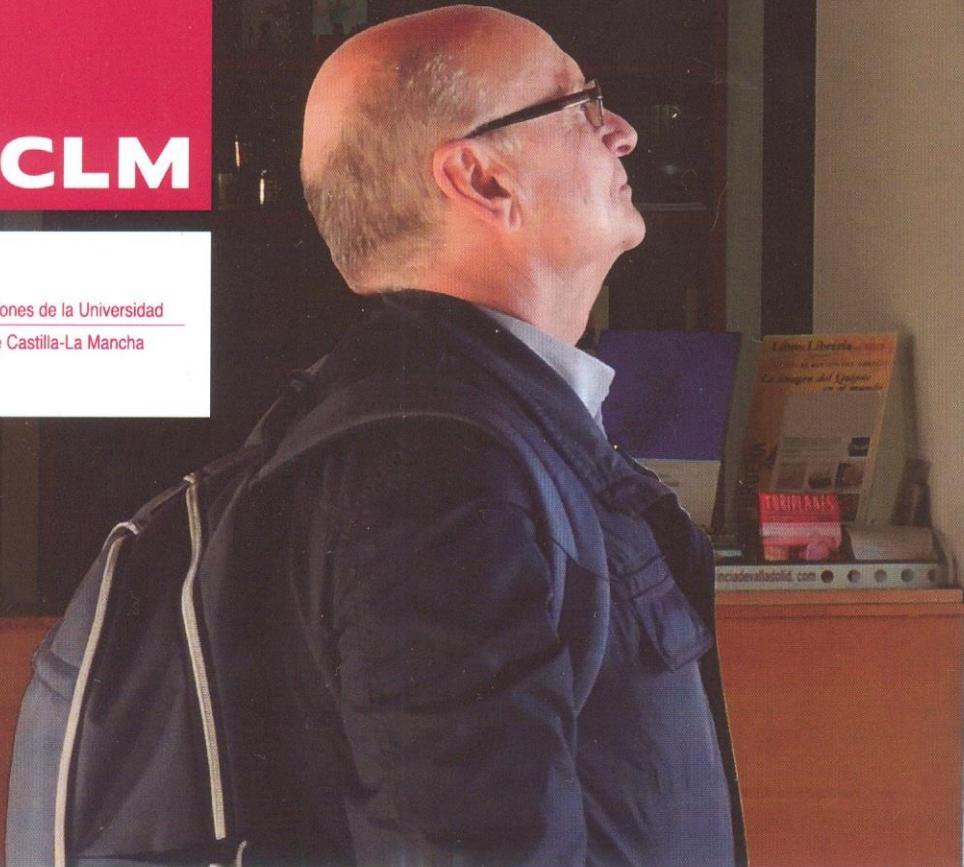




Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha



La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil

Edición preparada por:
César Sánchez Ortiz
Aránzazu Sanz Tejeda

166

colección
estudios

JORNADAS IBEROAMERICANAS DE LITERATURA POPULAR INFANTIL.
HOMENAJE A PEDRO C. CERRILLO

(5.^a. 2018. Cuenca)

La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de tradición infantil: V Jornadas Iberoamericanas de Literatura Popular Infantil. Homenaje a Pedro C. Cerrillo, Cuenca, 18, 19 y 20 de octubre de 2018/ edición cuidada por César Sánchez Ortiz, Aránzazu Sanz Tejeda.– Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019

864 p. ; 24 cm.– (Estudios ; 166)

ISBN 978-84-9044-352-1

1. Literatura popular 2. Literatura infantil española I. Sánchez Ortiz, César ed lit. II. Sanz Tejeda, Aránzazu, ed lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. III. Título IV. Serie

398.2

DSY

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org),
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección ESTUDIOS n.^o166

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Diseño de la cubierta:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-352-1 (Edición impresa).

I.S.B.N.: 978-84-9044-353-8 (Edición electrónica).

D.L.: CU 203-2019

Composición: Compobell, S.L.

Impresión: Masquelibros

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

ÍNDICE

1. MEMORIA Y LITERATURA	21
1.1. La memoria en las palabras	23
<i>Juan Mata</i>	
1.2. Canciones infantiles en los impresos populares: entre la voz y la letra	37
<i>Mariana Masera</i>	
1.3. Literatura efímera y arquetipos eternos: el caso de Cenicienta	67
<i>Cristina Cañamares Torrijos</i>	
1.4. Voces y memorias populares impresas en la literatura infantil y juvenil latinoamericana	85
<i>Geice Peres Nunes</i>	
1.5. El universo popular infantil andaluz entre la tradición y la vanguardia: análisis semiótico y trans-textual de las “cristobicas” lorquianas .	97
<i>Manuel A. Broullón-Lozano</i>	
1.6. Literatura tradicional en los textos de las agendas escolares de los adolescentes	111
<i>Miguel Ángel Peña Díaz</i>	
1.7. Literatura Popular de Tradición Infantil en los fondos documentales de Carmen Bravo Villasante, Luis Rius y Pedro C. Cerrillo	127
<i>Carolina García Carrascosa</i>	
1.8. Los molinos del saber popular o como acercarse a la paremiología ..	135
<i>Luz M^a del Olmo García y Desamparados Cuenca García</i>	

1.9. Coleccionando aventuras: los cromos infantiles de Julio Verne en la España del siglo XX..... <i>Verónica Calvete Sánchez</i>	149
1.10. Jugar a ser mujer: los estereotipos femeninos en los teatros de papel (siglos XIX y XX)..... <i>María de la Hoz Bermejo Martínez</i>	159
1.11. LIJ y mensajes publicitarios en impresos efímeros durante las primeras décadas del siglo XX: aleluyas, revistas, cuentos y cromos <i>Jesús M^a. Martínez González</i>	175
1.12. Literatura infantil y juvenil y publicidad en nuestros días	201
<i>Eloísa Santos Recuenco</i>	
 2. EL CANCIONERO POPULAR INFANTIL, LA MEMORIA DE LA INFANCIA.....	221
2.1. Luces y sombras del cancionero popular infantil..... <i>María Jesús Ruiz</i>	223
2.2. Canciones de cuna ibéricas (ayer y hoy)	245
<i>Carlos Nogueira</i>	
2.3. Las nanas negras. Algunas reliquias de la tradición popular infantil transmitida por los indianos	253
<i>David Mañero Lozano</i>	
2.4. Los niños, la violencia y la muerte: el romancero viejo y los romances de tradición infantil..... <i>Leonor Fernández Guillermo</i>	261
2.5. <i>Duérmete, niño...:</i> canciones de cuna en los villancicos religiosos (siglos XVII-XVIII)	277
<i>Anastasia Krutitskaya</i>	
2.6. Ladidáctica juglaresca de Francisco Gabilondo Soler: cuentos y canciones de Cri-cri..... <i>Donají Cuéllar Escamilla</i>	299
2.7. El destino de la música de Cri Cri: decadencia o continuidad	313
<i>Dra. Angélica Jiménez Robles</i>	
2.8. Canciones infantiles de la antigua Vila de Gràcia recogidas por Celestí Rosich Cotuli	327
<i>Salvador Rebés Molina</i>	
2.9 Trabalenguas en la ciudad de México	343
<i>Tania Pratts</i>	

2.10. Cancionero popular de la guerrilla antifranquista	357
<i>Laura Galiano Santiago</i>	
2.11. Federico Muelas: tradición en sus versos infantiles	373
<i>Marival Palomares Balleseros</i>	
2.12. Luis Rius Zunón: literatura infantil y folclore	385
<i>Maria Olmedilla Martínez</i>	
 3. LA MEMORIA NARRADA, LA MEMORIA VIVIDA	397
3.1. Las transgresoras en la literatura tradicional	399
<i>Ernesto Rodríguez Abad</i>	
3.2. Niños músicos y actores para un natalicio regio: monarquía, burguesía y control de la cultura popular en una fiesta de 1858	411
<i>José Manuel Pedrosa</i>	
3.3. Los cuentos populares eslovacos de Dobšinský y su traducción al español	427
<i>Bohdan Ulašin</i>	
3.4. Recreación de la tradición oral en la narrativa para niños. Algunos ejemplos en Latinoamérica	437
<i>Antonio Orlando Rodríguez</i>	
3.5. Todos los nombres de Carmen Eva Nelken	447
<i>Francisca Sánchez Pinilla</i>	
3.6. Para leerte mejor: versiones de caperucitas en la colección personal de Pedro Cerrillo	463
<i>Irene Serrano Larrea</i>	
3.7. El teatro de <i>Pinocho</i> : entre tradición y modernidad	479
<i>Carola Sbriziolo</i>	
3.8. El folclore y la música en la narrativa de Graciela Montes	495
<i>Sara Vicente Mendo</i>	
3.9. El regalo de los cuentos y los álbumes ilustrados. Su recepción en la actualidad	507
<i>Arantxa Martín-Martín</i>	
3.10. El rescate de la oralidad en <i>Mulita Mayor</i> de Carlos Luis Sáenz	525
<i>Magdalena Vásquez Vargas</i>	

3.11. Reactualización del cuento tradicional infantil en un ejemplo de narrativa mexicana contemporánea: <i>El mal de la taiga</i> , de Cristina Rivera Garza	537
Paola Madrid Moctezuma	
3.12. La voz de la memoria: la oralidad en la ilustración de Juan Manuel Sánchez	547
M.L. Nuria I. Méndez Garita	
4. LITERATURA POPULAR DE TRADICIÓN INFANTIL Y SU DIDÁCTICA	563
4.1. Presencia de la Literatura Popular Infantil en los Museos Etnográficos: el caso de Huete	565
Luisa Abad González	
4.2. La literatura popular de tradición infantil a través de los juegos de rol, un enfoque didáctico.....	581
Isabel Rísquez Navajas	
4.3. Canciones de ayer; canciones de hoy	593
Laura Mercader Martínez	
4.4. Dinámicas de animación a la lectura tradicional y actual	607
Mercader Martínez, Laura y Torrijos Moreno, Nuria	
4.5. Lírica popular en la literatura infantil de colegios femeninos: Elena Fortún y Josefina Álvarez de Cánovas	615
Fermín Ezpeleta Aguilar	
4.6. Hacia una pedagogía queer: Una lectura trans en la tradición literaria popular castellana	625
Guillermo Soler Quílez	
4.7. Adivina, adivinanza: una aproximación a los rasgos identificativos de la tradición adivinancística española y a sus potencialidades didácticas	633
María del Mar Ramón Torrijos	
4.8. Un proyecto para observar el mundo: el calendario poético	651
Leonor Castellanos Díaz, Sandra Franco Rodríguez, Miriam García Valverde, María Heredia Fernández, María Herrera López y Juan García Única	
4.9. Um saci entre a literatura, a leitura e a educação	667
Elisa Maria Dalla-Bona y Renata Junqueira de Souza	
4.10. La poesía tradicional oral en las aulas y en los recreos de la escuela primaria. Escenas protagonizadas por niños y maestros	683
Sandra Lambert	

4.11. Literatura infantil y manifestaciones líricas. Reflexiones educativas sobre retahílas y poegramas.	699
<i>Amando López Valero y Lourdes Hernández Delgado</i>	
5. NUEVOS TIEMPOS PARA LA LITERATURA POPULAR INFANTIL	709
5.1. Literatura Popular Infantil 2.0. Posibilidades didácticas desde la web social.	711
<i>Arantxa Sanz Tejeda y José Rovira-Collado</i>	
5.2. Literatura popular infantil latinoamericana en formato digital: resultados de proyectos de digitalización en las colecciones del Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín	725
<i>Ricarda Musser</i>	
5.3. <i>Caballito blanco</i> desde el cancionero hispanoamericano al texto multimodal: defensa lúdica del periplo de la poesía infantil de tradición oral.	737
<i>Richard Astudillo Olivares</i>	
5.4. El repertorio infantil alojado en el Corpus de Literatura Oral. Descripción y clasificación.	759
<i>Miriam Pimentel García</i>	
5.5. Del libro a la pantalla: la adaptación audiovisual de las Rondalles valencianes de Enric Valor	775
<i>Dr. Vicent García Peris</i>	
5.6. “ <i>Eleven anclas</i> ”: el chiste para niños en internet, reflexión y ejemplos	783
<i>Dra. Grissel Gómez Estrada</i>	
5.7. La memoria de la tradición oral en el siglo XXI. El romance de <i>Albaniña</i>	799
<i>Verónica García Martín</i>	
5.8. Érase una vez, cuando Aurora dormía, un hada madrina que defendía la espada del legítimo rey presencia de la literatura popular infantil en los videojuegos: el caso <i>Child Of Light</i>	817
<i>Rocío Serna</i>	
6. LA VOZ DE LA MEMORIA: HOMENAJE A PEDRO CERRILLO	829
Lá voz de la memoria: homenaje a Pedro Cerrillo	
6.1. Mirando hacia atrás sin ira. Pedro Cerrillo y la historia de la literatura infantil y juvenil	837
<i>Mª Victoria Sotomayor</i>	

6.2. Pedro Cerrillo, una pasión extremada por la literatura	841
<i>Ramón F. Llorens</i>	
6.3. Pedro C. Cerrillo, entre las dos orillas: España y México	845
<i>María Teresa Miaja de la Peña</i>	
6.4. Pedro Cerrillo: pensando más en los demás que en sí mismo	853
<i>Gemma Lluch</i>	
6.5. Pedro C. Cerrillo, docente, investigador, gestor y, sobre todo, humanista	857
<i>Amando López Valero</i>	
6.6. Volver a los diecisiete	861
<i>M. Carmen Utanda</i>	

2.6. LA DIDÁCTICA JUGLARESCA DE FRANCISCO GABILONDO SOLER: CUENTOS Y CANCIONES DE CRI-CRÍ

MINSTREL DIDACTIC OF FRANCISCO GABILONDO SOLER: CRI-CRÍ TALES AND SONGS

DONAJÍ CUÉLLAR ESCAMILLA

Universidad Veracruzana

A Pedro Manuel Cerrillo Torremocha†
y Ernesto Cuéllar Robert†

Resumen:

Considerando los modos en que se transmitió y evolucionó la obra de Gabilondo, así como la forma en que la dispuso la compilación más conocida, se propone entenderla como el ejercicio sistemático de una didáctica “joco-seria”, resultado del arte juglaresco, muy parecido al del *Libro de Buen Amor*.

Abstract:

Considering the modes in which the ouvre of Gabilondo were transmitted and developed, as much as the form in which were disposed the most known compilation, this article propose to understand it as a sistematic exercise of a “joco-seria” didactic, result of the *arte juglaresco*, very resembling to *Libro de Buen Amor*.

Francisco Gabilondo Soler, el más prominente compositor e intérprete de canciones y cuentos infantiles del siglo XX en México, es un referente esencial de la cultura popular de mexicanos y latinoamericanos, y uno de los autores más importantes de la literatura infantil en habla hispana (O. García, 2015, 89)¹. La mayor parte de su obra fue transmitida desde 1934 por la XEW –la radiofusora más importante de México en esa época– y fue escuchada durante todo el siglo por varias generaciones, de tal suerte que, incluso en el alba del siglo XXI, su obra sigue escuchándose a través de las nuevas tecnologías, como discos compactos y, sobre todo, en internet.

Su obra se desarrolló durante el enaltecimiento de valores nacionalistas que promovió el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y que continuó Manuel Ávila Camacho (1940-1946) mediante la promoción de la música, las artes plásticas, la danza y la literatura, en una época marcada por la organización e institucionalización de la sociedad surgida de la Revolución de 1910, cuya nación empezó a perfilar su nuevo rostro y a definirse política y culturalmente, en su deseo de emancipación. En este contexto, su obra fue “una alternativa acertada al proyecto de integración cultural de niños y jóvenes mexicanos”, que buscaba “desarrollar programas para la formación nacional, integral, física, intelectual y artística, teniendo como centro al niño” (Godoy, 1998, 8).

Sin embargo, como bien señala Óscar Armando García, a pesar de la abundancia y la riqueza musical y literaria de su obra, los estudios acerca de ella son escasos². No obstante, la compilación y edición de su obra, así como la biografía de Gabilondo propuesta recientemente por Gustavo Australia (2015c), nos permiten proponer, desde el punto de vista literario, una manera de entender la obra de Gabilondo, especialmente de su forma, debida a los modos en que se transmitió y evolucionó, y de su carácter juglaresco. Para ello reviso su trayectoria y proporciono un par de ejemplos, considerando las ideas de Ramón Menéndez Pidal acerca del arte juglaresco, y de Bajtin, sobre la cultura carnavalesca.

Sin duda, la transmisión de su programa por la radio a la hora en que los niños se retiraban a merendar le trajo mucho éxito, y esto permitió que Gabilondo entrara

1 Óscar García lo sitúa al lado de Gabriela Mistral, Violeta Parra, María Elena Walsh, Luis Pescetti y los hermanos Rincón.

2 Coincidí con García (2015) en que la mayoría de las fuentes bibliográficas se orientan a cuestiones anecdotásicas y a la compilación de su obra (82), entre las que destacan *Canciones completas* (2007) y la biografía *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones; una herencia para México* (2015). También hay varios estudios notables, como el artículo citado de García (2015), la tesis doctoral de Godoy (1998), que propone un acercamiento pedagógico, orientado a advertir los aspectos lúdicos y orales de la obra, para mostrar los valores culturales y la conciencia crítica con que Gabilondo formó a los niños mexicanos de la post-revolución. Y una tesis de licenciatura acerca de la negritud, de Angélica Avellaneda Durand Zúñiga (2015).

al espacio íntimo de los hogares con la voz de Cri-crí, “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 mexicanos³. De esta manera, la radio sustituyó el contacto directo del 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, por cuanto era menester que todo artista cuyo deseo fuera ser famoso, tendría que acudir a ellos.

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. Este público, proveniente de una cultura oral, poseedora de un rico acervo tradicional y de un léxico florido, que solía apropiarse de cuentos y canciones, incluso introduciendo variantes, mermó significativamente durante la aparición y el auge de la radiodifusión en México.

La trayectoria de Gabilondo, previa al programa radiofónico, muestra una formación juglaresca amplia, si convenimos con Menéndez Pidal (1969) en que las principales cualidades del 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, fuera recreándole con la música, la danza, el canto, los juegos o la poesía, para lo que realizaban un “espectáculo” en vivo (XIV). Si bien el término es propio del medioevo, me permite esta licencia léxica para destacar el poder de la voz, la habilidad para ejecutar varios instrumentos y el histrionismo que despliega el artista cuando está frente al público, al ejecutar obras que recogen el acervo tradicional, para continuarlo y renovarlo. Tenemos noticia de la trayectoria juglaresca de nuestro autor gracias a Gerardo Australia,

³ De acuerdo con Elvira García (2017), al principio el programa consistía en interpretar una canción (generalmente escrita y musicalizada el día anterior), de la que posteriormente se daba una explicación improvisada sobre aquello que inspiraba su creación. Gradualmente, la explicación dejó de ser improvisada y se convirtió en un relato de cierta extensión, cuya composición se caracterizaba por el empleo del sarcasmo y el sentido del humor. Más adelante desarrollaría gran destreza en la narración de los cuentos que emmarcarían las canciones (105-107, 110).

quien recientemente (2015) se ocupó de narrar su vida, basándose en entrevistas y documentos proporcionados por la familia del compositor.

Francisco Gabilondo Soler, nacido en Orizaba, Veracruz, en 1907 y muerto en Texcoco el 14 de diciembre de 1990, tuvo la fortuna de heredar de sus padres una cultura oral y además musical; a su vez, sus abuelos habrían heredado a sus padres la tradición hispánica en un sentido amplio. Tiburcio Gabilondo Goya, su abuelo paterno, quien había nacido en 1881 en la provincia de Guipúzcoa, una pequeña región del país Vasco, colindante con los Pirineos franceses, solía tocar el violín. Tuvo una librería llamada “La Atenea” donde mucho disfrutaba del placer de la lectura. A su vez, su padre, Tiburcio Gabilondo, abriría una librería de “libros selectos” en la calle de Gante de la Ciudad de México, cuyo visitante más asiduo sería el futuro “Grillito Cantor”. Ahí el niño Francisco afianzó su vocación por la lectura, hábito que practicó toda su vida, para adquirir conocimientos como astronomía.

Sin embargo, fue Emilia Fernández Flores (1859-1923, n. en el puerto de Veracruz), su abuela materna, de origen catalán-malagueño⁴, quien le heredaría el arte de contar cuentos, de tocar instrumentos musicales y de cantar, desde que tenía 7 años, pues el pequeño Francisco se había quedado bajo su cuidado, debido a la ausencia de su madre. Doña Emilia contribuiría desde entonces, por su propia voluntad y con mucho amor, a la formación de ese niño que al volverse adulto recordaría con cuánto gusto su abuela invitaba a casa a los niños para contarles cuentos, cantarles, tocar el piano y hacer representaciones teatrales con sombras y títeres (Australia, 24-38). Gracias a doña Emilia, Gabilondo tendría una infancia feliz que muchos años más tarde se convertiría en tema de evocación y elaboración poética, a propósito de su ingreso en la XEW. La infancia en Orizaba en casa de su abuela sería la principal fuente de inspiración de Gabilondo al escribir sus primeras composiciones musicales:,,, etc. Orizaba y muchos lugares de Veracruz, e incluso de la Ciudad de México (vgr. barrio de Tepito), también lo motivarían a escribir muchos de sus cuentos.

La preparación para el oficio y la vida juglaresca de Francisco empezó a los 17 años. El joven solía repartir su tiempo entre la práctica del box, la lectura y tocar al piano piezas de y, Se había enamorado en Orizaba y, para poder casarse, Gabilondo prometió hacerse linotipista. El 2 de marzo de 1926 partió del puerto de Veracruz rumbo a Nueva Orleans, donde conoció el y el, absorbiendo los nuevos ritmos y estilos musicales de los años veinte, que serían algunas de las herramientas que instrumentaría al crear sus propias composiciones. Su atracción por la música y el bullicio nocturno de Nueva Orleans harían que olvidara el propósito de hacerse linotipista. Aprendió, sin embargo, no sólo los nuevos ritmos de Nueva Orleans; también, a tocar violín, guitarra, piano, acordeón, flauta, saxofón y arpa;

4 O. García (2015) es quien aporta el dato del origen de la familia Soler (83).

adquirió destreza en la ejecución del piano y aprendió a improvisar (Australia, 71-83), acción que convertiría en oficio cuando transmitiera su programa radiofónico y, a la postre, lo llevaría a convertirse en un moderno juglar que dedicara buena parte de su vida a escribir canciones y cuentos a los niños de México. La improvisación fue pues, un elemento primordial en el desarrollo de sus programas. Como sabemos, para improvisar no sólo se requiere de talento, sino también de disciplina, ingredientes que Gabilondo agregó a la tradición musical heredada de sus abuelos, así como a los nuevos ritmos aprendidos, convirtiéndose en un brillante compositor e improvisador de cuentos y canciones encadenadas a lo largo de los 27 años que duraría en la radio su programa *Cri-Cri, el Grillito Cantor*, patrocinado por la Lotería Nacional.

A los 21 años, después de contraer matrimonio⁵ y tras haberse mudado a la Ciudad de México en 1928, Francisco empezó a ganarse la vida como pianista tocando en cabarets, donde aprendió géneros y ritmos sudamericanos, cubanos y españoles –como tango, chotis, habaneras, huapangos, sones y jotas– y comenzó a componer canciones⁶. Su carrera juglaresca había iniciado. En adelante, Gabilondo trabajaría en cabarets y centros nocturnos tocando solo, en grupo o acompañando a algún cantante, y se daría tiempo para componer un buen número de canciones, a las que llamaba “festivas”. El cabaret citadino, durante los años treinta y cuarenta, “fue uno de los principales vehículos para que el músico, el cantante, el compositor o la bailarina exótica no solo sobreviviera económicamente, sino mostrara su trabajo con la esperanza de ser reconocido y saltar a la fama, o por lo menos a otros escenarios más prometedores, como la radio o el cine y, más tarde, la televisión)⁷.

5 Gabilondo se casó por primera vez con María Rosario Patiño Domínguez el 16 de mayo de 1927, quien se convirtió en una de las primeras empresarias mexicanas en la historia de las comunicaciones y lo representó artísticamente a lo largo de 50 años; sin embargo, el matrimonio duraría 27 años, al disolverse en 1954 (Cf. Australia, 60, 89)

6 Gabilondo alternó su oficio de pianista con el de calculista, en el Observatorio de Tacubaya. A finales de 1929, ingresó como ayudante meritorio al Departamento de Cálculo en el Observatorio Astronómico Nacional de México. En ese año, el Observatorio pasaría a formar parte de la Universidad Autónoma de México. Sin embargo, el país atravesaba por una fuerte crisis económica que propició su caída y no se recuperó, sino hasta principios de los años cuarenta. En un cerro cercano a Tonantzintla, Puebla, se erigiría el Observatorio astrofísico, que dependía de la Secretaría de Educación Pública, cuyo telescopio de Tonantzintla fue el más grande del mundo. Con el tiempo, Gabilondo tomaría en serio y con rigor científico el estudio de la astronomía, pues nunca dejó de admirar los fenómenos celestes, pese a su paulatino deterioro de la vista. En 1950 había construido la primera estación astronómica de México, en los linderos de Tultepec, Estado de México, que donaría a la Sociedad Astronómica de México, de la que fue miembro (Cf. 100-109).

7 Así ocurrió con muchos de los grandes artistas, como Agustín Lara, el mismo Francisco Gabilondo Soler y también con bailarinas “singulares”, como Yolanda Montes, *Tongolele*, quien comenzó a trabajar en el cabaret *Club Verde* a los 16 años de edad (Cf. 97).

Esas “canciones festivas” pronto serían transmitidas por la XETA, estación cultural financiada por, donde Gabilondo empezó a ejecutar canciones de gran ingenio, letra bromista, y melodía ligera, por las que sería conocido como “El Guasón del teclado”, alias con el que iniciaría su carrera de músico y compositor en la radio⁸.

Más tarde, Gabilondo haría su primera incursión en la estación más importante de México, la XEW, autodenominada “La voz de América Latina”, cuya primera transmisión escucharía el auditorio un 18 de septiembre de 1930. La radiodifusora fue preponderante en la medida en que divulgó la música mexicana en todos sus géneros, pues Emilio Azcárraga, su propietario, fue gran admirador y promotor de la música nacional, a cuya labor se debe la dignificación de los compositores mexicanos en México y América Latina. La participación de Gabilondo fue modesta. Empezó como compositor y músico, acompañando con el piano algunas veces las voces de Emilio Tuero y Ramón Armengod en el programa *La fuente encantada*, en el que incluían algunas canciones de “El Guasón del Teclado”, o bien a compositores como Juan García Esquivel. Más tarde, Azcárraga advertiría su talento para amenizar a los niños y lo impulsó a escribir para ellos. Así, Gabilondo empezó a componer “canciones-cuento”, inspirado en vivencias y recuerdos de su infancia en Orizaba. “El chorrito” fue su ópera prima, una mazurca que fue transmitida un 15 de octubre de 1934, cuando el veracruzano tenía 27 años y habría comenzado a trabajar formalmente para “La voz de América” (Cf. 147-155).

Al principio, el programa, transmitido en vivo, no tuvo nombre, ni rúbrica. Gabilondo llegaba a la hora acostumbrada y se sentaba al piano improvisando; más adelante, se llamó. Pero nuestro juglar tuvo que inventar un personaje que se identificara con el público infantil, para lo que habría de crear un perfil, una personalidad y un discurso definidos⁹. Luego de crear a Cri-crí, “El grillito cantor”, el programa requirió de todo un estudio donde colaboraron Manuel Bernal, haciendo la voz del personaje, Alfredo Núñez de Borbón con el violín, Carlos Max García en los efectos especiales, José Luis Peimbert, en los sonidos de animales y Juan García Esquivel, en el xilófono. También participaron personalidades de la talla de Pedro Vargas, las hermanas Aguilar, las Tres Conchitas y las hermanas Pulido, entre otras.

⁸ “Se decía que era una mezcla de Agustín Lara y Chava Flores: el pitorreo inteligente y el sarcasmo con apostura, fusionados en un cohete musical de gran alcance y explosiva calidad” (119). Sin embargo, habría que decir que el ejercicio juglaresco de Gabilondo no se limitó al ámbito musical, sino que abarcó incluso la tauromaquia, tradición que estaba muy arraigada en su natal Orizaba, y más aún en la ciudad de México, donde había plazas dispuestas para la temporada de noviembre a abril. Una vez que logró ganarse el sustento como pianista y compositor, Gabilondo debutó como novillero en 1933 en una plaza del entonces pueblo de Tacuba, bajo el alias de “El estudiante” (Cf. 139-141).

⁹ De hecho, Australia afirma que fue Othón M. Vélez, cercano colaborador de Azcárraga, quien le dijo: “Por qué no hace un programa infantil en el cual utilice algún animalito; por ejemplo, qué le parece un grillito; sí, un grillo que toque el violín...” (Australia, 155).

En esta época, la XEW comenzó a trasmitir sus programas desde un estudio-teatro, donde el público podía asistir en vivo, a diferencia de las otras estaciones¹⁰; además, fue la primera en grabar sus programas en un *master*, que permitía hacer copias que se enviaban a estaciones asociadas (Cf. 144). Así, el programa *Cri-Cri, el Grillito Cantor* fue transmitido hasta 1940, año en que Gabilondo dejó la XEW, debido al retiro de sus patrocinadores, pues México atravesaba por problemas económicos propiciados por la Segunda Guerra Mundial¹¹. Nuestro juglar regresaría a la XEW en 1944, donde le ofrecieron un programa semanal y el 30 de julio de 1961 fue su última transmisión (Cf. 158-207)¹².

En 1963, quizá debido a las grabaciones del programa, Selecciones del Reader's Digest reunió buena parte de la obra de Gabilondo en un álbum titulado *Cuentos y canciones de Cri-crí*, que contenía varios discos de vinil y un libro ilustrado a color con sus cuentos y personajes, del que posteriormente se hicieron copias en discos compactos, que actualmente pueden escucharse incluso en internet. Esta aportación de Selecciones, que es la que sigo¹³, nos permite tener una idea, si no completa, por lo menos clara, de cómo evolucionó la obra de Gabilondo y cómo podemos entenderla desde un punto de vista literario. De acuerdo con este criterio, el personaje Cri-crí funciona como un, pues a través de su voz, Gabilondo narra experiencias que evocan el paraíso infantil al lado de su abuela. Se trata pues, de un personaje ficticio que responde a la fabulación autobiográfica. Vista en el conjunto que la edición de Selecciones permite, su obra abarca una serie de episodios de extensión

10 “El formato del teatro de revista se adaptó en emisiones radiofónicas, donde participaban cómicos, músicos y cantantes. El periodismo se acopló a la radio en el formato de los noticieros y el discurso político también tuvo en la radio un espacio privilegiado de difusión: de la plataforma del mitin a la palestra sonora” (O. García, 83).

11 A partir de 1940, Gabilondo se dedicó a la navegación. Decidido a ir a Argentina a probar suerte como músico, partió al puerto de Acapulco, donde trabajó como ayudante de un barco extranjero mercante, cuyo destino era La Patagonia. Sin embargo, nuestro juglar no tuvo suerte y, luego de trabajar en algunos bares, volvió a México en febrero de 1941. Su primera esposa y su familia ya se habían mudado a la colonia Condesa y, ante los problemas conyugales y la falta de dinero, Gabilondo se fue a Monterrey, donde encontró empleo en la XET. Para ello inventó a Ulogio, personaje que resultó de la mezcla del Guasón del Teclado y de Cri-crí, dando voz a la crítica de la política nacional y extranjera, logrando una buena aceptación. Sin embargo, su salario era exiguo y tuvo que volver a tocar el piano en carpas, bares y centros nocturnos (Cf. Australia, 185-199).

12 De acuerdo con Elvira García (2017), a lo largo de sus transmisiones, el programa tuvo varios nombres. Al principio se le conoció como *Cuentos y canciones de Francisco Gabilondo Soler*; con el tiempo, produjo sus variantes: *Cuentos y canciones de Francisco Gabilondo Soler, Cri-Crí, el Grillito Cantor; Canciones de Cri-Cri, el Grillito Cantor y el vasto mundo imaginario de Francisco Gabilondo Soler*. Por último, poco antes de dejar la XEW, se llamó *Más literatura y canciones de Francisco Gabilondo Soler, Cri-Crí, el Grillito Cantor* (114).

13 Para este trabajo sigo una copia de aquella edición, hecha en 1989, de 5 Discos Compactos, indicando entre paréntesis el número de volumen y parte correspondiente al cuento o canción.

variable, con una situación básica homogénea: las aventuras de Cri-crí en el bosque, en el país de los cuentos o en lugares lejanos. Consta, como el, de un marco narrativo, al que se agregan interpolaciones encadenadas de cuentos, canciones, refranes y algunas digresiones didácticas o comentarios del autor¹⁴. Tal disposición representa, como algunos “Libros” medievales, una estructura flexible, en la medida en que permite disfrutar la obra en el orden en que nos apetezca.

En este sentido, conviene tener presente que Gabilondo, como los antiguos juglares, no concibió su obra como algo “acabado”, sino que fue elaborándola con el paso del tiempo, teniendo en mente su rico acervo de música y literatura tradicional mexicana e internacional, que innovó de acuerdo con una estética colectiva. Coincide también en el propósito de su profesión: divertir, entretenér, jugar a la fantasía, trasladarnos a mágicos territorios de ensueño, hacernos reír con humor hiperbólico, irónico y hasta paródico¹⁵, –e incluso con humor negro¹⁶–, sin falsos moralismos y algunos preceptos¹⁷, sin dejar de lado la dramatización de algunos castigos que hoy no serían bien vistos por los discursos políticamente correctos, pero que formaban parte de los valores compartidos de la sociedad mexicana de aquella época, hacia la que Gabilondo, al mismo tiempo, tuvo una actitud crítica.

El rechazo y la aceptación que alternativamente causó la obra de Gabilondo en las escuelas mexicanas¹⁸, quizá también respondan a ese carácter “joco-serio” que

14 Sigo la concepción del *LBA* propuesta por Gybon-Monypenny (1988), cuya hipótesis es que la obra fue transmitida oralmente y compilada mucho más tarde, para ser leída, recitada y cantada en voz alta, por un juglar que tenía la libertad de elegir aquellos pasajes que más complacieran a su auditorio (20).

15 Pienso, por ejemplo, en personajes como Don Uño Hurtado de la Ganzúa (“Un viaje de Cri-Crí”, iv, 4), Crispín-Crespón (“Atleta oficinista de récord único”, iv, 15) y el Negrito Sandía (iv, 9); o en fabulosos países como Guantia, donde reina Don Uño, o bien como Lenguonia, país de pícaros hablantes gobernado por Don Archilabio Fodolí –quien autorizó “el libre uso de palabras malsonantes”–, todos ellos elaborados con magnífica ironía. Es muy probable que Guantia se refiera al barrio de Tepito de la Ciudad de México, cuyos habitantes han tenido fama de delincuentes, o bien a México mismo, cuyos gobernantes se han distinguido por saquear sistemáticamente al país después del régimen de Lázaro Cárdenas. Lenguonia muy probablemente sea una parodia del puerto de Alvarado, Veracruz, famoso por el uso desenfadado y frecuente de picardías, debido al carácter tropical de sus hablantes, adonde Cri-Crí sugiere que el Negrito Sandía, niño “deslenguado como perico de arrabal”, sería muy apreciado (“Inconvenientes de ser callado”, iv, 8).

16 Vgr. *La muñeca fea* y *La negrita Cucurumbé*.

17 Los niños groseros y mentirosos que no quieren estudiar, por ejemplo, sueñan visiones, son arremetidos a pescozones por los enanos y son quemados por las miradas bizcas de las brujas, mientras los buenos duermen risueños, abrigan lindos sueños y son arrullados por hadas y cocuyos (*Las Brujas*).

18 Desde mediados de los años treinta, según testimonio de varios escritores mexicanos, entre ellos Emilio Carballido (Gabilondo, 2000, 18; O. García, 84), hasta bien entrados los años ochenta, según me consta, muchos Jardines de niños y escuelas Primarias solían incorporar las canciones

casi siempre es controvertido porque proviene de un juglar. Es decir, de una persona “de reputación dudosa” que, en palabras de Menéndez Pidal (1969), han sido vistos como seres ambiguos, contradictorios, medio ángeles y medio demonios, que ni aun en el siglo XIII, época de su máximo esplendor, pudieron evitar la mala opinión que de ellos asentaron los legisladores romanos y los padres de la Iglesia (Cf. 115). La paradoja estriba en que, debido a que su profesión es divertir, el juglar, sea antiguo o moderno –e incluso posmoderno– siempre se vale de sus recursos estéticos para transmitir sus conocimientos –la experiencia vivida y heredada– pues buscan afirmar la identidad del grupo, su supervivencia y renovación, lo que a menudo implica ir desechando aquellas experiencias y valores que dejan de ser funcionales, así como hacer escarnio de aquellos vicios que lo van deteriorando¹⁹. Éstos son pues, algunos de los rasgos que caracterizan lo que podríamos llamar “la didáctica juglaresca”, la cual solía ceñirse a la divisa horaciana de “enseñar deleitando”, que prevaleció hasta bien entrado el siglo XVIII en el terreno del arte, y aún vigente en la música y las literaturas tradicionales y populares del mundo entero. En suma, se trata de una didáctica “joco-seria”, propia de las culturas populares de raigambre carnavalesca, que, proponiéndoselo o no, enseña deleitando, por lo general mediante la narración, el canto, la dramatización y el juego, empleando especialmente una amplia gama de recursos mnemotécnicos (la música, el ritmo, la rima) y humorísticos. Por tratarse de conocimientos relacionados con la experiencia, los textos producidos por la juglaría acusan una tendencia “verista”, es decir, que de alguna manera exaltan la veracidad de los mensajes transmitidos.

A juzgar por la obra que recupera Selecciones (1989), Gabilondo educa a los niños manteniendo el equilibrio entre lo jocoso y lo serio, entre la diversión y el deber, entre el premio y el castigo, entre el placer y la obligación, entre el juego y la disciplina, mediante la voz de un grillito que, además de ser cantor y violinista, asume varios

de Cri-cri para promover la enseñanza de las primeras letras; el desarrollo psicomotor mediante la ejecución de bailes y la expresión artística, a través de la recreación coreográfica que inspiraban sus canciones. Sin embargo, años atrás, en algunas escuelas la obra de Gabilondo se trataría de manera marginal, por considerarla un producto de la mercadotecnia. Óscar García ve en esta recepción de la obra una reacción paradójica por parte del público, pues las primeras composiciones de Gabilondo serían precisamente, un ciclo de canciones “pedagógicas”, como *El coro de las chicharritas*, *El Chorrito*, *La marcha de las letras*, *Caminito de la escuela*, *Solfeo de los patos* y *La escuela de los perritos* (85-86).

19 Los cuentos y canciones de Gabilondo en ocasiones proponen una ácida crítica a la sociedad mexicana, como ya han señalado O. García (2015) y Godoy (1998). Baste por lo pronto recordar la canción *La Patita*, o bien a Don Uño Hurtado de la Ganzúa, alegoría del gobernante ratero, presidente de un país de ladrones, que suele expulsar a la gente honrada debido a que interrumpe la digestión y el libre tránsito de la cleptomanía de él y los ministros de “Guantia” (“Un viaje de Cri-Cri”, IV, 4). Como todos sabemos, en nuestro tiempo este vicio ha adquirido dimensiones desproporcionadas no sólo en México, sino en casi todo Hispanoamérica.

papeles: el de juglar, pues divierte y transporta a los niños al mundo de la aventura, los sueños y la fantasía, y quien los invita a participar de inusitadas experiencias que despiertan su curiosidad y sentido de la invención; el de maestro que propicia el aprendizaje de las primeras letras, la lectura de los libros, fomenta el respeto a la naturaleza y a los animales y, además, da lecciones de botánica, física y zoología, entre otras. Pero Cri-crí también es un viajero que transita por lejanas y sugerentes latitudes, un enamorado de “princesas imposibles” y un crítico de la sociedad mexicana. Sus aventuras pueden ser afortunadas o desafortunadas, pero siempre invitan a pensar cómo comprenderlas y superarlas, transmitiendo a los niños el valor de saber afrontar ciertos retos que presenta la vida en comunidad, sea en el ámbito familiar o social. Para ilustrar ese equilibrio, recordaremos algunas de las primeras transmisiones en las que Gabilondo, al tiempo que caracterizaba a Cri-crí, alternaba cuentos y canciones. Los primeros cuentos narran las aventuras del grillito con “Los cuatro invencibles”, unos niños muy traviesos que no se escapan a su estilo hiperbólico.

El narrador presenta a Cri-crí como un grillito del bosque que toca su pequeño violín y que se convirtió en señor para librarse de golpes y escobazos. A pesar de su transformación, conserva su alma de grillo amante del violín, pues era “afecto a visitar los hogares para narrar con música las aventuras que le ocurrieron en lugares desconocidos” (“Un grillito convertido en señor”, 1, 2); además, ofrece actividades más divertidas que las cosas “serias” que practican los adultos –como el comercio y la velada literario-musical– haciendo una apología del juego, la risa y la carcajada (“Arte de reír”, 1, 6), los saltos y las marometas, destacando el ocio como un valor que permite emprender desde las más azarosas y placenteras actividades físicas, como, simplemente, rascarse la barriga o contemplar las nubes, porque conducen al desarrollo de la imaginación, a la que Cri-crí considera la antesala de las grandes invenciones (“Desacuerdo de Cri-crí” 1, 4). En este marco narrativo, las canciones intercaladas tienen una función ilustrativa, de ejemplo. Cri-crí ilustra los “juegos” de los adultos taciturnos cantando y tocando al piano el memorable tango *Ché araña* (1, 5); el *Negrito bailarín* (1, 7), “un muñeco de hojalata” “carente de iniciativa”, representa el contraejemplo de Cri-crí, quien disfruta mucho de bailar a solas, entregándose a las contorsiones que provocan frenéticos ritmos de su imaginación. *Di por qué* (1, 3) ilustra la curiosidad de Cri-crí por saber por qué las abuelas, a quienes ve como “muchachas antiguas” cuya mejor virtud es el arte de contar cuentos, “se ven así”.

Luego de presentarse, Cri-crí nos lleva al mundo de la fantasía, de la mano de “los cuatro invencibles”, Roco, Tico, Maco y Paco, cuyas travesuras consisten en agarrarse a piedrazos, pisarles la cola a los gatos y apedrear a las ranas. Cuenta Cri-crí que estos “cuatro barbajanes” gozaban de un “día libre”, a condición de pedir permiso para todo, advirtiéndonos la facultad de los pequeños para olvidar

todo tipo de condiciones. Y así, prometiendo llegar al parque, se internaron en el bosque, donde jugaron a las emboscadas y rodaron sobre el campo, hasta que apareció Cri-crí, disfrazado del rey Kim-Bongó, con plumas e improvisados instrumentos musicales, invitándolos a jugar a ser “primitivos”. El juego consistía en tocar los instrumentos con gesto fiero y gran energía, pues se trataba de provocar el efecto sonoro de un ejército africano... Y en estas artes los sorprendió la noche (“Cuatro barabajanes en acción” I, 23). La aventura tuvo, en palabras de Cri-crí, un “trágico final”, pues al llegar a casa los esperaba tras la puerta, armada con un “garrote” y varios “sermones biliosos”, la tía Ripia, quien mejor decidió castigarlos. Roco, Tico, Maco y Paco fueron confinados a sus habitaciones, sin permiso de salir. Enterado de la prisión de sus amiguitos, Cri-crí “se coló” en su casa y, apenado de verlos tan tristes, los amenizó produciendo una “fantasía chinesca”, para cuyo acompañamiento musical utilizaron cucharas, sartenes y cacerolas y, para la escenografía, abanicos y fideos mojados, pues éstos, debajo de la nariz, daban el aspecto de “grandes bigotes de mandarín”. La animación consistió en inventar frases chinas a las que los cuatro invencibles tenían que contestar “Yin/ yin/ yin”, con acompañamiento sonoro que imitara la música china. Cri-crí y sus amiguitos estaban muy animados con la fantasía chinesca, cuando fueron sorprendidos por la tía Ripia, quien arremetió contra ellos a escobazos, incluido Cri-crí, a quien por muchos días le dolería el amor propio (“Aventura chinesca interrumpida” I, 24).

Sin embargo, la tía Ripia les propinará más adelante otra paliza y Cri-crí los expulsará del país de los cuentos con una “cadencia de música modernista” por haber violentado a sus habitantes. “Más barrabasadas de los 4 invencibles” es un cuento de lo más carnavalesco, pues se trata de un cuarteto ya muy acostumbrado a recibir golpizas con “gordos garrotes” que, aburrido de provocar sistemáticamente calamidades ajena en su barrio (rompiendo cristales, derramando agua sobre los transeúntes y asustando a las señoras al imitar ladridos y mordidas de perro), quiere abonarse mayor fama, y entra al país de los cuentos burlando la inocencia de Cri-crí (“Más barrabasadas de los 4 invencibles”, III, 8). Pero, en vez de admirar la belleza que los rodeaba, toman la ofensiva contra los personajes que encuentran a su paso, hasta que se topan con el Ratón vaquero y el Abejorro mostachón, quienes se les unen, formando “una pandilla enemiga del orden y la urbanidad”, que se dedica a tirar de la cola a los dragones, asustar a las hadas y derrumbar los hongos donde viven los duendes; además, entonan un “canto perverso” (“El Pirata”) y acometen a grandes mordiscos el castillo del rey Bombón, un rey de chocolate con nariz de cacahuate que vive en un castillo de turrón, logrando así horrorizar hasta brujas, gigantes y fantasmas.

Finalmente, Cri-crí, que estaba ausente, regresa al país de la fantasía, donde se entera de los estropicios de sus amigos y los echa de su reino de un par de acordes

que los devuelven a casa, donde la tía Ripia les da una estruendosa “tunda”, recreada con golpes y llantos (“Comoción en el país de los cuentos”, III, 9). La polka de “El Ratón Vaquero” (III, 8), intercalada en el cuento, representa, alegóricamente, la ineludible prisión de los bribones. Ésta se introduce hábilmente, a propósito de que los 4 invencibles, con ayuda del Abejorro Mostachón, liberan al ratón de su prisión, pero más tarde iría a prisión sin derecho a réplica ni compasión. Y el castigo que les esperaría en caso de negarse a tomar su leche, por golosos, es representado en la canción “La merienda” (III, 10), donde se escuchan las nalgadas y el llanto de un niño.

En este par de fragmentos, Gabilondo promueve el arte de reír y divertirse al mismo tiempo que fomenta el respeto a los cuentos de hadas y advierte de los problemas, incluso con la ley, que acarrea rebasar los límites de la diversión y la aventura, enseñando que la libertad no es absoluta, pues termina en cuanto empieza a molestar y violentar a los demás. Debido a la hiperbólica caracterización de los personajes y de sus aventuras, podríamos decir que el método de Gabilondo es dar una lección carnavalesca a niños y adultos. Y el mundo carnavalesco y popular de la tradición oral, incluso hasta nuestros días, se sostiene en un equilibrio entre el bien y el mal, en donde existe la justicia poética, por lo que cada quien recibe su merecido. Así, tenemos que la actuación de los cuatro invencibles, que representan la vitalidad y la curiosidad infantil, se reparte entre dos polaridades: el juego y la diversión que representa Cri-Crí, y el rigor hacia los deberes que personifica la tía Ripia, de tal suerte que tienen oportunidad, como en el mundo carnavalesco, de acceder a la dualidad de la vida mediante la risa y el llanto. Y estas polaridades asociadas con el bien y el mal son las que suelen emplearse, en la educación de los niños que pertenecen a una cultura popular.

Esta concepción carnavalesca de la vida²⁰ es la que considero que subyace en la obra de este juglar moderno que educó a los niños y adultos de México con un estilo irónico, a menudo satírico y en ocasiones hasta paródico, pero con gran sentido de la armonía y el equilibrio, pues se trata de un humor festivo, de una risa ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero también burlona y sarcástica, que niega y afirma y, a la vez, amortaja y resucita; que escarnece a los mismos burladores, quienes renacen y se renuevan con la muerte²¹. O, como diría Menéndez Pidal, “El placer recreativo que lleva al mundo de la fantasía y el sentido lúdico del arte juglaresco [...] representa el [reverso] del lado pesado de la vida” (423). Y a este carácter popular se debe la resistencia de la obra de Gabilondo a ajustarse a cánones políticamente correctos y a

20 Para este planteamiento sigo las ideas de Bajtin (1987) acerca de la dualidad de la concepción del mundo y la vida, el sentido del juego elaborado estéticamente, el carácter jocoso y serio de sus manifestaciones, el humor irónico y sarcástico, etc. (11-17).

21 Bajtin afirma que “la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen” (17).

los modelos educativos oficiales. Se trata pues, de un juglar muy peculiar en la cultura mexicana, cuya obra acoge la tradición popular hispanoamericana y refuncionaliza la mexicana con gran sentido del humor y de la comicidad. Precisamente por ello, su obra ha educado a muchas generaciones de niños, haciéndoles ver, por un lado, los conflictos humanos básicos, los conflictos internos que se originan en los impulsos primarios y lo inevitable de enfrentar las dificultades de la vida; y, por otro, provee de gran alivio, pues Cri-crí siempre estuvo empáticamente involucrado tanto con lo que contaba y cantaba, como con su auditorio.

Luego de esta revisión, podemos concluir que, debido a que Gabilondo fue un profesional de la diversión, cuya obra recogió la tradición oral y musical hispánica heredada de su abuela, para enriquecerla y renovarla con ritmos contemporáneos universales, dio como resultado una obra popular, a cuya didáctica carnavalesca se debe en mucho el éxito que tuvo entre mexicanos y latinoamericanos. Los paralelismos del arte de Gabilondo con el arte juglaresco son: su transmisión en vivo (en el estudio), que por primera vez en la historia alcanzó, con la radio, la intimidad de los hogares. Y el espacio de la intimidad hogareña nos lleva directamente a la costumbre que adquirieron las familias de reunirse en torno a la radio, a la manera de una ceremonia cotidiana que aún remitía al sentido de comunidad, tanto en México como en Latinoamérica, donde la didáctica carnavalesca expresada en una retórica de la burla y el escarnio encontró tierra fértil.

BIBLIOGRAFÍA

- Australia, Gerardo, *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones; una herencia para México*, Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri Cri/ Cámara de Diputados/ Imagia Comunicación, México, 2016. (2a. edición).
- Colina, José de la, “Cri-Crí o la fiesta del mundo”, en Francisco Gabilondo Soler, *Canciones completas*, Comentarios de Luis Ignacio Helguera, Fernando García Ramírez, Francisco Hinojosa, Hugo Hiriart, Eduardo Lizalde, Eduardo Mejía, Juan José Reyes, Pablo Soler Frost, Rafael Vargas y Gabriel Zaid, Clío, México, 2007, 15-32.
- Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- Durand Zúñiga, Angélica Avellaneda, *Análisis de los personajes negros en las canciones de Francisco Gabilondo Soler (Cri-Crí)*, Tesis de licenciatura, UNAM, México, 2015.
- Gabilondo Soler, Francisco, *Cuentos y canciones de Cri-Crí*, Selecciones del Reader's Digest, División Música, México, 1989, 5vols.

- , ¿Y quién es ese señor? *Antología ilustrada de un grillito fabulista y cantador*, Textos de Elisa Ramírez y Prólogo de Emilio Carballido, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2000.
- García, Óscar Armando, “Poética literaria y musical de Francisco Gabilondo Soler ‘Cri-cri’”, *América sin nombre* 20 (2015), 81-90.
- García, Elvira, *De lunas garapiñadas. Abrazando la memoria: Francisco Gabilondo Soler cuenta su vida*, LXIII Legislatura de la H. Cámara de Diputados/Fundación Francisco Gabilondo Soler Cri-Crí/ Imagia Comunicación, México, 2017.
- Godoy- Desachy, Elvira, *Cri cri: el mundo creativo de Francisco Gabilondo Soler*, Tesis de Doctorado en Romance Lenguajes, The University of New Mexico, Albuquerque, 1998.
- Gybon-Monypenny, G. B., “Introducción biográfica y crítica”, en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Gybon-Monypenny, Castalia, Madrid, 1988, 7-78.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969. (6a. ed.)