo expresivo:** A diferencia del recitativo seco, este no es de carácter libre, ya que, al interrumpir en distintas partes de una obra musical, este debe ser medido. Son los elementos musicales los que se encargaran de darle vida, intensidad y riqueza, sin restarle naturalidad a la voz (Zamacois, 1960).

3.6.1.3 La Fantasía

La *Fantasía* es una composición de antigua tradición instrumental que posee la característica de no seguir ninguna de las formas tradicionales, y aunque es elaborada por el autor con plena libertad, no se aparta de las leyes generales de la forma (Bas, 1947). Según Julio Bas, estas leyes generales de la forma tienen como premisas:

- 1) La existencia de temas principales y secundarios
- 2) Retornos eventuales en el transcurso del fragmento.
- 3) Establece periodos distintos
- 4) Tiene un carácter contrastante entre sí
- 5) Separa eventualmente algunos fragmentos o tiempos

Esta forma musical ha sufrido cambios con el tiempo: en el siglo XVI y XVII, (mejor conocida como *Ricercare*) se denominaba “Fantasía” a la parte instrumental en que un tema se desarrollaba en estilo imitativo sin seguir un esquema fijo, fusionándose también con otras formas musicales como la *Toccata* y la *Sonata*. Cuando la *Fuga* tomó una estructura definida, la *Fantasía* resultó ser su contraposición, ya que esta nueva forma en la *Fuga* ya definía una estructura en la alternación de sus partes. En la *Sonata*, se definía como “Fantasía” a la obra que no se sujetaba al plan, ya que seguía expresando la libertad en la estructura (Zamacois, 1960). Esta evolución propició que, en términos de forma musical, se le denominara “Fantasía” al fragmento de una obra que fuese independiente o al fragmento musical que preparara a otro, ambos con sus respectivas diferencias en la estructura.

Los compositores europeos que utilizaron esta forma musical, de forma muy variada según la época y la escuela, son: J.S. Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Brahms, etc. (Cursá, 2001)

En México, una de las obras concertantes más importantes bajo esta forma musical, es la *Fantasía para dos pianos y orquesta* de Rafael J. Tello (1872-1946), escrita en 1943 y estrenada en 1945 bajo la dirección de Carlos Chávez.

3.6.1.4 El Pastoral

El *Pastoral*, corresponde a las formas musicales de composición que no tiene delimitado un ritmo y una forma. Trata de las obras instrumentales y teatrales que tratan de evocar una escena, costumbres y cantos relacionados al ámbito rural o de pastores, temática que era muy común en los madrigales del siglo XVI e inicios del XVIII. Antiguamente la *pastoral* se trataba de una danza cuya música estaba en compás de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ de movimiento moderado, en donde se imitaba un canto pastoril a través de otro instrumento que no fuera la voz. Posteriormente, un poco antes de la creación de la ópera, el *pastoral* era aplicado a las obras escénicas en donde el texto de los diversos personajes era ejecutado por el coro (Zamacois, 1960).

Generalmente en los temas pastorales se trataba de imitar la poesía griega y latina, que era muy desarrollada por poetas como Torquato Tasso (1544-1595) Gian Battista Guarini (1538-1612) y Philip Sidney (1554-1586). Entre los compositores que utilizaron la forma *pastoral* en sus obras, podemos citar a Georg Friedrich Händel con su ópera *Acis y Galatea* (1718)

En el *Diccionario Enciclopédico de la Música* de Alison Latham, señala que existe otra definición de *Pastoral*, mencionando que es una “obra instrumental o vocal generalmente escrito en compases de $\frac{6}{8}$ o $\frac{12}{8}$, que suele sugerir un tema rústico o bucólico con la imitación del pedal de una gaita o *musette* de pastor” (Latham, 2008: p.1166).

Actualmente la *pastoral*, está relacionada con la Navidad, y muchos compositores han escrito obras musicales vinculadas a esta época, tal es el caso de la *Sinfonía Pastoral* (1720) y el *Oratorio de Navidad* (1734) de J.S. Bach; el *Mesías* (1741) de Händel; la *Pastorale del Concierto de Navidad* op.6 no.8 (1714) de Arcangelo Corelli y el *Concerto Grosso* op.8 no.6 de Giuseppe Tartini.

3.6.1.5 Canzonetta

Nombre aplicado a las piezas vocales de estilo ligero y dancístico, a finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII. En Inglaterra, el término hacía referencia a la colección de *canzonettas* italianas realizadas por el compositor Thomas Morley (1557/58-1602), cuyas composiciones constituían de una sola estrofa sin repetición, respetando la seriedad y la

forma del *madrigal*. Fue a partir del siglo XVIII que el término *canzonetta* comenzó a utilizarse como título para las canciones escritas para voz solista, en estilo ligero y lírico, tal es el caso de las *Seis canzonettas originales* (1796) de Haydn (Latham, 2008).

3.6.1.6 Canción Napolitana

Mejor conocida como *Canzona popolare napoletana*. Trata de las canciones románticas originarias de las primeras óperas italianas del siglo XIX, las cuales adoptan de forma representativa la forma de una *arietta* con una graciosa melodía lírica (Latham, 2008).

Entre los principales compositores que hacen uso de la *canción napolitana*, tenemos a Gaetano Donizetti (1797-1848) con su canción *Te voglio bene assaje* (1835); a Rinaldo di Capua (1705-1780) con su canción *O sole mio* (1898); la canción *Funiculì, funiculà* (1880) del compositor Luigi Denza (1846-1922) y la hermosa canción *Core 'ngrato* (1911) del compositor Salvatore Cardillo (1874-1947). Cabe destacar que, en la actualidad, la canción napolitana forma parte del repertorio presentado por los cantantes líricos, destacando en su interpretación a grandes cantantes como Enrico Caruso (1873-1921), Franco Corelli (1921-2003) y Luciano Pavarotti (1935-2007)

3.7 Cri-Crí y el Jazz

No existe la menor duda de que Gabilondo Soler se vio fuertemente influenciado por el Jazz. Entre las distintas formas que utilizó, relacionados o derivados de este género, destacan:

El Fox-trot

Cuando Gabilondo contempló en su repertorio el Fox-trot, el género ya tenía 10 años de gran aceptación y éxito en México.

Entre sus obras bajo esta forma musical destacan: *Caminito de la Escuela* (1934), *El chinito Chong-Ki-Fú* (1934) y *Los Caballitos* (1934).

El Blues

Entre las canciones dentro del género Blues destacan: *Dos mayates* (1934), *El Perrito* (1935), una de las canciones favoritas *El Ropavejero* (1945) y *Nocturno negro* (1945).

El Swing

Entre las canciones que pertenecen a este género musical, destacan: *Conejos Panaderos* (1935), *El ceniciento* (1951), *El Relojito* (1951), *Excursión mojada* (1942), *Ojitos de Cascabel* (1939) y *Ratoncitos paseadores* (1936)

El Dixieland

Francisco Gabilondo Soler, utilizó el *dixieland* para su canción *El chivo ciclista* (1942), que es una combinación de Fox-trot con Dixieland

El Country

Aunque la música *country* no pertenece al género del Jazz, se ha decidido introducirlo en esta sección, ya que al igual que Jazz, el country proviene de EUA.

Francisco Gabilondo Soler, utilizó la forma musical *country* para sus canciones: *El Ratón Vaquero* (1936), que es una combinación de la forma musical de polca con alusiones al country.

3.7.1 Breve contexto histórico del Jazz.

El jazz es un género musical afroamericano que nació a finales del siglo XIX al suroeste de EUA. Tiene la característica de que su aspecto rítmico es contrastante debido a la irregularidad métrica de las síncopas, que a menudo, son interpretada en pizzicato por un contrabajo (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1). Una de las características armónicas del jazz, es que los acordes, a diferencia de la tradición clásica europea, no obedecen la armonía. Esto generó que muchos compositores pertenecientes a la primera mitad del siglo XX tomaran como referencia al jazz para renovar su lenguaje musical y así obtener una identidad compositiva, gracias también a las nuevas técnicas y timbres instrumentales poco comunes que ofrecía el género y que se logró especialmente por el uso de los alientos.

El *Diccionario Enciclopédico de la Música*, menciona que la palabra *jazz*, “originalmente significaba vivacidad y pudo haberse referido particularmente a la excitación sexual” (Latham, 2008: pág.803). El jazz nace de una mezcla de culturas musicales que lograron hacer confluir el rasgo negro-norteamericano con el hispano-afroantillano. Sin embargo, no fue hasta el año de 1900, que el jazz logró su carácter distintivo gracias a la fusión de muchos elementos musicales como el ragtime, negro spiritual, field hollers (lamentos del campo), blues, vodevil, marchas callejeras, etc.

El fundamento histórico del jazz reside en el contexto sociopolítico que vivían los esclavos africanos en los campos algodonereros situados a las orillas del río Mississippi y en algunos estados sureños de los EUA, siendo la música junto con la danza y el canto, una herramienta funcional que generaba una respuesta natural de esta población, ante las injusticias y opresiones de las cuales eran víctimas. Es así como el jazz surge en la expresión de las canciones de trabajo y los cantos de tipo religioso entonados por esta comunidad.

Es un error muy común decir que el jazz se originó en Nueva Orleans. La verdad es que durante la segunda década del siglo XX el género se extendió por todos los EUA, logrando que en Nueva Orleans tuviera una fuerte aceptación e influencia, gracias a sus ritmos bailables como el danzón y la habanera, que fueron introducidos por músicos de origen cubano y mexicano alrededor de 1875-1880. Fue en Nueva Orleans que el jazz pudo presentarse en lugares comunes como burdeles, salones de baile, clubes, barrelhouse, barcos fluviales y lugares de bajo presupuesto.

En su inicio, este novedoso género musical no tenía nombre alguno, se conocía como parte de un estilo de ragtime nacido en Nueva Orleans. El término de “jazz” comenzó a usarse en 1913 por la población negra que presentaba teatro callejero (minstrels), así también como las bandas militares y de viento que se presentaban en Chicago y Nueva York. Entre las bandas que popularizaron el término destacan: Orleans Jazz Band y Original Dixieland Jazz Band (Burkholder & Palisca, 2008).

El desarrollo del primer jazz se nutrió mucho por el ambiente cultural y social de Nueva Orleans, la ciudad siempre tuvo la característica de que en ella se hablaban varios idiomas y convergieran distintas razas y culturas; el pasado francés y español de la ciudad, favorecía una atmósfera diferente a la de otras ciudades de EUA. Antes de la emancipación de los esclavos, Nueva Orleans era la única ciudad del sur que permitía que estos se reunieran

públicamente, propiciando a que se conservaran algunas tradiciones africanas que se escondían en otros lugares del país. Además, las estrechas relaciones que se mantenían con el Caribe, Haití y Cuba, ejercieron una influencia sobre los ritmos del primer jazz, que a su vez contemplaba elementos de la música criolla y latinoamericana. Cabe mencionar también, que las bandas de baile de la ciudad fusionaron dichas tendencias con los estilos europeos dando gradualmente un origen al nuevo tipo de música.

Para estudiar el proceso histórico y evolutivo del jazz, Alison Latham en su *Diccionario Enciclopédico de Música* propone 4 etapas:

1. **Los primeros años.** – Contempla el desarrollo del jazz en un tiempo menor a medio siglo, en donde el jazz siendo en un principio de carácter folclórico, logra consolidarse a una forma de arte sofisticado. Menciona que los predecesores del Jazz son el *blues*, el *ragtime* y las bandas militares de alientos (maderas y metales), que después de la guerra civil abandonaron sus instrumentos abollados, los cuales fueron recogidos por la gente humilde para utilizarlos en desfiles callejeros, festivales y procesiones fúnebres. En este periodo surge la figura de Jelly Roll Morton (1885-1941), quien sofisticó el lenguaje musical de lo que posteriormente sería el jazz gracias a su ejecución de ragtime con el piano. Se define también el estilo musical de Nueva Orleans con las características de ejecutar una música lineal interpretada con clarinete, trompeta y trombón o con piano, batería, guitarra y bajo. El jazz alcanza la cúspide en 1920 con el agrupamiento *Creole Jazz Band* en donde Louis Armstrong (1901-1971) fue segundo cornetín. En 1920 el jazz crece a nivel geográfico, dando paso a distintos estilos según la región y en Nueva York se desarrolla una escuela de jazz blanco. Posteriormente aparece la variante de “jazz sinfónico” como música de carácterailable y comercial destacando en éste la figura de Paul Whiteman (1890-1967).
2. **La Depresión Económica.** – La depresión económica y social comenzó con la quiebra de Wall Street en 1929, la cual terminó por afectar a los músicos de aquel entonces, especialmente a los músicos negros que trabajaban en hoteles y en la radio. La música jazz no se vio afectada por este acontecimiento, puesto que el género pasó de ser un gusto minoritario a un gusto generalizado para los blancos gracias a la figura de Benny Goodman (1909-1986) y su creación de una nueva *big band*, de la cual formaba parte el pianista y arreglista Fletcher Henderson (1897-

1952). Gracias al trabajo de Goodman se perfecciona el *swing*, posteriormente surge el *mainstream jazz* como una nueva corriente estilística y después el *bebop* que se ejecutaba en las *jam sessions* (sesiones improvisadas y no registradas).

3. **Bop.** – En 1940 se inaugura una nueva era del jazz gracias a los músicos Charlie Parker (1920-1955), Dizzy Gillespie (1917-1993), Bud Powell (1924-1966), Thelonius Monk (1917-1982), Max Roach (1924-2007) y Kenny Clark (1914-1985); quienes introdujeron el estilo llamado *bebop* o “*bop*”, adquiriendo este nombre por las sílabas que cantaba Gillespie. Si bien, antes el jazz tenía la característica de poseer un estilo diatónico con un pulso de 4/4, el *bebop* se distinguió por tener una armonía cromática con un sistema rítmico complejo y novedoso. Posteriormente nace el *cool*, gracias a las nuevas adaptaciones instrumentales con la tuba y el corno francés que Davis dirigió; estos cambios dieron origen a que se crearan bandas más grandes que incluían nuevos instrumentos en su interpretación como la batería, el bajo y el vibráfono.
4. **Década de 1950.** - En esta etapa es característica la innovación en el jazz por el saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969) quien perfeccionó el rol del saxofón tenor en el jazz; Fletcher Henderson, John Coltrane (1926-1967) y Ornette Coleman (1930-2015) quién comenzó a experimentar con el *free jazz*. En la década de 1960, el jazz empezó a perder fuerza por la aparición del *rock* y el *pop* que acapararon un público más joven, dejando al jazz para una minoría de adultos de mediana edad. Posteriormente surgió el “jazz de vanguardia”, pero para su mala fortuna, este no logró encajar en el gusto de los amantes del jazz tradicional, debido a sus nuevas expresiones modernas.

3.7.1.1 El Jazz en México

Existe un antecedente que muestra, posiblemente, el primer acercamiento que tuvo México con el jazz, gracias al clarinetista mexicano Lorenzo Tío (1844-192?), originario de Tampico Tamaulipas, y su hijo Lorenzo Tío Jr. (1893-1933) quien nació en la ciudad de Nueva Orleans y desarrolló su carrera profesional en Nueva York. A ellos se les atribuye la introducción de un nuevo estilo musical que más tarde resultó en un estilo Dixieland (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

Posteriormente por eso del año de 1884, México fue partícipe de la Exposición Industrial y algodonera de Nueva Orleans con una comitiva extranjera numerosa y única en enviar una delegación musical, la cual también se vio enriquecida por la influencia de agrupaciones musicales. Tal es el caso del pianista Ricardo Castro y la Banda del Octavo Regimiento de Caballería, quién además fue premiada por los organizadores del evento, impactando también a los músicos locales que más adelante terminaron adaptando la estructura instrumental del conjunto mexicano.

Los músicos Florencio Ramos (s.a) y José Viscarra (s.a), pertenecientes a la Banda del Octavo Regimiento de Caballería, junto con otros músicos, tomaron la decisión de radicar en Nueva Orleans, creando así sus propias bandas para difundir por todo el sureste de EUA el repertorioailable mexicano. Su repertorio tuvo gran aceptación, que incluso el compositor Scott Joplin (1868-1917) a quien se le atribuye la creación del *ragtime*, compuso la obra *Mexican Serenade*.

Durante la Revolución Mexicana el jazz empezó a tener presencia en el país, gracias a los muchos músicos que habían recorrido EUA en exposiciones industriales y concursos musicales. Entre 1919 y 1924 surgieron las primeras bandas de jazz en México, de las cuales destacan: Los siete locos del jazz, la Winter Garden Jazz Band y la All Nuts Jazz Band. Fue durante los años 20, que el género logró expandirse en la República Mexicana, especialmente en los estados del norte.

Al terminar la Revolución Mexicana, el Jazz pudo extenderse en México, gracias a las nuevas y grandes “Big Bands”, siendo así que en 1968 Duke Ellington (1899-1974) se presentó en el Palacio de Bellas Artes con su dedicatoria compositiva *Mexicancipation*.

De la orquesta de Alcaraz, surgen grandes pioneros jazzistas mexicanos, de los cuales podemos mencionar a: el chihuahuense Mario Patrón (1935-1981) quien llegó a tocar con Louis Armstrong; el sinaloense Chilo Moran (1930-1999) quien participó en diversas orquestas como la de Dámaso Pérez Prado y Agustín Lara; el veracruzano Víctor Ruiz Pazos “Vitillo” (1930), elogiado por el famoso guitarrista Charlie Byrd; el chihuahuense Tino Contreras (1924), quien grabó el primer disco de Jazz en México titulado “*Jazz en México*”. Muchos de estos autores lograron experimentar una nueva forma nacional de interpretación jazzística de piezas célebres como *El Huapango de Moncayo*, *Estrellita* de Manuel M. Ponce, entre otras.

Fue a finales de los años 60' donde se comienzan a abrir espacios, festivales y clubes especializados para la ejecución del jazz. Decía Agustín Lara en el relato de sus memorias:

En esa época [1923] México se vio de improviso completamente invadido por la ola del jazz, y el baile era la locura de la ciudad. No recuerdo que nunca se haya despertado en todas las clases sociales, y en una forma tan rápida y definitiva, una afición semejante. La transición del two-step al foxtrot obró el milagro. Todo el mundo bailaba... Yo recuerdo haber visto en la academia de Portillo viejos rabos verdes tomando sus clases muy serios (Agustín Lara cit. por Viñas, s.f).

A pesar de que el Jazz tuvo mucho éxito en México, no faltaron los críticos que se oponían a éste, siendo así que, en el año de 1962, cuando la capital estaba a cargo del mandatario Ernesto P. Uruchurtu, se aprobó una ley donde decretaba que la actividad nocturna en la ciudad terminaría a la media noche en punto, siendo una de las principales causas de dicha ley, la difusión del jazz.

A principios de siglo, la palabra “jazz” en México, era la causa de una innumerable cantidad de artículos que se empeñaban por ultrajar el género musical relacionándolo con una despectiva superficialidad, desenvoltura, desorganización, bajos recursos, vicios, discordancias y cierto racismo a la comunidad afroamericana.

Uno de los principales críticos fue el compositor de música clásica ligera y tradicional mexicana Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) que en 1921 se refería a este género como:

Una infame música hecha con los pies para los pies. Es un horror. Desgraciadamente la invasión del jazz está consumada. Estamos perdidos irremisiblemente. Es una locura de sonido, de desafinaciones [...] El éxito del jazz consiste en tocar mal, lo más mal que se pueda. El jazz ha absorbido todo el mundo (Lerdo de Tejada cit. por Viñas, s.f.).

Otro crítico y enemigo del Jazz, fue el entonces primer Secretario de Educación Pública del país José Vasconcelos, quien cabe decir que en 1913 presenció el estreno en Paris de la obra vanguardista *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, obra a la cual exaltó mediante numerables elogios como “exquisita”. Sin embargo, ante el Jazz que además desterró y prohibió en las escuelas, describió:

El día en que pusiéramos a todo el pueblo de México a ritmo de una música como la de Rimsky Korsakov, ese día habría comenzado la redención de México. [...] los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento,

ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revestida al balar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood (Viñas, s.f.).

Otro comentario sobresaliente acerca del Jazz trata del compositor Manuel M. Ponce, quien se refiere al género como:

México sufre el yugo del foxtrot y nuestra juventud, que baila y se divierte, ignora o finge ignorar que este puede ser –Dios no lo quiera– el principio de otro yugo más doloroso (Manuel M. Ponce cit. por Viñas, s.f.).

La introducción del Jazz a la sociedad mexicana y al país fue un largo proceso que necesitó un intercambio cultural exhaustivo, sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, ya que antes de 1962 dicho género solo se le podía escuchar en bares, cafeterías, burdeles, cabarets, cines, centros nocturnos, prisiones (como la orquesta de la cárcel de Belem), restaurantes y hoteles lujosos, siendo el caso de éste último el proyecto del periodista José Luis Durán de llevar a un hotel de Acapulco el famoso festival internacional de jazz de Newport California. Sin embargo, dicho intercambio cultural pudo ser posible después de que EUA pasara por ciertas transiciones históricas, sociales, y musicales (foxtrot, ragtime y blues).

3.7.1.1.1 El Fox-trot

El *fox-trot* es un baile de salón de origen afroamericano que nació del *one-step* y que entre los años de 1912 y 1914 adquirió su nombre. Tiene la característica de poseer un ritmo sincopado en 4/4 que se extiende en periodos regulares de ocho compases (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

Del *fox-trot* parten dos estilos: el *slow-fox* mejor conocido como fox-trot lento, el *charleston* de movimiento rápido y el *quickstep*.

El compositor y músico mexicano José López Alavez (1889-1974) introdujo el género en México componiendo y tocando sus obras hacia el año de 1921. Posteriormente en 1923 el compositor y militar Belisario de Jesús García (1892-1952) continuó la difusión de este género, sobresaliendo con sus obras *Tristeza de Pierrot* y *Canción del recuerdo*. Sin embargo, existen musicólogos como Juan S. Garrido que difieren en los antes mencionados

precursores del fox-trot en México, indicando que el género hizo su aparición en 1919 con la obra *Chapultepec* del compositor Higinio Ruvalcaba (1905-1976).

3.7.1.1.2 *El Blues*

El *blues* es un estilo musical de tradición folclórica vocal negra estadounidense, ejecutada por la población esclava del sureste como cantos de jornada en los campos algodoneros, entre otras actividades laborales rurales. Se originó a finales del siglo XIX e influyó en la evolución del jazz y otros géneros populares del siglo XX (Latham, 2008).

Originalmente el *blues* hacía referencia en sus letras al estado de ánimo depresivo de los negros estadounidenses de la segunda mitad del siglo XIX. Tiene la característica de que la melodía se expanda regularmente en 12 compases en tempo lento, con progresiones tonales ordinarias divididas en tres fases (Primera fase en I grado, segunda fase en IV y tercera fase en V) de cuatro compases cada una (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

Del blues parten otros estilos musicales que se desarrollaron principalmente en la primera década del siglo XX, aportando libertad en el ritmo y estilo. Ejemplo de ello es el *downhome*, también conocido como *country blues* en donde una sola persona canta y se acompaña con el banjo; el *jazz* y el *rhythm-and-blues* que a su vez antecede al rock. Uno de los primeros cantantes de *downhome* y fundador de la tradición del blues en Misisipi fue Charley Patton (1929-1934) y el tejano Blind Lemon Jefferson (1893-1929).

En 1910 el blues se popularizó de tal forma que apareció en formato estrictamente instrumental. En 1920 surge el llamado *blues clásico* en donde surgen cantantes mujeres como Ma Rainey (1886-1939), Bessie Smith (1894-1937) y sus herederas Nina Simone (1933-2003) y Odetta Holmes (1930-2008); el blues clásico utiliza recursos musicales del ragtime y el jazz temprano, propiciando también que su estructura de 12 compases sea más flexible (Latham, 2008).

A partir de la década de 1960, el blues se insertó a nivel global como parte de la música comercial y popular, la cual actualmente se sigue ejecutando por músicos blancos, ya que los negros adoptaron como su expresión musical el *soul*, el *gospel*, el *rap* y el *hip-hop*.

El Blues en México fue introducido aproximadamente en el año de 1912 por músicos y cantantes estadounidenses y mexicanos que hacían sus giras por los EUA. Sin embargo, no fue sino hasta los años de 1965-1976, que en México empezaron a surgir agrupaciones mexicanas que, además de crear sus propias piezas instrumentales, interpretaban el blues de una forma muy personal. Entre estas agrupaciones y músicos destacan: La Fachada de Piedra (1978), la cantante Emilia Almazán (1953), el pianista Guillermo Briseño (1945), la cantante Betsy Pecanins (1954-2016) y la cantante Margarita Bermejo (1953). Entre las agrupaciones de blues más famosas de México destacan Real de Catorce, formado en el año de 1985 en la Ciudad de México (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1)

3.7.1.1.3 *El Swing*

El *Swing*, es un estilo de interpretación del Jazz que nació en los EUA durante los años 20. Definir los criterios interpretativos del *swing*, resulta una tarea muy compleja, ya que envuelve una combinación de recursos como la ejecución desigual de figuras de notas cortas, ejecución de tiempos medios y conceptos tímbricos como rubato, ataque y otros medios que imprimen a la música un ritmo característico que es rápido y muy expresivo (Latham, 2008).

Fue durante los años 30 que el género se popularizó con las bandas de jazz, quienes aumentaron en sus orquestas las secciones de metales y saxofones, dando cada vez más importancia a los solistas y utilizando el *riff* (recurrencia motívica de figuras rítmicas) como un recurso para generar tensión e imprimir impulso y vitalidad al género. También, otra característica de *swing*, es que la batería se convierte en el único instrumento que cumple la función rítmica.

El *Swing* dio paso al baile, gracias a las distintas obras de compositores y arreglistas negros como Fletcher Henderson (1897-1952), Don Redman (1900-1964) y Duke Ellington (1899-1974), y directores como Jimmie Lunceford (1902-1947), Count Basie (1904-984), y Chick Webb (1905-1939), entre muchos otros. Entre las distintas formas en que se puede bailar el *Swing*, están el *Lindy Hop*, el *Charleston*, el *Blues*, el *Balboa*, el *Okupaswing* y el *Claqué*.

El *swing*, al igual que el *Jazz*, fueron géneros musicales que tuvieron un largo proceso para ingresar a México, intercambio cultural que se originó a principios del siglo XX gracias a las distintas agrupaciones musicales y profesionales mexicanas que viajaron a EUA y que en su regreso a México, conformaron en el país distintos grupos musicales que empezaron a tocar esta música.

3.7.1.1.4 El Dixieland

El *dixieland*, es el antiguo estilo del Jazz de Nueva Orleans, que se desarrolló en la década de 1910 tal y como lo tocaban los músicos blancos, en donde el *swing rítmico* y *blue notes*, eran utilizados con menor frecuencia en el lenguaje armónico y melódico.

La palabra *dixieland* tiene su origen en los estados sureños de EUA, quienes antes de 1803 pertenecían a Francia. Al ser el francés el idioma hablado por estos estados, en sus billetes de diez dólares, estampaban la palabra “*dix*” que quiere decir diez en francés, y fue gracias a estos hechos que coloquialmente se comenzaron a llamar “Dix Land” posteriormente evolucionando a la palabra Dixieland. Sin embargo, también se sabe que, en un principio, la palabra *Dixieland* se aplicaba a las marchas negras de jazz alrededor del año 1900 y que dicho término se popularizó gracias a la banda integrada por blancos la *Original Dixieland Jazz Band* (Latham, 2008).

En la ejecución del *dixieland*, se usan los instrumentos musicales como la tuba, la corneta, el piano, el bajo, la batería, el clarinete, el trombón y ocasionalmente el banjo. Son los instrumentos de metal y la improvisación los que juegan un papel predominante en la ejecución de este género musical. Es también en este género donde destaca la técnica instrumental de los trombonistas llamada *estilo taligate*.

3.7.1.2 El country

El *country* es un estilo musical popular estadounidense que tiene sus orígenes en las regiones rurales de EUA durante la década de los años 20. La música, tiene sus orígenes en las canciones folclóricas traídas al continente por los primeros colonos de las Islas Británicas, las cuales se fusionaron con otras formas ya arraigadas en Norteamérica.

La música country también es conocida con el nombre de *country & western*, y el término comenzó a ser utilizado en los años 40.

Fue durante los años posteriores que el lenguaje folclórico del *country* comenzó a perderse gracias a las imitaciones de muchos artistas comerciales, que por moda llamaban a este nuevo estilo *Hillbilly*. Sin embargo, el country logró desplazar esta moda recuperando su nombre y combinando su forma con la de la música *bluegrass* (de las Montañas Azules de Virginia). Este nuevo estilo fue popularizado por Bill Monroe (1911-1996) (Latham, 2008).

La música country originalmente es interpretada por instrumentos de cuerda, bien pueden ser el fiddle (violín sencillo), la guitarra, el contrabajo y el banjo; también hay un frecuente uso del acordeón y la armónica. En la actualidad es interpretado por instrumentos electrónicos.

Durante el siglo XIX, México tuvo una guerra con EUA que trajo como resultado que una gran parte del territorio mexicano (2.5 millones de km²) se anexara al territorio estadounidense. Sin embargo, en esas nuevas regiones anexadas, existía una fuerte herencia cultural mexicana, que, al combinarse con las tradiciones musicales norteamericanas, conllevó al surgimiento de híbridos musicales de la canción ranchera, tal es el caso del género musical que hoy día es conocido como *Tex-mex*

3.8 Cri-Crí y el Bolero ranchero

Se sabe que Francisco Gabilondo Soler, no tenía mucha simpatía en componer boleros. Sin embargo, sí existe el registro de una canción que pertenece a la forma musical *bolero ranchero* titulada *Gente Decente* (1960) que fue compuesta como tema principal para el musical *Rentas Congeladas* (1960). Cabe mencionar que esta obra es considerada como el primer musical mexicano, con texto original del dramaturgo mexicano Sergio Magaña (1924-1990) y con música de Francisco Gabilondo Soler. Esta obra no se llegó a presentar originalmente con la música, ya que el compositor tuvo una controversia con el dramaturgo y enojado se llevó las partituras. El musical hace referencia y representa el conflicto de las rentas en la Ciudad de México durante los años 40, las cuales fueron congeladas por decreto presidencial, sin tener solución hasta los años 90.

3.8.1 Breve contexto histórico del Bolero Ranchero

El bolero ranchero es un estilo cancionero proveniente del bolero mexicano y la canción ranchera. Fue ejecutado desde 1935 por distintas agrupaciones de mariachi, destacando como intérprete emblemático Javier Solís (1931-1966) (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

En la actualidad, existen muchas definiciones sobre lo que es el bolero. Por citar algunos: el escritor español Manuel Vásquez Montalban (1939-2003) sostiene que es un discurso amoroso que nunca se cierra, sino que permanece y se renueva; el escritor Pedro Delgado Malagón en su libro *El bolero: visiones y perfiles de una pasión dominicana* (2005) sostiene que es una atmósfera, un clima y una tensión; la escritora Gladis Lara Romero en su artículo *Bolero: amor, texto y cultura* (2001) menciona que es la forma usada para mostrar el lado más humano de América Latina, etc. Bajo el contexto histórico, señala el escritor colombiano Andrés Motato en su artículo *Bolero: El anacrónico vigente* (2004), que:

El bolero ha sido un género que surgió luego de un largo proceso cultural, tanto en lo musical como en lo rítmico, lo literario y lo interpretativo, a través de sucesivas generaciones de músicos de pueblo, en un proceso colectivo, ancestral y tradicional, logrando ser, indudablemente, el resultado inesperado de la historia latinoamericana. (Arzubiaga, 2007: pág.96).

El *Bolero* es un género musical que nace en España, se reinventa en Cuba durante la época de la colonia, gracias a la gran influencia de la cultura ibérica y posteriormente se expande a varios países de habla hispana (Hernández).

El bolero comienza como un baile español que existió entre los años 1750 y 1772 y que se perfecciona por el bailar gaditano Sebastián Cerezo (s.a), quien incorporó en su danza elementos de la *chacona* (tal es el caso de los saltos) y el *bureo* o *bolero*. En su formato original el *bolero* tenía una semejanza con la *polonesa*, comprendía tres partes iguales, cada una con una suspensión llamada *bien parado* en donde descansaban los danzantes. Poseía además 36 compases y tres estribillos, en división rítmica ternaria.

En 1791, los colonos franceses huyen a Cuba, llevando consigo una cultura que contenía elementos franceses, ingleses y africanos, que al mezclarse con la cultura caribeña genera un nuevo cambio que logró resonar fuertemente en el bolero, mezclándose con ritmos del danzón, la habanera y la contradanza. Es por ello que el bolero, en su constitución

instrumental, toma elementos de España con el uso de la guitarra, el cajón de madera y la zarzuela; de Francia y Austria se aporta el uso de violines, piano y posiblemente la influencia del canto lírico y de la influencia africana toma elementos de percusión, canto y danza (Arzubiaga, 2007).

El compositor y barítono cubano José Pepe Sánchez (1856-1918) es considerado como el padre de la canción trovadoresca cubana y como el creador del bolero latinoamericano, ya que en 1883 se dedica a mejorar el género con su obra *Tristezas* (1883), escrita a dos estrofas con cuatro versos (de 16 compases cada una), las cuales están separadas por un pasaje instrumental (Murillo, 2014).

Es muy probable que el *bolero* haya tenido su presencia en México durante el siglo XVIII a través de Cuba, desarrollándose principalmente en los estados de Veracruz, Campeche, Tabasco y Yucatán bajo el nombre de *bolera*. Fue durante el siglo XIX que México popularizó el género, contribuyendo en su engrandecimiento y difusión internacional. Se tienen registros que hacia 1800 comenzaron a surgir obras musicales con este género musical, citando entre las más antiguas a las obras *Boleras nuevas* del compositor mexicano José Manuel Aldana (1730-1810) y posteriormente en 1821 las *Boleras de la Independencia*, impresas por Mariano de Zúñiga y Ontiveros (1749-1825).

A finales del siglo XIX comenzaron a aparecer boleros para canto y piano con modificaciones rítmicas simples a 4/4 y en tempo moderado, lo que derivó posteriormente al moderno *bolero mexicano*, que fue popularmente ejecutado por tríos y orquestas de baile que consecutivamente plasmaron sus obras en diversas editoras musicales. Entre estas obras podemos mencionar a *Guardami* y *Plátanos* del compositor Melesio Morales (1838-1908) y *Fiesta tapatía* de Fernando Villalpando (1844-1902).

En el siglo XX Agustín Lara fue reconocido como el compositor mexicano más célebre por su producción bolerística, ya que logró un sello personal que influyó posteriormente en las obras de otros compositores, además de que sus obras fueron interpretadas por grandes cantantes de la época como Antonia del Carmen Peregrino Álvarez (1912-1982), alias “Toña la Negra”; María Luisa Landín Rodríguez (1921-2014), Amparo Montes (1920-2002), María Victoria (1933), Elvira Ríos (1913-1987), Pedro Vargas (1906-1989), Néstor Mesta (1908-1971), entre otros (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

3.9 Cri-Cri y otros géneros

Mucha es la diversidad en formas musicales que posee Gabilondo Soler *Cri-Crí el grillito cantor* en su repertorio. Por citar algunos tenemos:

El Pasodoble

Una de sus obras más conocidas dentro de dicho género es *Los enanos Toreros* (1935), la cual fue grabada por el compositor en el año 1964 y presentada en 1990 por La Orquesta Universitaria de Música Popular de la Universidad Veracruzana.

El Tango

La primera composición de Gabilondo trata de la canción *Ché... araña* (1942), la cual hasta la fecha en México es una de las canciones favoritas tanto del público infantil y adulto. Posteriormente compuso la canción *Tango Medroso* (1953), considerada por muchos como una de sus mejores composiciones.

Danzón.

Entre las canciones más conocidas en danzón que hizo Soler destacan: *Negrito Sandía* (1934), una de las más hermosas melodías *La Negrita Cucurumbé* (1936) que también es mezclada con rumba; *Tierra Caliente* (1936) y la famosísima canción *Métete Teté* (1950) la cual también es mezclada con mambo.

Danzonete

Las canciones correspondientes a la forma musical de Danzonete dentro de las obras creadas por Francisco Gabilondo Soler son: *Cleta Dominga* (1945) y *El puerto* (1955)

La Rumba

Entre las obras destacadas bajo esta forma musical, encontramos: *Cristóforo* (1942), *El herrero tropical* (1954), *Periquito real* (1950)

La Jota.

Es un ritmo español, del cual Soler no podía prescindir debido a su ascendencia española. Entre sus jotas destacan *Jota de la jota* (1945), *Jota de la Abuela* (1954), y *El Banquito* (1950).

El Cuplé

Entre las canciones que Francisco Gabilondo Soler escribió bajo la forma de *cuplé*, destacan: *La Muñeca Fea* (1935) que es una combinación de cuplé con alusión al vals y la canción *La pianola* (1942).

El Chotís

Las piezas de Cri-Crí el grillito cantor, catalogadas bajo la forma musical de *Chotis*, son: *Barquito de nuez* (1936), *La vaca pensativa* (1942) y *Tipos friolentos* (1936)

La Zambra

Una de las piezas catalogadas bajo la forma musical de *Zambra*, es la canción *Moruna* (1950)

La Bulería

Con la forma musical de *Bulería*, Francisco Soler escribe su canción *El fantasma* (1855)

3.9.1 El Pasodoble

Es una marcha de origen español que fue muy difundida en México y en América Latina durante el siglo XIX. Tiene la característica de poseer una armonía muy colorida gracias a sus cambios modulantes.

A finales del siglo XIX y principios del XX empezaron a surgir en México una cantidad de obras musicales bajo esta forma, las cuales también compartían su presencia con el vals y el chotís como bailes finos de salón. Cabe mencionar que, una de las variantes de esta forma musical es el *pasodoble torero*, muy popular en España, México y Colombia. También existe otra variante llamada *pasodoble militar*, que fue cultivada en México durante el porfiriato

Entre las obras mexicanas de pasodoble toreros destacan: *El gallito* de E. R. Mateo (s.a); *Gaona* de Ricardo Pacheco (1864-1923); *Capote al Brazo* de Guillermo Gómez (s.a); *El Zopilote Mojado* de Zenón H. Flores (s.a); *Adiós Lorenzo* de Miguel Prado (1905-1987) y *Luis Procuna* de Rafael Oropeza. Entre las composiciones de *pasodoble militar* sobresale *Glorias Nacionales* de Rafael Gascón (1875-1915).

3.9.2 El Tango

El *tango*, es un baile de salón argentino que tuvo su aparición a finales del siglo XIX en los barrios de Montevideo y Buenos Aires. Sin embargo, fue en la década de 1920 que se hizo popular en París como baile fino y social de pareja. Tiene la característica de estar en tiempo binario y dividirse en dos secciones: la primera en la tónica y la segunda generalmente en la dominante o relativa menor (Latham, 2008: p.1488).

El *tango* tiene la peculiaridad de asemejarse a la habanera, aunque con cierre de siete al final de una frase y de interpretarse con bandoneón y ocasionalmente con acordeón. Fue durante los años de 1920 a 1935 que el género tomó elementos de la *chanson parisienne* dando como resultado diferentes agrupaciones instrumentales que ya incluían el piano y las cuerdas.

Muchos estudios musicales se contradicen en definir cuál es el origen del tango: Unos aseguran que proviene de un antiguo baile español llamado *tanguillo*; otros sostienen que proviene de los bantúes, uno de los 400 grupos étnicos provenientes del sur de Camerún y que se asentaron como una pequeña población negra en Buenos Aires, aproximadamente en el segundo tercio del siglo XIX (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2)

Entre los compositores más sobresalientes de esta forma musical, destacan: Carlos Gardel (1887-1935) y Astor Piazzolla (1921-1992). Sin embargo, otros compositores europeos utilizaron esta forma musical para sus composiciones, tal es el caso de Igor Stravinsky quien estilizó el género para su obra *Historia de un soldado* (1917).

En México, el tango comenzó a hacerse popular en el último cuarto del siglo XIX, gracias a algunas publicaciones que mostraban obras bajo esta forma musical y artistas que estaban en el país dando presentaciones donde se exponía este género. La casa musical Wagner y

Levien, fue una de las mayores exponentes del tango en México gracias a su diversidad de publicaciones y transcripciones de obras importantes como *La magia Negra* de Benigno S. Brizuela (s.a) y *Tango del Café* como parte de la *Colección de romanzas para canto y piano*. Otras publicaciones en revistas empezaron a incluir tangos en sus publicaciones, propiciando también que la casa musical Wagner y Levien transcribiera estas obras como parte de su repertorio para piano.

En 1917 la tiple mexicana Esperanza Iris y su esposo Juan Palmer se anunciaron como “embajadores del tango argentino” gracias a sus temporadas de baile presentadas en el teatro José Albu. Posteriormente se conoció a Carlos Gardel (1923-1936), quien durante el año de 1930 hizo una gira por la República Mexicana (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2)

Desde el año de 1920, el tango en México fue un género que estaba muy de moda, pero no fue sino hasta 1923 que se realizaron composiciones de tango hechas por mexicanos, de las cuales destacan: *Tango negro* escrita y publicada por el mexicano Belisario de Jesús García; *Tú y Yo* de Ignacio Fernández Esperón, alias Tata Nacho (1894-1968); *Caballos de Vapor* de Carlos Chávez; entre otros compositores como Ernesto Belloc (s.a), Lorenzo Barcelata (1898-1943), Gonzalo Curiel (1904-1958), Jesús Corona (1888-1972) y Agustín Lara.

3.9.3 *El Danzón.*

El *danzón* es un baile de salón que proviene de la danza habanera, mezclada con los ritmos bailables de los negros de Cuba y la contradanza que ingresó a la isla a mediados del siglo XVIII gracias a España; no obstante, muchos estudiosos de la música afirman que en Veracruz y en Cuba empezaron a surgir formas anteriores al danzón del siglo XVIII. No fue sino hasta la mitad del siglo XX, que el género alcanzó su popularidad (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

En los años 20, el género tuvo mucha popularidad en México. Hacia el año de 1925 se define el que ahora es el danzón tradicional, mejor conocido como *Danzón cerrado*. Este danzón moderno se sigue presentando en la actualidad teniendo algunas variantes, tal es el caso del danzón cubano y el danzón veracruzano. A pesar de las diferencias regionales, el danzón conserva la misma modalidad en su baile, creando cuadros en la distribución de sus

pasos y que no cambian la posición de los danzantes quienes bailan entrelazados uno frente a otro.

La estructura musical del danzón moderno está constituida por dos partes: la primera denominada *banqueteo* que tiene como característica ser débil; la segunda llamada *paseo* de carácter fuerte y en donde existe un desarrollo de la melodía con culminación rítmica.

En la ejecución de su baile, el Diccionario Enciclopédico de Música en México, describe:

[...] la orquesta ejecuta la introducción y las parejas formadas escuchan atentamente, ya que el primer trío inicia del primer paso para hacer el cuadro. Cada cuadro finaliza con el falso en que se debe adoptar la cuadratura por un tiempo, que debe coincidir con la última nota del cuarto compás; sin embargo, en algunos casos se realizan falsos con acentos muy marcados por la orquesta. En esta parte se acostumbra a realizar el cuadro en varias ocasiones o bien, el cuadro y un paso sencillo. Luego, cuando la orquesta comienza la repetición de la introducción, las parejas hacen una pausa, quedando sin movimiento uno frente a otro; retoman el baile al iniciar el segundo trío y vuelve a repetirse el procedimiento, complicándose gradualmente los pasos hasta finalizar la pieza con la culminación que se llama montuno. (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1: p.318).

Entre los compositores mexicanos que utilizaron la forma musical del danzón para sus obras, destacan: Carlos Pérez Rico (s.a), Juventino Rosas (1868-1894) y su obra *Flores de Romana*; Florentino Acosta (1875-1954) y su obra *Compadre y comadre*; Ignacio Rodríguez (s.a) y su obra *Enriqueta*; Ernesto V. Mangas (s.a) y su obra *Danzón* (1916); Manuel M. Ponce (cuyas piezas son más caracterizadas como danzas habaneras) y su obra *Guateque*. Actualmente una de las obras más importantes de concierto bajo esta forma musical es la obra *Danzón no.2* de Arturo Márquez (1950)

3.9.3.1 El Danzonete

Es un género musical variante del danzón que incorpora elementos del Son. Se le atribuye su creación al cubano Aniceto Díaz (1887-1964), quién durante los años 30 innovó la forma de bailar y tocar el danzón, partiendo de los elementos de éste, pero utilizando el ritmo regular, la armonía simple y el estribillo del Son en Cuba. Fue así como en el año de 1929 se estrena el primer Danzonete *Rompiendo las olas* en Matanzas, Cuba.

El *danzonete* tiene como característica la incorporación de un cantante, que será el encargado de dar una introducción amplia sin las repeticiones del Danzón y con un

estribillo. A diferencia del Danzón, el *Danzonete* no tiene variantes coreográficas, ya que su paso es un poco más rápido. La estructura musical del Danzonete se divide en cuatro partes: 1) Introducción, 2) Tríos, 3) Estribillo y 4) Final o Coda; y es ejecutado instrumentalmente por violines, cornetín, trombón, clarinete, maracas claves y la voz de los cantantes (EcuRed, s.f.)

3.9.4 La Rumba

La *rumba*, es un género musical que se originó en Cuba durante el siglo XIX, siendo la madre de números ritmos bailables en Latinoamérica como la *salsa*.

La *rumba* cubana tiene la característica de tener influencias africanas, la cual se puede evidenciar en su ejecución instrumental con el uso de la percusión, o en otro caso, siendo los cantantes quienes llevan la melodía. Su ejecuciónailable puede ser en solo o en parejas, quienes ejecutan sus movimientos al ritmo de la clave, produciendo patrones rítmicos con movimiento de caderas y pelvis. Cabe destacar que en Cuba se puede denominar *rumba* tanto a un conjunto de ritmos como a un estilo de danza, de los cuales surgen tres estilos de *rumba*: el *yambú*, la *columbia* y el *guaguancó*.

En el año 2016 la UNESCO enlistó a la *rumba*, como miembro de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2016).

3.9.5 La Jota.

La *jota*, es una forma musicalailable y cantable proveniente de Aragón, España, ejecutado por una cuadrilla de danzantes que además tocan las castañuelas. Tiene la característica de ejecutarse en tiempo rápido en compás de $\frac{3}{4}$ o $\frac{6}{8}$ con armonizaciones de tónica, subdominante y dominante de su modo mayor con séptima.

A mediados del siglo XVIII la *jota* se introdujo en México manteniendo limitada su práctica hasta inicios del siglo XIX: aparecía en las piezas teatrales cómicas y breves conocidas como *sainetes*; en las tonadillas y zarzuelas (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1: p.544).

Entre los compositores mexicanos que utilizaron esta forma musical destacan: Julio Ituarte con sus obras *El canto de los marinos* y *Gran jota variada* y Clemente Aguirre (1828-1900) con su *Jota Estudiantina*.

3.9.6 El Cuplé

Es un estilo de canción o “cancioncilla” ligera y popular, que tiene la característica de ser picante y en ocasiones grosera. Su etimología proviene del francés *couplet*, que significa pareja de versos. Sin embargo, durante el siglo XIX la palabra *couplet* adoptó su hispanización bajo el nombre de *Cuplé*.

Antiguamente se denominaba *couplet* a la presentación de los números líricos que estaban aislados de las operetas y revistas. Fue durante el siglo XIX que el *couplet* hacía referencia a la parte hablada que se realizaba en el teatro.

A principios del siglo XX en España, Francia, Argentina y México, surgieron cantantes profesionales que se dedicaban a cantar este tipo de repertorio, artistas que también lograron establecerse en otros teatros importantes del mundo. Fue en el siglo XX que México fue escenario para grandes cupletistas de talla mundial, tal es el caso de las españolas Teresita Zazá (1893-1980) y María Conesa (1892-1978) alias “La Gatita Blanca”. Entre las cupletistas mexicanas podemos destacar a Mimí Derba (1893-1953), Esperanza Iris (1884-1962), Celia Montalván (1899-1958), Lupe Rivas Cacho (1899-1975) y Lupe Vélez (1908-1944) (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

3.9.7 EL Chotis

Danza social proveniente de Bohemia, que tuvo gran difusión en Europa central. Su etimología proviene de la palabra alemana *Schottisch* que significa escocés. En la actualidad existen diversas variaciones de *Chotis* según la región, en donde también se modifica su nombre original, tal es el caso de Austria y Brasil en donde se conoce como *Xote*; los escandinavos como *Schottis*; España y Finlandia como *sottiisi*; Francia como *scottish*; los ingleses como *scottische*; Suiza y Uruguay como *Chotís* o *xote*; Argentina

como *Schotis*; México como *chotís*; Paraguay como *choti* y Portugal como *choutiça* o *chotiça*.

En el siglo XIX el *Chotis* se expandió por el continente americano, y en México fue muy divulgado en la segunda mitad del mismo siglo, alcanzando su auge durante Revolución Mexicana.

Diversos compositores mexicanos han utilizado esta forma musical haciéndolo parte del repertorio de baile junto con el vals y el pasodoble, tal es el caso de Agustín Lara con su pieza *Madrid* (Pareyón, Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1).

3.9.8 La Zambra

En la música andaluza se conoce bajo el nombre de *zambra* a una de las pocas formas de danza de la comunidad gitana del Sacromonte granadino. Su nombre proviene de las palabras árabes *zamra* (flauta) o *zamara* (músicos), soliendo aparecer en la literatura de los siglos XVII y XVIII junto a géneros como el zapateado, la zarabanda y el fandango (Núñez, 2011).

En la actualidad el término hace referencia a una modalidad de tangos de estilo granaíno, que eran interpretados por los gitanos como un rito musical que se integraba a sus ceremonias. También, el vocablo hace referencia a un estilo teatral moldeado por el cantaor flamenco-español Manolo Caracol (1909-1973).

La *zambra*, está escrita en el compás propio de los tangos-tientos, con aire pausado y solemne, utilizando las tonalidades en modo mayor, menor y modo flamenco, siendo esta última la más utilizada (Núñez, 2011).

A lo largo de su historia, se sabe que la *zambra* proviene de la España musulmana y que constituía una de las manifestaciones más significativas de los musulmanes asentados en la península ibérica, por lo que continuó ejecutándose en tiempos de la Reconquista cristiana. En 1492, los musulmanes se vieron obligados a aceptar la religión cristiana y a pertenecer a la clase social morisca, adoptando incluso su cultura y costumbres, siendo así que en el segundo cuarto del siglo XVI, se generaron una serie de repercusiones que afectaron incluso el campo musical, llegando a prohibir la *zambra* y *leila* el 7 de diciembre de 1526 por decreto de Carlos I.

Gracias al desplazamiento de muchas comunidades gitanas a otras regiones de España, es que la *zambra*, a pesar de que estaba debilitada, pudo mantenerse hasta el siglo XIX por las comunidades gitanas del Sacromonte granadino, quienes presentaban una versión de esta en los cafés de cante, con la presencia de un Capitán que tomaba el rol de director o coreógrafo, uno o dos guitarristas y de cuatro a seis bailarines (Sánchez, 2008).

En la actualidad se tienen algunos registros, de los cuales destacan las obras del cantaor y tocaor granadino gitano Antonio Tocuato Martín (s/a) alias “El Cujón”.

3.9.9 La Bulería

Es una variación del baile flamenco típico del municipio español Jerez de la Frontera, que generalmente está constituido de tres a cuatro versos octosílabos. Tiene la característica de estar en compás marcado en 12 tiempos, con ritmo rápido y redoblado y de poseer un carácter vivaracho, elementos que lo hacen considerarlo como uno de los ritmos más difíciles del flamenco, tanto para los bailarines como para los guitarristas. Su tonalidad, sigue las cadencias andaluzas, mientras que en Cádiz adoptan el modo mayor. Las bulerías en tono menor son poco comunes, ya que son adaptaciones de canciones al compás bulerero, conocidas como cuplés por bulerías (EcuRed, s.f.).

Es posible que su nombre provenga de los términos *bullería*, *burlería* o *burla*, ya que son elementos que se ejecutan en la ejecución del baile.

CAPÍTULO 4

4 Enlistado de las Obras de Soler.

Por último, es necesario mencionar algunas cifras interesantes de la obra Francisco Gabilondo Soler:

- Cuenta con 462 personajes protagónicos y antagonicos.
- Cuenta con un poco más de 270 canciones recuperadas hasta el día de hoy.
- Casi 4000 páginas de cuentos y otros textos (Australia, 2016).
- Más de 10 millones de discos vendidos (Australia, 2016).
- 85 carretes grabados en vivo (Australia, 2016).

4.1 Índice de Canciones por Orden Alfabético.

La siguiente lista de canciones, fue sacada de la obra literaria *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones: una herencia para México* de Gerardo Australia (2016) y complementada con el texto *Obras completas. Títulos de piezas, versiones, año de composición y anotaciones de Francisco Gabilondo Soler*, que es el archivo actual registrado por la mesa directiva de la Fundación Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri, A.C. Este documento fue proporcionado para la realización de este trabajo, gracias al apoyo de la Fundación y su presidente Oscar Gabilondo Viscayno.

La lista se encuentra presentada según su orden alfabético y catalogada según su forma musical. Cabe mencionar que algunas de estas canciones han sido piezas que no tienen mucho tiempo de ser descubiertas, por lo que aún siguen en investigación, existiendo los casos en donde hay partituras sin letras, partituras que no tienen especificada la forma musical y, textos que no fueron musicalizados. También dentro del enlistado existen las anotaciones que especifican si las canciones fueron escritas en el periodo anterior a Cri-Crí

o si pertenecen a las obras que el compositor realizó bajo su personaje radiofónico *El Guasón y su Teclado*.

A

Abuelito (1936)

- Fox-trot

Acuarela (1942)

- Blues

Adiós, mi amor (1929-1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Adivina adivinador (1934)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

¡Al agua todos! [*¡Al agua patos!*] (1936)

- Fox-trot con alusión al swing

Al colegio (1934)

- Sin partitura y música
- Solo la letra
- Guasón y su teclado

Amanecer (1934)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Amorcito Internacional (1933)

- Fox-trot
- Guasón y su teclado
- Música con letra

Año nuevo (1951)

- Villancico
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Año nuevo (*distinta letra*) (1959)

- Villancico sin partitura

Arbolito de navidad (1935)

- Villancico
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Aritmética (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

B

Baile de carnaval (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Baile de los inditos (1934)

- Danza
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Baile de los muñecos (1934)

- Gavota francesa

Barquito de nuez (1936)

- Chotís

Batallón de plomo (*primera versión*) (1934)

- Marcha
- Solo la letra

Batallón de plomo (*segunda versión*) (1934)

- Marcha

Bombón I [El rey de chocolate] (1934)

- Recitativo

Bichos Friolentos (sin dato)

C

Cachito de mi Alma (1929-1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Caminito de la escuela (1934)

- Fox-trot

Campanitas (1936)

- Fox-trot

Campanitas Gordas (sin dato)

Canción de chinos (1936)

- Fox-trot lento con motivos chinos

Canción de las brujas (1935)

- Fox-trot

Canción de mis recuerdos
(1929-1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Canción de reyes (1957)

- Fantasía con evocaciones orientales

Canto de mar (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Canción del Bosque (1929-1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Canción del Misissipi (1929-1930)

- Blues

Canción del Milagro (1934)

- Solo partitura
- Sin letra

Cantando por la calle (1930)

- Sin partitura y música
- Solo la letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Canto de Mar (1942)

- Sin dato

Canzonetta (S/D)

- Solo partitura
- Sin letra

Casamiento de los palomos
(1935)

- Barcarolla con alusión a la Polca

Castillo azul (1953)

- Fox-trot lento

Chacho, muchacho (1942)

- Fox-trot

Charco flamenco (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Che... Araña (1942)

- Tango

Chinesca (1942)

- Fox-trot con motivos orientales

Chong-Ki-Fú (1934)

- Fox-trot

Chong-Ki-Fú (distinta letra) [*El chinito*] (1934)

- Fox-trot

Chonta (1945)

- Vals animado

Cita de amor (1959)

- Bolero para el musical *Rentas Congeladas*
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Clarincito (1936)

- Fox-trot lento

Cleta Dominga (1945)

- Danzonete

Cochecito de música (primera versión) (1934)

- Fantasía

Cochecito de música (segunda versión) (1934)

- Fantasía

Cochinitos dormilones
[*Los tres cochinitos*] (1935)

- Vals

Cocuyito playero (1935)

- Danzón

¿Cómo le va? (1945)

- Evoca a la opereta

Concierto (1945)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Conejos panaderos (1935)

- Swing

Consejos (1929-1930)

- Tango
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Convento en ruinas (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Cornetela (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Coro de las chicharras (1936)

- Danza a 3/4

Cristóforo (1942)

- Danzón con Rumba

Cuadro apache [*Los Apaches*] (1945)

- Canción de corte francés de los años 30 o 40

Cuchi (1954)

Chotís

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Cucurumbé [*La negrita cucurumbé*] (1936)

- Danzón con Rumba

D

De Tacuba a Catedral (1939-1940)

- Solo partitura
- Sin letra

Dictado 117

- Solo partitura
- Sin letra

Desfile de cupidos (1936)

- Marcha con introducción de Vals

¿Di por qué? (1939)

- Canción romántica con danza

Don Usufructo (1950)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Dorotea (1933/1934)

- Fox-trot
- Guasón y su teclado
- Música con letra

Dos mayates (primera versión) (1934)

- Blues

Dos mayates (segunda versión) (1934)

- Blues

E

El abejorro Mostachón (1936)

- Fox-trot lento

El alba (1954)

- Vals
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El banquito (1950)

- Jota

El borrachito (1942)

- Vals folclórico

El borreguito (1935)

- Fox-trot lento

El brujo (1945)

- Fox-trot con interludios al capricho

El burrito (1934)

- Fox-trot

El caballo del payaso (1957)

- Fantasía

El calendario (1945)

- Swing

El carrusel (1942)

- Fantasía

El cartero (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El cazador (1951)

- Tarantela.
- Compuesto para la película de *Tin-Tán el Ceniciento*
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

El ceniciento (1951)

- Swing.
- Compuesto para la película de *Tin-Tán el Ceniciento*
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

El charrito de barro (1936)

- Son con Jarabe
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El chivo ciclista (1942)

- Dixieland con alusión al Fox-trot

El chorrito (1934)

- Mazurca

El columpio (1958)

- Vals

El comal y la olla (1945)

- Corrido

El conejito enfermo (1936)

- Fantasía con Vals y Fox-trot

El conejo turista (primera versión) (1936)

- Fox-trot lento

El conejo turista (segunda versión) (1936)

- Fox-trot lento

El enano Trompetilla (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El fantasma (1955)

- Bulería con alusión a la Jota

El fuego (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El gatito flojo (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El gato carpintero (1935)

- Marcha con Swing

El gato con botas (1936)

- Cuento y canción
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El Gato Tigris (sin dato)

El herrero tropical (1954)

- Rumba

El indito (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El jicote aguamielero (1948)

- Corrido

El león (1955)

- Corrido

El marinero (1935)

- Vals

El molino (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El panadero (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El pato bizco (1942)

- Fox-trot

El pavito (1952)

- Vals

El peluquero (1936)

- Pasacalle o Kalejira

El pensativo (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El perrito (1935)

- Blues

El perro de cuerda (1955)

- Fox-trot

El puerto (1955)

- Danzón
- Canción dedicada a Agustín Lara

El ratón vaquero (1936)

- Polca con Country

El reloj (1934)

- Fox-trot

El relojito (1951)

- Swing lento
- Canción para la película de *Tin Tan Chucho el Remendado*
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

El riachuelo (1955)

- Vals
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El riachuelo (distinta letra) 1955)

- Vals
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El ropavejero [*El señor Tlacuache*] (1945)

- Blues

El ropero [*Canción de la abuelita*] (1934)

- Danza mexicana antigua

El sillón (1934)

- Minué

El sol dormilón (1936)

- Cuento y canciones
- Sin partitura y música
- Solo la letra

El Soldadito Cojo (sin dato)

- Grabado en carrete
- No hay letra

El soñador (1936)

Vals

- Sin partitura y música
- Solo la letra

El tamborcito (1936)

- Sin partitura

El Tartamudo (1936)

- Ragtime

El teléfono (1935)

- Fox-trot

El velador (1950)

- Vals corte mexicano

El venadito (1950)

- Danza

Elefante elegante (1942)

- Vals

Eran dos gatitos (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Escuela de perritos (1936)

- Fox-trot

Excursión mojada (1942)

- Swing

F

Fiesta de los zapatos (1935)

- Fox-trot

Frijoles saltarines (1954)

- Fantasía

G

Gallegada (1942)

- Gallegada
- Canto al estilo de Galicia

Gato de barrio (1936)

- Corrido con alusión al Polca

Gavota de las hormigas (1945)

- Gavota

Gente decente (1960)

- Bolero ranchero
- Tema para el musical *Rentas Congeladas*

I

Imán (1929/1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Invierno (1934)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

J

Jachachá (1935)

- Danza gitana

Jorobita (1935)

- Fox-trot con motivos árabes

Jota de la abuelita (1934)

- Jota
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Jota de la jota (1945)

- Jota aragonesa

Juan Pestañas (1936)

- Marcha

L

La alfombra (1942)

- Vals

La banda del pueblo (1942)

- Marcha

La bella durmiente del bosque
(1936)

- Cuento con canciones
- Sin partitura y música
- Solo la letra

La Burla (1934)

- Solo partitura
- Sin letra

La cacería [*Conejo Blas*] (1935)

- Pastoral

La caravana (1945)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

La carcacha (primera versión)
(1936)

- Fox-trot

La carcacha (segunda versión)
(1936)

- Fox-trot

Las chinitas (1953)

- Fox-trot con acentos chinos

La cocada (1934)

- Vals con Minué

La Cocorica (primera versión)
(1935)

- Fox-trot

La Cocorica (segunda versión)
[*Doña Cocorica*] (1935)

- Fantasía operística

La cotorra viajera (1934)

- Marcha

La despedida [*La Familia Conejín*]
(1955)

- Fox-trot

La flauta (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

La guacamaya (1953)

- Huapango

La lecherita (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

La maquinita (1935)

- Fox-trot rítmico

La margarita (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

La mariposa (1934)

- Fantasía con aire de marcha

La merienda (1935)

- Pasacalle o Kalejira

La montaña (1942)

- Sin partitura

La muñeca dormida (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

La muñeca fea (1935)

- Cuplé con vals

La noche (1930)

- Sin partitura y música
- Solo la letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

La papa (1960)

- Polca
- Sin partitura y música
- Solo la letra

La patita (1934)

- Elementos de Fox-trot a 2/4

La pianola (1942)

- Cuplé

La piñata (1934)

- Son con Jarabe
- Sin partitura y música
- Solo la letra

La Plancha (sin dato)

- Solo partitura
- Sin letra

La ranita (sin dato)

- Solo partitura
- Sin letra

La sirenita (1959)

- Canción napolitana

La tarde (1937)

- Gavota francesa

La vaca pensativa (1942)

- Chitís a 2/4 animado

La vaquita suiza (1942)

- Sin dato

Lago de cristal (1936)

- Vals

Las chinitas (1953)

- Sin dato

Las flautas de oro (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Llueve (1936)

- Fox-trot con Swing

Los arbolitos (1972)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Los caballitos (1934)

- Fox-trot con introducción de Polonesa

Los enanos toreros [*Corrida de toros*] (1935)

- Pasodoble

Los piratas (1950)

- Fantasía
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Los pistoleros (1929-1930)

- Ragtime
- Para la propuesta musical *Gente decente* (1959)
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Los ratones bomberos (1935)

- Galop

Los Reyes Magos (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Los siete cabritos (1936)

- Cuento con canciones
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Los sueños (1936)

- Vals con marcha
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Los valientes (S/D)

- Galop

Luly (1942)

- Habanera

Lunada (primera versión) (1934)

- Habanera

Lunada (segunda versión) (1934)

- Habanera

M

Madrid (1929-1930)

- Copla
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Mamá (1936)

- Fantasía con Vals y Fox-trot

Mamá Cigüeña (1959)

- Danza

Maravilla (S/D)

- Solo partitura
- Sin letra

Marcha de las canicas (1955)

- Marcha

Marcha de las letras (1934)

- Marcha

Marcha de los grillitos (1950)

- Marcha

Marcha de los marinos (1942)

- Marcha

Marina (1950)

- Vals

Mentira (S/D)

- Solo partitura
- Sin letra

Merienda campestre (1936)

- Fox-trot

Mi amigo Hans (1955)

- Polca

Mi bandera (1944)

- Marcha
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Mi burrita (1942)

- Fox-trot

Micifuz navegante (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Minué de los pájaros (1942)

- Minué

Montecarlo (1930)

- Fox-trot
- Obra en investigación

Moruna (1950)

- Zambra
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Mosquitos trompeteros (1935)

- Marcha

Mustafá (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

N

Nariz Verde (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Negrito bailarín (1936)

- Fox-trot

Negrito Sandía (1934)

- Danzón melódico

Noche Africana (sin dato)

- Solo partitura
- Sin letra

Nochebuena (1950)

- Villancico
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Nocturno negro (1945)

- Blues

O

¡Oh que tiempos! (1936)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Ojitos de cascabel (1939)

- Swing moderado

Oración (1929-1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Orquesta de animales (1936)

- Fantasía

P

Pájaro carpintero (1942)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Paisaje Japonés (S/D)

- Solo partitura
- Sin letra

Papá elefante (primera versión)
(1936)

- Fox-trot caprichoso

Papá elefante (segunda versión)
(1936)

- Fox-trot caprichoso

Parece raro (1929-1930)

- Danzón
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Pastorela mexicana (1960)

- Villancico
- Sin partitura y música
- Solo la letra

Pericos futbolistas (1942)

- Marcha con porra

Periquito real (1950)

- Rumba

Pico frío [*Pato del norte*] (1950)

- Jota

Picopeñón (1958)

- Evoca a la tirolesa

Pirata Patapón (1940)

- Sin dato

Pobre cucú (1936)

- Fox-trot lento

Pollitos jardineros (1936)

- Vals

Por el ojo de la llave
(1933/1934)

- Sin partitura y música
- Solo la letra
- Guasón y su teclado

Primavera (1935)

- Fox-trot lento

Princesa del Viento (sin dato)

- Solo partitura
- Sin letra

Prudenciana (1960)

- Fox-trot (letra sin partitura)

Q

¡Qué tipo el topo! (1953)

- Sin partitura

¿Quién dijo aburrirse? (S/D)

- Cuento

R

Rapsodia en almíbar (1936)

Sin partitura y música

Solo la letra

Ratoncitos paseadores (1936)

Swing

Rentas congeladas (1959/1960)

- Fox-trot
- Escrita para el musical “Rentas Congeladas”
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Rey sin corona (1942)

- Fox-trot

Rómpeme la boca (1959)

- Bolero
- Canción escrita para el musical *Rentas Congeladas*
- Música con letra
- Periodo anterior a Cri-Crí

Rusiana (1945)

- Galop con danza rusa

S

Serenata de Amor [*Cita de amor*] (1939-1940)

- Solo partitura
- Sin letra

Si los perros hablaran (1955)

- Blues

Simón (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Soldado de madera [*Se fue a la guerra*] (1943)

- Marcha

Solfeo de los patos (1942)

- Fox-trot moderado

Sopa de mil olores (1935)

- Sin partitura y música
- Solo la letra

Su majestad el chisme (1933/1934)

- Fox-trot
- Guasón y su teclado
- Música con letra

T

Tamborcito (sin dato)

Tango medroso (1953)

- Tango

Tarde de lluvia (1936)

- Vals ligero

Te quiero (1929-1930)

- Partitura sin letra

Tema de Cri-Crí [*Rúbrica de Cri-Crí*] (1934)

- Fanfarria

Tema para Canzonetta (sin dato)

Teté (1950)

- Danzón con Rumba e introducción de Mambo

Tierra caliente (primera versión) (1936)

- Danzón

Tierra caliente (segunda versión)
(1936)

- Danzón

Timoleón (1934)

- Fox-trot
- Guasón y su teclado
- Música con letra

Tipos friolentos (1936)

- Chotís

Tutú (1942)

- Huaracha

U

Un relojito (1957)

- Letra
- Sin partitura

V

Vals de antaño (1929- 1930)

- Solo partitura
- Sin letra

Vals del rey (1943)

- Vals

Vals del Trompo (S/D)

- Grabación orquestal
- Sin letra

Vamos al cine (1933)

- Obra en investigación
- Sin partitura
- Guasón y su teclado

Vengan turistas (1934)

- Fox-trot narrativo
- Guasón y su teclado
- Música con letra

Vete (1932)

- Solo partitura
- Sin letra

Vete a la Botica (sin dato)

Vida (1932)

- Solo partitura
- Sin letra

CONCLUSIONES

Hablar de la vida y obra detrás del hombre quien personificó a *Cri-Crí el grillito cantor*, resulta ser un tema de interés aún vigente en las distintas generaciones de mexicanos, quienes indudablemente crecieron y siguieron escuchando su obra. La música de Francisco Gabilondo Soler es la que nos identifica, por el hecho de que crecimos con ella sintiéndonos en familia y cuidando de nuestras tradiciones, nuestra cultura y nuestra identidad.

La música de Francisco Gabilondo Soler merece permanecer y ser escuchada por todos los niños y no tan niños de habla hispana, ya que su música tiene la capacidad de curar y llegar al alma, transportándonos a ese mundo maravilloso de los cuentos del Grillito Cantor sin importar la edad que tengamos. Su mensaje propone que siempre exista la imaginación y los sueños, además de que nos brinda un sano mensaje con sus letras y su buena música, invitándonos a que regresemos y conservemos la inocencia y costumbres que nos caracterizan al ser niños.

Esta tesis intentó brindar un panorama que va más allá de lo que normalmente uno lee o escucha sobre la vida del cantautor, sobre el contexto histórico musical que se desarrolló en su periodo y en las formas y géneros musicales que trabajó; sino que, además, intenta presentar aspectos y situaciones interesantes de su vida, precisamente para resolver esas incógnitas que se han generado por los mitos urbanos y carencia de información acerca del como considerar y/o catalogar su obra, ya que es imprescindible tratar de comprenderla sin conocer quien fue la persona que le dio vida al Grillito Cantor.

La obra de Cri-Crí es un tesoro invaluable que con seguridad llegará a brindar mucho amor y alegría a los niños ecuatorianos y del mundo hispano, ya que fue él quien siempre creyó y apostó en los niños como una parte esencial de la sociedad que merece que se valore su participación en ella y, que seguramente, tendrá cosas importantes que aportar.... “Ese es el que anda ahí, Cri-Crí el grillito cantor”

BIBLIOGRAFÍA

- Aaron, C. W. (2002). *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York: Psychology Press.
- Adminmusica. (25 de enero de 2014). *Música en México*. Obtenido de Ricardo Castro (1864-1907): <http://musicaenmexico.com.mx/ricardo-castro-1864-1907/>
- adminmusica. (26 de octubre de 2015). *Música en México*. Obtenido de 1910-1960: El Nacionalismo: <http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/siglo-xx-1910-1960-nacionalismo/>
- Antecedentes históricos de la producción radiofónica para niños en México*. (s.f.). Biblioteca Central Universitaria.
- Arzubiaga, J. P. (2007). Apuntes sobre el bolero: desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de Ciencias Sociales (Cl)*, núm. 19, 95-117.
- Austin, T. U. (s.f.). *Robert Hatten*. Obtenido de The University of Texas at Austin. Butler School of Music : <https://music.utexas.edu/about/people/hatten-robert>
- Australia, G. (2016). *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones; una herencia para México*. México: Consejo Editorial H Camara de Diputados.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Bernal, G. E., Cirianni, G., & Tagle, M. S. (1999). *¿Quién es el que anda ahí? Guía para los Maestros*. México D.F.: Libros del Rincón SEP.
- Burkholder, J. P., & Palisca, D. J. (2008). *Historia de la Música Occidental*. España: Alianza Música.
- Carmona, G. (1997). 1: Escritos periodísticos (1916-1939). En C. Chávez, *Nacionalismo y Futurismo* (págs. 279-285). México: El colegio Nacional.
- Chaparro, P. G. (2000.). *XEW 70 años en el aire*. México: Clío. Sistema Radiopolis, 2000.
- Chávez, C. (1946). La Música. En C. Chávez, *México y la cultura* (pág. 308). México: Secretaria de Educación Pública.

- Coppel, E. (25 de julio de 2017). *11 grabaciones raras de las canciones de Cri-Cri y las historias detrás de sus letras*. Obtenido de <file:///C:/Users/sku64382/Documents/TESIS/Gabilondo%20Soler/11%20grabaciones%20raras%20de%20las%20canciones%20de%20Cri-Cri%20y%20las%20historias%20detr%C3%A1s%20de%20sus%20letras%20%20Verne%20M%C3%A9xico%20EL%20PA%C3%8DS.html>
- Cri Cri el Grillito Cantor* . (1997). Obtenido de Discografía : <http://www.cri-cri.net/discografia.html>
- Cursá, D. d. (2001). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Grupo Real Musical.
- EcuRed. (s.f.). *Danzonete*. Obtenido de EcuRed: <https://www.ecured.cu/Danzonete>
- EcuRed. (s.f.). *EcuRed*. Obtenido de <https://www.ecured.cu/Bulería>
- EcuRed: Enciclopedia Cubana*. (s.f.). Obtenido de https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana
- Elu, M. A. (s.f.). *Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten*.
- Flores, R. V. (2007). *La política exterior de México durante la Segunda Guerra Mundial*. México: Plaza y Valdés.
- Ford, E. (2018). *Childhood and Modernity in Cold War Mexico City*. New York: Bloomsbury.
- Fuentes., V. I. (2011). *Las canciones de Cri-Crí como recurso didáctico para estimular el lenguaje oral de los niños de 3° de preescolar* . México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Fundación Francisco Gabilondo Soler, C.-C. A. (2020). *Obras completas: Títulos de piezas, versiones, año de composición y anotaciones. Francisco Gabilondo Soler* . Orizaba .
- Gabriel, P. (2005). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. México: Conaculta.
- García, E. (2017). *De Lunas Garapiñadas. Abrazando la Memoria: Francisco Gabilondo Soler cuenta su vida*. México: Consejo Editorial H Cámara de Diputados.

- García, Ó. A. (2015). Poética literaria y musical de Francisco Gabilondo Soler «Cri-Crí». *América sin nombre*, no 20, 81-90.
- García, Y. V. (2011). *Reorganización del Archivo Histórico de Francisco Gabilondo Soler "Cri-Crí, el grillito cantor" (GABSOL S. A. DE C. V.)*. México: Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía.
- Gloria Elena Bernal, G. C. (1999). *¿Quién es el que anda ahí; Guía para los maestros. Actividades para leer y escribir con alegría... y apoyar programas escolares*. México: Libros del Rincoón SEP.
- Glosarios. (18 de febrero de 2018). Obtenido de <https://glosarios.servidor-alicante.com/ballet/galop>
- Gómez, F. A. (2011). *Aproximación al Fundamento Pedagógico a la obra de Francisco Gabilondo soler Cri-Crí el Grillito Cantor*. México D.F.: Universidad Pedagógica Nacional Unidad Ajusco.
- Gómez, F. A. (2011). *Aproximación al Fundamento Pedagógico a la obra de Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri el grillito cantor*. México: Universidad Pedagógica Nacional Unidad Ajusco.
- Guzmán, G. (s.f.). *Blogspot*. Obtenido de Pianistas Mexicanos del siglo XIX: <https://pianistasmexicanossigloxix.blogspot.com/>
- Helguera, L. I. (2001). *Cri-Crí: canciones completas de Francisco Gabilondo Soler*. México: Clío.
- Hernández, T. V. (s.f.). *El bolero como texto cultural*.
- Intelectual, N. J. (09 de febrero de 2015). *José Luis Tamayo Barbosa, creador del diseño de Cri-Crí*. Obtenido de Blogspot NIKTÉ. Justicia y Propiedad Intelectual: <http://niktelegal.blogspot.com/2015/02/jose-luis-tamayo-barbosa-creador-del.html>
- Juan Carlos Sagredo. (1 de febrero de 2018). *Cuarta, periodismo abierto*. Obtenido de México y su música durante la Segunda Guerra Mundial : https://www.cuarta.mx/2018/02/01/mexico-musica-la-segunda-guerra-mundial/#.Xn_xyIhKjIU

- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Melómanos. (s.f.). Obtenido de Formas Musicales: <http://www.melomanos.com.mialias.net/la-musica/formas-musicales/>
- Mendoza, V. (1984). *El Corrido Mexicano*. México: FCE.
- Miranda, R. (2007). *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*. México: CONACULTA.
- Monteros, M. E. (2017). *De Lunas Garapiñadas. Abrazando la memoria: Francisco Gabilondo soler cuenta su vida.* . México: LXIII Legislatura de la H. Cámara de Diputados.
- Mora, E. C. (2004). *En otro tiempo cuando estaba no sé dónde. Francisco Gabilondo Soler 1934-1961*. Puebla: BUAP.
- Mora, E. C. (2004). *en otro tiempo cuando estaba no sé donde. Francisco Gasbilondo Soler Cri-Crí*. Puebla : Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Mora, E. C. (2004). *En otro tiempo cuando estabas no sé donde. Francisco Gabilondo Soler.* . Puebla: Tesis.
- Moreno Rivas, Y. (1989). *Rostros del Nacionalismo en la música mexicana*. México: CFE.
- Murillo, R. T. (2014). El Bolero: Originario de Cuba, regalo a México y de México para el mundo. *Alto Contraste* , 65-67.
- Núñez, F. (2011). *Zambra*. Obtenido de Flamencopolis: <http://www.flamencopolis.com/archives/341>
- Oliveira, E. S. (2003). *Aproximación histórica al cineasta Francisco Elías Riquelme (1890-0977)*. Sevilla : Universidad de Sevilla .
- Ortiz, C. S., & Tejeda, A. S. (2019). *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la literatura popular de tradición infantil (Vol. 166)*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

- Pareyón, G. (s.f.). *Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 1*. México: Universidad Panamericana.
- Pareyón, G. (s.f.). *Diccionario Enciclopédico de Música en México Tomo 2*. México: Universidad Panamericana.
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas del Nacionalismo popular mexicano*. México: CIESAS.
- Pérez, J. A. (30 de abril de 2018). *¿Quién es el que anda ahí? ¿Un músico o un cuentacuentos?* Obtenido de Wordpress: <https://laprofadelenguaje.wordpress.com/2018/04/30/quien-es-el-que-anda-ahi-un-musico-o-un-cuenta-cuentos/>
- Picún, O., & Carredano, C. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y silencios. *El arte en tiempos de Cambio*.
- Pío, N. B. (s.f.). *Historia Social de la Polka en México (1845-1910)*.
- Ponce, M. M. (1917). Escritos y Composiciones Musicales. En M. M. Ponce, *Escritos y Composiciones Musicales* (págs. 7-16). México: Cultura.
- Riguzzi, P. (2008). Reseñas Bibliográficas. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n.35, 221-226.
- Saldivar, G. (1997). *Historia de la Música en México*. México: Gobierno del Estado de México.
- Sánchez, e. M. (2008). La Zambra en Al-Andaluz y su proyección histórica . *Espiral. Cuadernos del profesorado Vol.1-No.2*.
- Sociedad de Autores y Compositores de México*. . (s.f.). Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08366>
- UACOAH-CA-99, C. A. (2017). *Música y Desarrollo Cultural II*. Cd. Saltillo, Coahuila, México: Universidad Autónoma de Coahuila.
- UNESCO. (2016). *Rumba in Cuba, a festive combination of music and dances and all the practices associated*. Obtenido de unesco.org: <https://ich.unesco.org/en/RL/rumba->

[in-cuba-a-festive-combination-of-music-and-dances-and-all-the-practices-associated-01185](#)

Velasco-Pufleau, L. (2009). Nacionalismo, autoritarismo y construcción cultural: Carlos Chávez y la creación musical en México (1921-1952). En I. R. Massimiliano, *Music and Dictatorship in Europe and Latin America* (págs. 708-730). Brepols.

Viñas, R. L. (s.f.). *Relatos e Historias en México*. Obtenido de La revolución musical del jazz conmocionó a México a principios del siglo XX: <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/la-revolucion-musical-del-jazz-conmociono-mexico-principios-del-siglo-xx>

Wikipedia. (25 de junio de 2018). Obtenido de Música Clásica de México : https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_de_M%C3%A9xico#Siglo_XX

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, S.A.