



**Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler:
una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten**

María Asunción Leñero Elu

Tópicos y gestos en las canciones de Francisco Gabilondo Soler: una aproximación desde la teoría gestual de Robert Hatten

María Asunción Leñero Elu

Cuando era pequeña y oía los cuentos y canciones de Francisco Gabilondo Soler, me asomaba a la bocina del radio para ver si el grillo cantor estaba realmente ahí dentro...

Victoria Rocha (mujer de ochenta años).¹

Resumen

La obra de Crí-Crí conforma un discurso musical con claras fuentes de inspiración extra musicales, que no sólo se evidencian en los textos de sus canciones, sino en sus procedimientos de composición. A fin de estudiarla, en el presente artículo ensayaremos una estrategia de análisis que integre dos niveles de significación: el de los elementos estrictamente musicales y el de aquellos relacionados con el contexto cultural y performativo de las piezas. Encontramos tal síntesis de niveles en la “teoría gestual” desarrollada por el musicólogo norteamericano Robert Hatten para el análisis musical, la cual es una construcción singular que incorpora los principales postulados de diversas corrientes teóricas tales como la fenomenología, la semiótica, la ciencia de la cognición y la filosofía hermenéutica.

Palabras clave: Gabilondo Soler, Crí-Crí, teoría gestual, Robert Hatten.

Autor y personaje

Francisco Gabilondo Soler es un personaje de reconocido prestigio en el terreno de la composición infantil en México. Nació el 6 de octubre de 1907 en la ciudad de Orizaba, en

¹ Fragmento de entrevista que María Asunción Leñero Elu sostuvo con Victoria Rocha, diciembre 2006.

el estado de Veracruz y murió el 14 de diciembre de 1990 en Texcoco, Estado de México. Después de incursionar en distintas actividades como la natación, el boxeo, la tauromaquia y la astronomía, se inició en la radio con el seudónimo “el guasón del teclado”, interpretando canciones humorísticas de su autoría. Pero no es sino hasta 1934, con su programa transmitido en la XEW, cuando Francisco Gabilondo Soler adquiere notoriedad como autor de canciones y cuentos para niños. Con estos programas nace la rúbrica y el personaje de “el grillito cantor”: Crí-Crí, onomatopeya que en francés alude al sonido que emite un grillo.² Este personaje se convertiría de ahí en adelante en el narrador de todos sus cuentos e intérprete de sus temas musicales. Cada vez que iniciaba uno de los programas radiofónicos, la rúbrica de “el grillito cantor” invitaba a los posibles escuchas a sumergirse en el mundo de este pequeño animal trovador. Con el tiempo, esta rúbrica y el nombre de Crí-Crí se hicieron tan populares que identificaron para siempre la obra y personalidad del autor.

—¿Quién es el que anda aquí?
 —¡Es Crí-Crí! ¡Es Crí-Crí!
 —¿Y quién es ese señor?
 —¡El grillito cantor!³

Andante



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

***Rúbrica de Crí-Crí*⁴.**

Después de casi dos décadas de transmisión del programa en la XEW -que duró al aire 27 años- se publicaron sus primeros discos de acetato. Uno de ellos es su álbum *Cuentos y*

² El compositor, en una entrevista realizada por Elena Poniatowska explica el porqué de su seudónimo: “quise que [mis canciones] fueran aventuras de algún animalito, un pájaro, un perrito, un gatito y sugerí: —¿Por qué no un grillito? —¿Y cómo se va a llamar? —Pues muy sencillo, como en francés: Crí-Crí, *le grillon*”. José de la Colina (comp.), Luis Ignacio Helguera, et al. *Canciones completas Francisco Gabilondo Soler, Crí-Crí*. México: Editorial Clío, 2007, p. 17.

³ Todas las letras de las canciones (textos sin música) han sido extraídas de la página “No oficial de Crí-Crí” realizada por Gabriel Orozco. <http://www.CríCrí.net/Canciones/canciones.html> [consultado 15/03/ 2007].

⁴Todas las citas musicales son transcripciones hechas por la autora del artículo a través del material musical del álbum: Francisco Gabilondo Soler. *Cuentos y canciones de Crí-Crí*. México: Selecciones del Reader’s Digest, 1963, con excepción de la canción *El Chinito (Chong Ki Fu)* y *El ratón vaquero*, extraídas de la página de Gabriel Orozco: <http://www.CríCrí.net/Canciones/canciones.html> [consultado 15/03/2007].

canciones de Crí-Crí, producido en 1963 por Selecciones del Reader's Digest. Este álbum de diez discos es la primera compilación de los materiales radiofónicos y conserva su mismo formato. Incluye 54 canciones y un cuadernillo anexo con 52 cuentos impresos. Las canciones de Crí-Crí fueron transmitidas por radio en todo el territorio nacional; pasaron de la radio al cine y, posteriormente, de los discos LP a los compactos. Entre 1963 y 1994 se vendieron en total cerca de ocho millones de ejemplares.⁵ Muchos de estos temas forman parte de la memoria colectiva de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX y han constituido parte esencial del *corpus* musical que ha escuchado la población infantil de por lo menos tres generaciones. Entre las 210 canciones que escribió, algunas de las más conocidas son: *La patita*, *La negrita Cucurumbé*, *El jicote aguamielero*, *El chorrito*, *El comal y la olla*, *Caminito de la escuela*, *Di por qué*, *Los cochinitos dormilones*, *Negrito Sandía*, *El ratón vaquero* y *La muñeca fea*.

A lo largo de las últimas cinco décadas, sus composiciones han sido interpretadas por un gran número de cantantes, tales como: Libertad Lamarque, Pedro Infante, Amparo Montes, Yolanda del Campo y el conjunto de Pepe Agüeros, Xavier López "Chabelo", Hugo Avendaño, Marco Antonio Muñoz, Plácido Domingo, Mireille Mathieu, Eugenia León y Cecilia Toussaint.

A lo largo de su obra, Gabilondo Soler plasma distintos aspectos de la idiosincrasia del pueblo mexicano, en especial de la clase media.⁶ Muchos de sus personajes representan tipos sociales con sus inquietudes, aspiraciones, cualidades y defectos. A menudo se trata de animales que, en una representación antropomórfica, encarnan personas o situaciones de la vida cotidiana, las cuales dan verosimilitud a las historias y permiten que el público se identifique con ellas y las disfrute. Así, cualquiera podría identificarse con aquel "chivo en bicicleta" que, pese a sufrir una y otra vez caídas estrepitosas, no cesa en su afán de aprender a usarla; o con aquel "perrito al que le duele la muela" y se ve obligado a acudir al

⁵ Francisco Gabilondo Soler compuso 210 piezas de las cuales 207 se conservan y las tres restantes, mencionadas por su hijo Tiburcio Gabilondo Gallegos, están desaparecidas. Sólo 116 de ellas están grabadas en diversos fonogramas. Entre 1949 y 1957, RCA Víctor grabó 55 canciones en 27 discos sencillos, actualmente ya discontinuados. Muchos de los temas de Crí-Crí aparecieron en 30 películas mexicanas, filmadas entre 1942 y 1997. Véase José de la Colina *et al. Op. cit.*, pp. 45-62.

⁶ De hecho, el compositor comparte de algún modo la cultura y aspiraciones de esta clase media a la que pertenecía su familia, "nacido en una orizabeña familia de clase media, en las postrimerías del afrancesado porfiriano". *Ibid.*, p.16- 17.

dentista; o con los palomos que a su boda, presidida por “un pingüino barrigón”, convocan a “todo el reino animal”.

Gabilondo Soler no se limita a combinar el relato de una situación con un universo musical; su talento consiste en remitirse a las emociones y acciones que originalmente suscitan dicho relato, para corporeizar una vivencia. Gracias a la música, logra infundir un cierto carácter anímico aún a los elementos de la naturaleza. Así por ejemplo, en la canción *Marina* el trazo ascendente y descendente de la melodía con el acento con el que se inicia el canto, evoca a las olas del mar con un dinamismo casi corporal.⁷ En *La lluvia*, las gotas que rebotan en el suelo se expresan con una onomatopeya y una melodía con saltos ascendentes en *staccato* que le imprimen vivacidad.

Las gotitas cuando saltan
hacen pin pin pon.
Pin pin pin, pin pin pon
pin pin pin pin, pin pin pon.

Las gotitas cuando saltan
hacen pin pin pon.
Pin pin pin, pin pin pon
pin pin pin pin, pin pin pon.

La teoría gestual

La obra de Crí-Crí conforma un discurso musical con claras fuentes de inspiración extra musicales, que no sólo se evidencian en los textos de sus canciones, sino en sus procedimientos de composición. A fin de estudiarla, nos vemos precisados, por tanto, a ensayar una estrategia de análisis que integre dos niveles de significación: el de los elementos estrictamente musicales y el de aquellos relacionados con el contexto cultural y performativo de las piezas. Encontramos tal síntesis de niveles en la “teoría gestual” desarrollada por el musicólogo norteamericano Robert Hatten para el análisis musical, la cual es una construcción singular que incorpora los principales postulados de diversas corrientes teóricas tales como la fenomenología, la semiótica, la ciencia de la cognición y la filosofía hermenéutica.

De acuerdo con Robert Hatten los eventos sonoros de una composición están asociados intrínsecamente con significados culturales, y, por ello, estos últimos pueden ser

⁷ Véase *infra*.

identificados mediante *gestos* que operan en el discurso intramusical. El autor define los gestos como prototipos de unidades expresivas que tienen semejanza a las unidades prosódicas del lenguaje hablado. El gesto, sugiere Hatten, se puede entender como un elemento o un conjunto de elementos musicales que crean un sentido particular dentro de una obra. De esta forma, ciertos elementos contenidos en una partitura pueden ser leídos directamente como *signos gestuales*, es decir, decodificarse en términos de las dinámicas cinestésicas que dichas acciones despliegan —continuidad-discontinuidad, tensión-distensión, *legato-non legato*, acentuado-no acentuado, sonido-silencio, *accelerando-ritardando*, *forte-piano*— y de las posibilidades de creación e interpretación de sentido musical y extra musical que tales gestos conllevan en tanto signos.⁸

Para Hatten los gestos trascienden el mero nivel de una configuración de alturas (melodía); pueden estar conformados por cualquier elemento de la música, tal como el timbre, articulación, dinámica, tempo, silencio, o una combinación de éstos en una frase, tema o tópico dentro de la música.⁹ La teoría gestual vincula, pues, el análisis sintáctico de la música —es decir, la estructura y operación de sus signos—, con el carácter semántico de las prácticas sociales, la cultura y la tradición. Mi intención aquí es aplicar este tipo de análisis a la poiética que priva en la obra de Francisco Gabilondo Soler.

Dentro de las múltiples propuestas musicológicas surgidas en las tres últimas décadas que relacionan el análisis musical con el estudio del contexto y significación cultural de las obras, Hatten retoma a diversos autores que incorporan disciplinas como la teoría cognitiva, la semiótica y la psicología: Alexandra Pierce, Naomi Cumming, David Lidov, Mark Johnson y Leonard Meyer.¹⁰ Este último, junto con Leo Treitler y Joseph Kerman, se inscriben en una tendencia crítica según la cual la música es una forma de participación social que adquiere significado a través de las valoraciones estéticas, históricas o

⁸ Robert Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 94.

⁹ “Leonard Ratner introdujo el concepto de *tópico* para el estudio de la música del clasicismo. Según él, los tópicos son ‘temas de discurso musical’ desarrollados a partir de ‘prácticas musicales relacionadas con trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza, ceremonias, actividades militares, caza y actividades vitales de la clase baja’. Véase Rubén López Cano. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”. *Nassarre: revista aragonesa de musicología*. 21/ 1 (2005), p. 62.

¹⁰ Entre los teóricos y críticos que ejercen gran influencia en la teoría gestual de Hatten se encuentran también Henry Wallon, Mark Reybrouch, Roland Barthes, Leo Trietler, Steve Larson, Lawrence Kramer, Eero Tarasti, Peter Kivy y Wiliam Echard.

identitarias que se hagan de ella, sus intenciones o efectos de comunicación, los medios en los que se propaga y la función social que desempeña.

En particular, Leonard B. Meyer, en su libro *Emotion and Meaning in Music*, analiza desde distintos ángulos el significado de la música como experiencia. En su propuesta confluyen dos perspectivas que parecen antagónicas: la visión *absolutista*, donde el sentido musical se encuentra exclusivamente en el contexto de la propia obra, y la *referencial*, relacionada con los significados extramusicales que incluye el mundo de conceptos, acciones, estados emocionales y carácter de una obra. Meyer propone un análisis intramusical estableciendo algunas leyes básicas y constantes de la expresividad musical relacionadas con leyes físicas y psicológicas. Por ejemplo, asevera que toda ruptura de simetría, de continuidad — melódica o armónica— y de tendencia conclusiva, da lugar a una tensión psicológica y formal que debe ser reestructurada.¹¹

Por otra parte, algunos marcos teóricos de la investigación cognitiva subrayan la importancia de los procesos corporales en la percepción, tema crucial de nuestro estudio sobre una obra dirigida a los niños. La teoría cognitiva reconoce ciertos procesos neurofisiológicos que motivan acciones motoras asociadas a la música no sólo en la ejecución instrumental sino en la percepción del escucha. Por mucho tiempo se pensó que durante la audición el cerebro actuaba de manera pasiva frente a los estímulos musicales, pero no es así, el cerebro selecciona, modera y organiza la información al mismo tiempo que envía instrucciones a los operadores neurofisiológicos,¹² que se traducen en movimientos corporales *manifiestos* o *encubiertos* (o *virtuales*).¹³ Esto quiere decir que

¹¹ Meyer explica que si un proceso melódico o armónico es interrumpido se crea en el escucha un aumento de tensión psíquica generando estímulos emocionales o afectivos, el cual disminuye sólo hasta que el proceso inicial es retomado. En este proceso “el oyente aporta al acto de la percepción, creencias afectivas en el poder de la música asociadas a sus experiencias anteriores. Incluso antes de que el primer sonido se escuche, estas creencias activan disposiciones para responder de una manera emocional”. Véase Michel Imberty. “Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental”. *Breviarios de semiología musical*. Traducido por Ladidet López Vélez y Rubén López Cano. México: UNAM, Escuela Nacional de Música, p. 134. <http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> [consultado 15/03/2007].

¹² Las células ciliares *aferentes* llevan la información al cerebro y las *eferentes* transmiten las instrucciones de éste hacia el resto del cuerpo. Véase Rubén López Cano. “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición”. *Transcultural Music Review*. 9 (2005), p. 10. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.html> [consultado 2/01/2007].

¹³ Rubén López Cano explica que existe una actividad motora paramusical relacionada con la producción de la música y también aquel conjunto de acciones manifiestas que realizamos motivados por la música. Por ejemplo, el movimiento de la cabeza, pies o manos. Algunos de éstos pueden asociarse también a los

gracias a la competencia musical del escucha el sistema auditivo se adapta y reacciona al tipo de información acústica que recibe.

Los movimientos manifiestos pueden ser estudiados en los niños desde una etapa temprana. Los recién nacidos son especialmente sensibles a los sonidos que los rodean y a menudo reaccionan a estos estímulos de forma corporal.¹⁴ Intuitivamente, las madres tratan de comunicarse con ellos con palabras “aniñadas”, que en realidad son sonidos con mucha fluctuación melódica. La relación entre el cuerpo y la música se manifiesta claramente desde el primer contacto que un individuo tiene con su medio ambiente y que lo conecta con el ritmo cardíaco de la madre y el movimiento natural de sus órganos internos. Así pues, los arrullos pueden generar en los niños una experiencia corporal placentera asociada al recuerdo de los movimientos de vaivén de su vida intrauterina, experiencia que se acentúa al escuchar el timbre de la voz materna.

En los primeros años de la vida de un niño es tradicional cantarle pequeñas piezas musicales llamadas en México “nanas”. Éstas implican un intercambio de gestos y juegos entre el niño y el adulto que las canta. Por ejemplo, cuando se interpreta la canción *Riqui-ran*, se acostumbra mover al niño hacia adelante y hacia atrás, y hacerle cosquillas en el cuello al final. El fraseo y el ritmo del texto estimulan los movimientos.¹⁵ El niño pequeño responde, a su vez, con risas y meneos de cabeza. De hecho, existe una gran variedad de canciones infantiles que se componen con la finalidad de que los niños muevan ciertas partes de su cuerpo a instancias de la melodía y el ritmo. Se trata por lo general de juegos pautados por el canto que muestran cómo la experiencia musical está íntimamente ligada al cuerpo del escucha.¹⁶

movimientos para-musicales, como la pose del ejecutante de una guitarra eléctrica, o las posturas de determinado cantante. *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Esto sucede en la etapa que Piaget denomina “sensoriomotriz”, en la cual, según afirma Mark Johnson en su teoría *Embodied Mind*, se crean los primeros esquemas corporales que encarnan y estructuran la experiencia a través de patrones dinámicos y recurrentes a nivel preconceptual. Véase Mark Johnson. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 14.

¹⁵ “Riqui-ran, los maderos de San Juan, piden pan y no les dan. Piden queso y les dan un hueso y se les atora en el pescuezo”.

¹⁶ Ejemplos de estas canciones son *Pin-pón*, tema que acompaña una mímica muy precisa de acciones; *San Serafín del Monte*, que va mencionando posturas que los niños adoptan conforme a las instrucciones cantadas; o aquellas que se interpretan siguiendo el patrón rítmico del juego de las palmas donde el placer consiste en conjugar palmadas con las palabras que se pronuncian.

El análisis gestual resulta particularmente útil para estudiar el tópico infantil en relación al fenómeno de la *imaginación motora*, el cual vincula los procesos cognitivos y fisiológicos con la imaginación. La *imaginación motora* se refiere a un estado dinámico en que el sujeto simula mentalmente una acción determinada. El sujeto siente “como si” realizara la acción, pero sin su manifestación efectiva.¹⁷ El nexo entre la imaginación motora y el movimiento efectivo es el mismo que vincula nuestra capacidad de imitar los movimientos que vemos con el efecto sensorio-motriz producido por la música. El análisis gestual reconoce en los elementos intra musicales los conceptos abstractos que surgen de la experiencia corporal directa así como las interacciones que cabe considerar entre la percepción musical y el movimiento, aspectos que resultan de especial importancia para comprender la especificidad de la música infantil y de la obra de Gabilondo Soler, la cual tiene un indudable carácter performativo y cinestésico.

Dado que el presente artículo no pretende ser un estudio exhaustivo de la obra de Gabilondo Soler, se ha seleccionado un pequeño *corpus* de cinco canciones en las que de manera predominante se muestra la pertinencia y eficiencia del estudio gestual. En este *corpus* hemos identificado los gestos que subyacen en la música de cada composición,¹⁸ y los hemos agrupado bajo tres categorías: a) gestos onomatopéyicos, b) gestos performativos y c) gestos retóricos, todos ellos asociados respectivamente a los distintos tópicos que aparecen en la obra de Gabilondo Soler, los cuales informan temáticas generales como lo extranjero frente a lo nacional; lo urbano frente a lo rural, lo cotidiano frente a lo bucólico.

La rúbrica

El presente análisis comienza con la descripción de la rúbrica utilizada por Gabilondo Soler en la colección *Cuentos y canciones de Crí-Crí*. Esta rúbrica aparece en cada uno de los diez discos con un tratamiento distinto cada vez. Más que un objeto musical y literario, esta rúbrica se transforma en 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

¹⁷ Jean Decety y Mark Reybrouck señalan que en la imaginación motora las acciones perceptivas o cinéticas se fragmentan, es decir, realizamos efectivamente una parte del movimiento real mientras que otra parte del movimiento se desarrolla virtualmente. Véase López Cano. *Op. cit.*, p. 16.

¹⁸ Es importante recalcar que en las canciones de Crí-Crí el material verbal y el musical entran en un diálogo de resonancias y contrastes.

imaginación de los oyentes todo un escenario, en el que Crí-Crí actuará como anfitrión, protagonista y espectador a un tiempo, evocando múltiples personajes, atmósferas acústicas e historias anteriores.¹⁹

Dicho pasaje musical, que define las características especiales de este “grillo trovador” -la de ser cantor y, sobre todo, la de representar tanto al personaje que narra los cuentos como al autor que los escribe-, puede considerarse simplemente como un “tema”. Es decir, como una melodía construida con base en una secuencia de alturas supeditada a un metro y una rítmica. Sin embargo, aquí será analizada en tanto gesto que trasciende en su significado a la mera construcción melódica y rítmica.

The image shows a musical score for a piece titled "Tema de Crí-Crí". The score is written on a single staff in 2/4 time, marked "Andante". The melody consists of eighth notes with stems pointing upwards, creating a series of intervals that rise and then fall. There are three upward-pointing arrows above the first three notes, and a "rit." marking above the final note. The lyrics are: "Quiénes el que an-daaquí es Crí Crí es Crí Crí y quiénes e - se se ñor - el gri - llo can - tor".

Rúbrica: “Tema de Crí-Crí”.

Más allá del significado armónico de los saltos interválicos del pasaje, éstos evocan en su sentido gestual, los saltos cada vez más altos que realizaría un grillo sobre la hierba. A su vez, el fraseo del tema en *staccatto* simula el rebote de las patas del grillo en cada salto. Otra característica del pasaje es su ritmo binario que permite construir una trayectoria ascendente y descendente —subir y bajar—, propia del brinco.²⁰ Es así como el movimiento cinético, su articulación y contexto rítmico adquieren un valor gestual.

En sus subsecuentes variaciones, puramente instrumentales, esta rúbrica adoptará una función distinta: la de presentar cada disco en su conjunto, la de separar las narraciones entre sí o la de provocar un cambio de atmósfera anímica. En las tres variaciones que a continuación se analizan, puede observarse cómo a la especificidad de los gestos de la rúbrica se suman otros nuevos gestos para conformar los tópicos musicales construidos por Gabilondo Soler.

¹⁹ Además de ser anfitrión y espectador es ejecutante, canta y toca su violín.

²⁰ Si el ritmo fuera ternario no se lograría este efecto.



Primera variación: "Vals".

Para incorporar el *Vals* en su rúbrica, Gabilondo Soler introduce en el pasaje el ritmo ternario y acentos en los primeros tiempos del compás que son característicos del vals. Es interesante constatar que el autor utiliza dos vals: el *Vals* y *Vals en Re*, dos variaciones distintas de la rúbrica, para introducir los temas náuticos de sus cuentos. El primer *Vals* es el preámbulo del cuento llamado *Modo de flotar en el agua*, de la canción *Marina*²¹ y del cuento *Un mundo submarino*. También después de la variación del *Vals en Re* el autor narra su cuento *Náutica ínfima* seguida de la canción *El marinero*. Parece ser que el autor asocia este ritmo ternario y la característica dancística de este tópico, con el balanceo constante que los marineros tienen en un barco o con el síntoma de mareo que muchos de ellos sufren.²² Es así cómo Gabilondo Soler construye el tópico náutico al "ritmo del vals". En este análisis se puede observar con claridad dos niveles de análisis a los que se refieren tanto Hatten como Meyer: el *referencial* donde el sentido de la obra se relaciona a un *estilo* que despliega competencias cognitivas estructurales, y el *absolutista*, que parte del análisis intramusical, en donde se detectan las elecciones emergentes y originales del compositor de una obra.



Segunda variación: "Galop".

²¹ Véase *infra*.

²² Véase el movimiento en la melodía de segundas mayores, compases 1, 2, 9 y 10. Cabe destacar que en 1940, Francisco Gabilondo Soler trabaja en un navío mercante que lo lleva desde Tampico, Tamaulipas, hasta Argentina. Véase José de la Colina *et al. Op. cit.*, p. 42.

El *Galop* es un tópicos que se asocia a una actividad social muy específica: la carrera de saltos de caballos. Constituye una danza rápida y viva en compás binario, de origen alemán llamada *Hopster* —que significa precisamente “saltarín”— la cual se propagó por toda Europa a mediados del siglo XIX. Este tópicos tiene un gesto particular que consiste en un cambio de paso o salto a la mitad de cada frase musical.²³ Gabilondo Soler construye en esta variación tal tópicos a través del gesto característico del *Galop*, el cual posee similitudes cinéticas con el gesto performativo de la rúbrica.



Tercera variación: “Tropical”.

En esta tercera variación el compositor incluye gestos melódicos con ornamentación cromática y ritmos sincopados propios del tópicos. Las notas de adorno son claramente un recurso que desarrollan los músicos cuando improvisan en algunos fragmentos establecidos de esta música. El último gesto, al final del tema, conformado por las tres corcheas y la negra describe la clave rítmica que es característica de este tópicos. Vale recordar que respecto a los estilos Leonard Meyer asevera que cada uno de ellos proporciona las normas mediante las cuales los eventos musicales crean determinadas expectativas singulares de tipo cognitivo, psicológico y también emocional.²⁴ Es decir, por medio del atributo tropical podemos decodificar claramente el gesto que alude a su propia clave y el carácter coloquial y familiar de esta música en México.

Estas modificaciones del gesto original,²⁵ que operan como breves oberturas escritas en diferentes estilos —valeses, polcas, marchas, baladas, blues, tangos—, refieren

²³ John Owen Ward. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona: Edhasa, 1984, Tomo I, pp. 568-569.

²⁴ Aunque no escuchemos la pieza que está ejecutando un intérprete, podríamos inferir a partir de la observación de sus gestos corporales muchas de las cualidades de la pieza en cuestión, tales como su *tempo*, articulación, carácter, dinámica, complejidad e intensidad. A la inversa, podemos suponer que el público (en su mayoría niños) que escuchaba a Crí-Crí en la radio o el que lo escucha en la actualidad por medio de sus grabaciones, aun sin ver al intérprete responde corporalmente al estímulo de su música.

²⁵ Catorce en total, en el álbum citado.

inmediatamente al personaje que narra los cuentos, Crí-Crí. Asimismo, le dan estructura, unidad y frescura a todo el trabajo.

A continuación se aborda el análisis de los gestos, tratando de explicar algunas categorías generales que describe Hatten. Aún dentro de este marco, se dará realce y una denominación clara a aquellos gestos propios del tópico infantil, puesto que constituyen parte nodal de este análisis.

Los gestos onomatopéyicos predominan de tal forma en el tópico infantil que será la primera categoría de estudio; éstos son muy empleados en las canciones infantiles dirigidas sobre todo a un público, cuya edad oscila entre 1 y 5 años. Gabilondo Soler utiliza de forma muy significativa dichos gestos en sus canciones, prueba de ello es la canción *El perrito*, en la que el compositor los emplea para articular gran parte del significado del discurso.



El perrito.

Los aullidos del perro están tematizados musicalmente por el gesto de la escala diatónica descendente, con *glissandi* que va del Re₆ al Mi₅ interpretada por los violines. Este gesto emparentado con los “lamentos” evoca de forma elocuente los aullidos de un perro adolorido.²⁶ Es interesante constatar que al sugerirles a algunas personas que rememoraran el pasaje, éstas cantaron el gesto de los violines sumando expresiones verbales relacionadas con el dolor, aunque este gesto es en su origen, totalmente instrumental.²⁷ El gesto musical del violín es tan elocuente que en la imaginación del escucha se convierte en expresión

²⁶ Un arquetipo del *lamento* se encuentra desde el siglo XVII en la canción de Claudio Monteverdi (1632) “*Quel sguardo sdegnosetto*” de los *Scherzi Musicali*. En la tercera estrofa de la canción, cuando el texto dice: “Disfruta hiriéndome/Hasta hacerme perecer”, se introduce un fragmento cromático y descendente de la voz y un giro descendente en el bajo. Este dato se encuentra en la Tesis doctoral de José Marín: *De la retórica a la ciencia cognitiva: Un estudio semiótico de los tonos humanos*. Universidad de Valladolid, p. 7. <http://www.lopezzcano.net> [consultado 10/12/2006].

²⁷ Este ejemplo nos hace pensar que el significado de la canción está estrechamente vinculado a la percepción del oyente, que es quien activa esquemas cognitivos —la experiencia del lamento— para fijar este sentido a través de su propia experiencia corpórea.

verbal. Es evidente que en la mente del escucha la combinación de estos gestos (corporal y musical) construye un significado claro y muy elocuente.

Una segunda categoría de gestos preparan estados emocionales a un nivel discursivo; a éstos Hatten los denomina *gestos retóricos*:

[Estos] pueden contribuir a las acciones retóricas mediante la repentina revocación, interrupción o colapso de una sentencia. Estos gestos irrumpen o desvían el desarrollo del discurso musical, contribuyendo al contraste de la trayectoria dramática.²⁸

Puede tratarse, por ejemplo, de pausas, giros tonales o tímbricos, o bien de estrategias que funcionan combinando estos elementos. En especial se verán algunos de ellos, los cuales construyen un sentido de alteridad en la obra del compositor configurando el tópico de lo extranjero.

La síntesis de varios gestos musicales y literarios manifiesta este nuevo tópico. Así, se verá en el primer ejemplo de la canción *Chong Ki Fu* cómo Gabilondo Soler inventa frases que en español asemejan la estructura y acento del idioma chino, afectando de este modo la enunciación —aspecto central de la retórica— y representando así la condición de “extranjero” de quien habla.

El Chinito (Chong Ki Fu).

En este pasaje musical se observa que en el acompañamiento, compases 11 y 12, hay saltos de quintas justas cuando inicia el verso, después de la introducción, y cuartas justas en el compás 9, en intervalos invertidos. En la voz, estos saltos de quinta justa aparecen también

²⁸ Hatten. *Op.cit.*, p. 95-100.

en el compás 5 después de la introducción. Este tipo estilístico de configuración melódica se asocia a la armonía pentátona, cuyo atributo principal es la excentricidad.



Chong-Ki-Fu.

El chinito estampado
 en un gran jarrón
 fue acusado de decir:
 ¡Yan - tse - amo - oua - ting - i
 pong - chong - kí.

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 - kí”, pronunciados en rápida y regular sucesión, conforman un gesto que construye el tópico de “chino”.²⁹

Este gesto *retórico* aparece también en la canción del *Ratón vaquero*.³⁰ El tópico, polca con alusiones al *country* introduce al personaje principal de origen norteamericano.³¹ A toda la alegría y algarabía que transmite la polca —tanto en la introducción como en los

²⁹ Laurent Miroudot muestra en sus investigaciones que en las improvisaciones vocales de los niños más pequeños, el material básico de las producciones no es la nota, sino el vector dinámico. En los niños de cinco años, las estructuras temporales de duraciones, de intensidad y de acentos prevalecen sobre las estructuras de alturas. Es la energía del gesto vocal la que determina la forma de los intervalos, los ataques, las acentuaciones y las variaciones de intensidad. Laurent Miroudot. *Structuration Mélodique et Tonalité chez L'Enfant*. París : L'Harmattan, 2000, p. 16.

³⁰ Claudia Gorbman menciona que los estereotipos musicales del tópico de vaqueros, tienen su origen en los *soundtracks* de las películas y su evolución a lo largo del tiempo. Claudia Gorbman. “Scoring the Indian: Music in the Liberal Western”. *Western Music and its Others: Difference, Representations, and Appropriations in Music*. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 10.

³¹ Ana García Verruga señala que el personaje del “Ratón vaquero” es una rara combinación entre el personaje de caricaturas: Speedy González y el actor John Wayne “que habla inglés de *western*, chupa balas y en aras de la rima hace algo muy curioso: mueve las orejas implorando compasión”. Véase José de la Colina *et. al. Op.cit.*, p. 218.

interludios— se opone la “dramática trama” en donde este vaquero es apresado en la ratonera. Presumiblemente esta situación en otro contexto musical podría ser motivo de pena, pero en esta canción no es así dado que los gestos musicales que articulan la trama musical y el texto expresan un humor burlón.

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.



Ratón vaquero.

La polca de ritmo binario que sirve de introducción es bailable y vivaz. En la grabación, si bien no en la partitura, se puede constatar que a estos pasajes se les suma una percusión de palmas que acentúan un pulso regular, además de gritos y exclamaciones de jolgorio. Estos *gestos performativos* permiten imaginar un evento social en el que muchas personas participan bailando, alentándose unos a otros contagiados por el ritmo musical que los hace batir palmas.³² El segundo pasaje es más libre y permite al autor intercalar la conversación entre el ratón que habla inglés y un personaje que habla en primera persona: “[...] se inclinó el sombrero y **me** dijo a solas [...]”. Cuando el ratón se queja del maltrato, Crí-Crí (¿o Gabilondo Soler?) responde de forma airosa: “Aunque hables inglés, no te dejaré salir”. De esta manera Gabilondo Soler -dentro del personaje de Crí-Crí- se jacta doblemente del ratón y construye una parodia del tópico de vaqueros.

³² “Todas las acciones motoras para-musicales juegan un papel determinante en los procesos de categorización cognitiva musical, es decir, establecen los modos en que identificamos y filiamos un objeto musical a un género determinado”. López Cano. *Op. cit.*, p. 13.

tu-las se-in-clí-nó-el som-bre-ro y me di-jo a so-las *What the
Con que.*

hell is this house for a man-ly cow-boy mouse He-lló
sí? ya se ve que no es-tás 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.

Ratón vaquero.

*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
Aunque hables inglés
no te dejaré salir.*

Como se ha observado hasta ahora, el tópico como síntesis gestual es ampliamente utilizado por Crí-Crí para construir escenarios culturales con los personajes que los pueblan. Así, observamos que para el *Che Araña* utiliza el género de tango.

Tango

Flute

Al fon-do - de un ba-rril des ven - ci - ja-do quea - lum - bra un ra - yo de -
sol laa - ra - ña en sus hi-los bai-la tan-go con los a - cordes del ban-dol leon

Che Araña.

En este ejemplo se observa que mediante el tópic construye el escenario que hace posible que la pieza musical y el cuento adquieran un significado preciso. El tango, ilustra el contexto del personaje que protagoniza el cuento, *El che araña*. Aunque el personaje, el ambiente y el mismo género del tango no forman parte de lo que presumiblemente podríamos llamar mundo infantil, el “barril desvencijado” asemeja un tugurio, Crí-Crí construye mediante este tópic un escenario significativo para los niños.

Al fondo de un barril desvencijado
que alumbra un rayo de sol,
la araña en sus hilos baila tango
con los acordes del bandoneón.

Che a-ra - ña bai-la con ma - ña hay que con-tar tres pa-si - tos -
a - rras - tra - di - tos - pa' - de - lan - tey - pa - ra - trás

Che Araña.

Se pueden reconocer en el pasaje anterior algunos *gestos preformativos*. Los intervallos descendentes en el trazo de la melodía, que tiene muy pocos movimientos ascendentes, coinciden con una característica propia del baile de tango: los pasos hacia atrás. De esta forma, la alusión simbólica del gesto musical es una referencia directa de un esquema

corporal. En este pasaje se advierte también la presencia de un gesto *retórico*, configurado por los silencios o pausas, que representa dentro del contexto performativo la inmovilidad momentánea que es otra característica del baile del tango. Así, se infiere que cualquier partitura o tablatura pueden ser entendidas como programas motores y que, a la inversa, la actividad motora tiene una estrecha relación con los patrones sonoros.³³

Gabilondo Soler utiliza elocuentemente el *gesto onomatopéyico* y el *gesto retórico* en la canción *Marina*. La pronunciación exagerada de la letra “r”, simula el ruido que provoca el rompimiento de una ola. El gesto retórico mimetiza tanto el movimiento de la ola —que inicia, llega a un clímax y se desvanece— como la forma curva que este movimiento describe —se alza, rompe y decrece—. En esta metáfora se vincula el movimiento de la ola con el de la melodía que asciende y desciende.

rrrrompe la o - la al re-ven-tar. rrrrompe de fren - te. sin descan sar

pp sobre la pla - ya desuavea re - na rrrrompe y truen a. alao - ri - lla del mar.

Marina.

El texto dice: “Rrrrompe la ola”. Crí-Crí pronuncia exageradamente la *rrr*, acentuando y alargando la nota que le corresponde en la melodía. Ésta asciende vertiginosamente como una ola, cambiando después su sentido para desvanecerse como la espuma. La enunciación musical de este gesto —el acento sobre la nota fa y el breve calderón sobre la misma— prepara el clímax del mismo. Éste es, por otra parte, buen ejemplo de los argumentos más importantes a favor de un análisis gestual dado que el gesto abarca más que el simple discurso melódico; elementos como su articulación, fraseo, color y ejecución, forman parte

³³ La coreografía, es un conjunto de acciones motoras para-musicales que aunque no están supeditadas a la producción de sonido poseen también dentro del *performance* musical un significado expresivo. Véase López Cano. *Op.cit.*, p. 6.

significativa de él. Como se vio anteriormente en, estos elementos pueden llegar a significar tanto o más que la melodía entendida como mera secuencia de alturas.

Conclusiones

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 Crí-Crí, a los personajes, vivencias e imágenes que en ellas se presentan. Este sentido es expresado fluidamente por Pierre Bordieu, cuando asevera al respecto de la música en general:

La música es una cosa “corporal”; encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras, sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los ritmos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento.³⁴

Es así como la música adquiere un valor semántico, es decir, trasciende el nivel sintáctico de su propio discurso. De hecho, si consideramos la metáfora cultura-cuerpo-música, la teoría gestual de Hatten se antoja particularmente apropiada para el estudio de la música dirigida a los niños. En referencia a un género en particular como la canción de cuna, la aproximación de Hatten nos permite no sólo hacer asociaciones de tipo semántico que remiten a una práctica social común, es decir encontrar el gesto cultural implícito en un tópico determinado, sino identificar los gestos musicales que conforman dicha canción en función del gesto performativo que realiza la madre que mece a su hijo mientras canta. Este movimiento —traducido en un gesto musical— estará implícito en la configuración melódica y rítmica del arrullo y conformará así un tópico musical. Del mismo modo, los tópicos musicales en las canciones-historias de Crí-Crí generan a menudo en sus oyentes el reconocimiento de gestos performativos relacionados con sus actividades cotidianas infantiles, como andar en bicicleta, correr, bailar, saltar, entre otras.

Es evidente que el nivel semántico informa al musical y a la inversa. Cuando realizamos un análisis musical asociado a la representación de los gestos e identificamos cierta lógica o propósito en ellos, podemos imaginar con más exactitud el movimiento corporal que los

³⁴ Pierre Bordieu, *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990, p. 177.

indujo y, por ende, podemos comprender mejor el sentido que esos movimientos tienen dentro de la obra. Es decir, podemos decodificar un estímulo expresivo imaginando un movimiento corporal que lo exprese.³⁵ Gracias a esa corporalidad virtual somos capaces de vivir experiencias cinéticas en la música que se corresponden con nuestra vivencia en un espacio real, pero también pueden trascender y rebasar esas experiencias.

El modelo gestual brinda sin duda importantes herramientas para comprender la poética de Gabilondo Soler como construcción de un espacio creativo que vincula las dimensiones literaria, corporal y musical con la cultura, y en el cual intención y forma se hallan consistentemente unidas.³⁶ Diestro en el arte de conjuntar la imaginación, el lenguaje y el movimiento, no sorprende que al final de su álbum, *Cuentos y canciones*, el propio Crí-Crí se despida como si lo hiciera desde un escenario teatral:

En las comedias antiguas,
al final de la función,
solían recitar un verso
cuando ya caía el telón.

El verso daba y pedía,
con exquisitos primores:
las gracias al auditorio
y aplausos a los actores.

Como yo no soy poeta
ni tampoco un elocuente
para no meterme en líos
doy las gracias simplemente.³⁷

³⁵ Véase Henri Wallon en Michel Imberty. “Nuevas perspectivas de la psicología de la música”. *La problemática del tiempo continuo y del tiempo discontinuo en la música del siglo XX*. Traducción Beatriz Sánchez y Juan Casabellas. <http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Imberty/Imberty.htm> [consultado 14/ 04/ 2007].

³⁶ David Lidov, semiólogo canadiense, es todavía más específico en lo que respecta a la relación entre música y cuerpo cuando afirma: “La música es significativa sólo si identificamos perceptivamente lo sonoro con la experiencia somatizada.” David Lidov en Simon Frith. *Performing Rite. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 266.

³⁷ Francisco Gabilondo Soler. *Cuentos y canciones de Crí-Crí*. México: Selecciones del Reader’s Digest, 1980, p. 64. [Cuadernillo incluido en el álbum].

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Ed. Grijalbo, 1990.
- De la Colina, José (comp.), Luis Ignacio Helguera, et al. *Canciones completas de Francisco Gabilondo Soler, Crí-Crí*. México: Editorial Clío, 2007.
- Frith, Simon. *Performing Rite: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Gabilondo Soler, Francisco. *Cuentos y canciones de Crí-Crí*. México: Selecciones del Reader's Digest, 1963. [Cuadernillo incluido en el álbum].
- Gorbman, Claudia. "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western". *Western Music and its Others: Difference, Representations, and Appropriations in Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Hatten, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Imberty, Michel. "Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental". *Breviarios de semiología musical*. Traducido por Ladidet López Vélez y Rubén López Cano. México: UNAM, Escuela Nacional de Música, p. 134.
<http://www.semiomusical.unam.mx/secciones/servicios/publicaciones/reflexiones/Reflexiones.PDF> [consultado 15/03/2007].
- "Nuevas perspectivas de la psicología de la música". *La problemática del tiempo continuo y del tiempo discontinuo en la música del siglo XX*. Traducción Beatriz Sánchez y Juan Casabellas.
<http://www.sacom.org.ar/secciones/primera/Papers/Imberty/Imberty.htm> [consultado 14/ 04/ 2007].
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- López Cano, Rubén. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nassarre: revista aragonesa de musicología*. 21/1 (2005).
- "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *Transcultural Music Review*. 9 (2005).
<http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.html> [consultado 2/ 01/ 2007].
- *De la retórica a la ciencia cognitiva: Un estudio semiótico de los tonos humanos de José Marín*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid.
<http://www.lopezcano.net> [consultado 10/12/2006].
- Miroudot, Lawrence. *Structuration Mélodique et Tonalité chez L'Enfant*. París: L'Harmattan, 2000.
- Orozco, Gabriel. *La página no oficial de Crí-Crí*.
<http://www.CríCrí.net/Canciones/canciones.html> [consultado 15/03/2007].
- Owen Ward, John. *Diccionario Oxford de la Música*. Barcelona: Edhasa, 1984, Tomo I.