

- richalar. Madrid: Alianza Editorial.
- Cook, Nicholas. 2012. *Breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Epiney-Burgard, Georgette y Emilie Zum Brunn. 1998. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López. Barcelona: Paidós.
- Tillard, Françoise. 1992. *Fanny Mendelssohn*. Traducido por Camille Nash. Portland: Amadeus Press.

NOTAS

¹ Parte de este texto fue presentado durante una charla en la Facultad de Música en 2016.

² La versión que realicé hace tres años de este poema fue indirecta, es decir, traduje del inglés al español y no directamente del alemán. Lo tomé del libro citado al final de este artículo que fue traducido por Camille Nash. Pese al conservadurismo y cerrazón editorial que intentó censurar mi trabajo creativo e intentó imponerme una cuestionable traducción del francés al español, tomé la decisión de dejar esta traducción del 2016 porque el objetivo de este texto es mostrar algo que va más allá de lo estilístico (quién traduce mejor un poema de Goethe según sea traducción directa o indirecta). **Se trata de una cuestión de género:** en el poema de Goethe no hay validación ni reconocimiento a Fanny como compositora y que demuestro en el párrafo siguiente al poema. Ya habrá otro momento para mostrar otras y mejores versiones directas de este y otros poemas en otros contextos más amables y nada conservadores.

Nota de la redacción: Al igual que se hace con todos nuestros textos, las propuestas de cambios se le presentaron a la autora como eso: propuestas o sugerencias, precisamente para que las aceptara o, en su caso, las rechazara, pues nuestra política editorial no es imponer criterios ajenos a la voluntad de nuestros colaboradores..

Lorena Huitrón Vázquez. Poeta. Su libro más reciente es *El oficio del Escarabajo* (Querétaro, Ediciones El Humo, 2019).

La melancolía como arrullo

Karla Carreón

Al indagar acerca de mis primeros acercamientos a la música, pienso en mi abuela y su primer reproductor de CD, un aparato que, en ese momento (el año 2000, tal vez), tenía un diseño de lo más moderno, con unas bocinas tapiadas de una tela azul oscura. Era muy pequeño y delgado comparado con otros aparatos, lo cual lo convertía en una novedad no solo auditiva, sino también visual. En casa, sabíamos que el dispositivo era muy importante para la abuela, puesto que por primera vez podía escuchar música con total libertad. Su padre, el músico del pueblo de Xochitlán, murió una mañana durante un partido de beisbol cuando ella era muy pequeña; sin embargo, nunca titubeó al admitir que su gusto por la música se lo debía a su padre, un hombre de rostro ahora incierto. Aunque el reproductor pertenecía a la abuela, lo llegamos a compartir. Pienso que, en el fondo, ella creía que por medio de la música yo podría conocer a mi bisabuelo; que habría siempre esa conexión innegable entre el pasado y el presente, entre lo solemne y lo infantil. La música es ese hilo.

Hay melodías del pasado que ocupan un lugar especial en la memoria. El reproductor, aunado a cánticos familiares y maternos, cumpleaños, tarareos de mi hermana y juegos dominicales con los primos, coronó el primer acervo musical de mi infancia. Sin embargo, una canción interpretada por un grillito bien entonado se abriría paso entre aquel repertorio.

Así como ocurre con los arrullos y nanas, *La muñeca fea* aparecía ante mí en una atmósfera de seguridad, en la cual la niña que fui era reconfortada por un adulto que interpretaba la melodía.

Francisco Gabilondo Soler nació en las altas montañas del estado de Veracruz, en una Orizaba de 1907 dispuesta a emprender arriesgados proyectos arquitectónicos al estilo francés. El nombre del compositor, de un prestigio indudable, pasa a segundo plano cuando se habla de su personaje más entrañable, quien fungiría como su *alter ego*. En una entrevista que realizó Elena Poniatowska, el músico explica el origen de esta figura: “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: *Cri-cri, le grillon*” (Helguera 2007, 17). Así, entre la infinidad de posibilidades, el orizabeño elige un insecto cuyo canto tiene lugar solo cuando ya ha oscurecido, concediendo un estridulo¹ intermitente, breve, suave y agudo, mientras el mundo se prepara para el sueño. La canción de mi infancia, traducida en arrullo, no podía ser interpretada por otro animal.

Las primeras canciones de *Cri-cri* se originaron durante un periodo en el cual otro aparato cobraba gran relevancia para la cotidianidad nacional: la radio. Las composiciones inaugurales de Gabilondo Soler fueron transmitidas por las ondas de la XEW; sin embargo, las piezas atendían la forma y temática de los boleros románticos. De acuerdo con Óscar Armando García, la difusión de este tipo de baladas en aquella época significó gran competencia con compositores como Agustín Lara, por lo que el productor Othón Vélez sugirió al orizabeño cambiar de dirección. El 14 de octubre de 1934, a la una de la tarde, se lanzó un programa



dirigido a niños, bajo la conducción del Grillito Cantor, quien se dedicaría a improvisar cuentos y canciones (2015, 83). Ya conocemos las consecuencias de esta audacia: el éxito de aproximadamente 215 canciones verifica el hecho de que solo esa mente de creatividad ilimitada, disciplinada y cuidadosa en la composición podría consagrarse como la portadora de buena parte del imaginario infantil mexicano e hispanoamericano. Estas melodías llegarían a mis manos y oídos a finales del siglo xx, en formato de CD, y continuarían su trayectoria hasta las nuevas plataformas. En 2019, podemos encontrar la mayoría de las melodías del grillito en la red.

Los personajes que recorren la lírica de Cri-crí son sumamente complejos. Me refiero, sobre todo, a un recurso que se halla de manera constante en sus descripciones: la ironía, propia de su diseño antropomórfico. *La muñeca fea* es un ejemplo de ello; no obstante, es posible encontrar otros, como *El ratón va-*

quero y *La patita*, títulos que, como la mayor parte del repertorio, contienen ya el sustantivo que refiere al protagonista de la historia, así como –a excepción de *La patita*– un adjetivo que enmarca la situación irónica por la que son condicionados. Los personajes mencionados son víctimas de circunstancias que resultan contradictorias a su naturaleza animal, o bien objetual.

El ratón, un animal relacionado con lo insignificante, cuyo actuar parecería trivial e incluso repulsivo, es caracterizado como un osado vaquero, que a pesar de haber caído en una ratonera, encara a su captor. Al ser *El ratón vaquero* (Gabilondo Soler 1995) una de las primeras obras del cantautor, el lenguaje del protagonista es sin duda su distintivo, pues pese a ser un animalillo atrapado, se comunica en inglés, una lengua que en los años treinta representaba la otredad norteamericana cuya influencia sobre México ya se filtraba en la cultura popular.

Por otro lado, en *La patita* (*ibid.*) encontramos representado un cuadro popular protagonizado por este ánade mamá de varios patitos quienes, hambrientos, exigen a su protectora alimento cuando regresa del mercado. Hasta este punto, es posible corroborar que los animales humanizados que atavían estas breves historias sufren desgracias que conmueven a cualquier escucha atento. Ante el infortunio de no tener ni un peso, la mamá pata recurre a regatear, a sabiendas de que sus hijos no tienen zapatos, y que no cuenta con el apoyo de su esposo. La frase con la que concluye la composición cobija el tono irónico de la obra en su totalidad:

Cuando le pidan, contestará
Coman mosquitos, cuara
[cua cua.

En México y otros países hispanoamericanos, es común utilizar la locución “hacerse pato” como

sinónimo de “hacerse tonto” o “fingir no saber algo”. Esta frase ocupa el sustantivo masculino y no femenino, y esto es representado en la situación de *La patita*, ya que es el esposo quien “se hace pato”, y no ella.

Por otro lado, encontramos situaciones que podrían considerarse oscuras, cuya función responde a aleccionar a los niños. En la *Canción de las brujas* (Gabilondo Soler 2002) se cuenta cómo estas mujeres se encargan de castigar a los chiquillos que realizan “malas acciones”, y el autor demuestra gran destreza para construir una atmósfera siniestra y mágica por medio de imágenes nocturnas de pesadilla en las cuales transitan hadas y enanos violentos, así como onomatopeyas inquietantes: pasos, rechinos y murmullos. Esta canción destaca por su capacidad de evocar sensaciones y por explorar una emoción muy recurrente en la tradición literaria infantil: el miedo.

El cantautor continuó diseñando espacios complejos a lo largo de su obra, y en ella, sus escuchas pueden reconocer un amplio abanico sensitivo-emocional que se mueve sin reservas de lo festivo a lo melancólico. El tono festivo lo encontramos en piezas como *La marcha de las letras*, *Negrilo bailarín*, *Che araña* y *Juan Pestañas*. Por el contrario, *La muñeca fea* (Gabilondo Soler 1995) parece presentarnos el epítome de lo melancólico en la lírica de Gabilondo Soler. ¿Por qué una canción tan triste podría reconfortar a una niña?, ¿qué aspectos de esta composición lacrimógena pudieron provocar su tranquilidad? Creo que la virtud de los versos que conforman esta representación reside en el profundo contraste entre dos mundos aparentemente incompatibles, uno en el que el tiempo transcurre de manera usual, y otro en el que este últi-

El éxito de aproximadamente 215 canciones verifica el hecho de que solo esa mente de creatividad ilimitada, disciplinada y cuidadosa en la composición podría consagrarse como la portadora de buena parte del imaginario infantil mexicano e hispanoamericano.

mo se suspende, un contraespacio en el cual los objetos empolvados cobran una vitalidad desbocada. Ya desde el título nos hallamos con esta oposición, pues ¿cómo una muñeca puede ser fea? Este rótulo calificador de la muñeca solo cobra sentido ante la mirada del mundo de los hombres, representada por el mismo narrador con la reiterada oración “la pobre muñeca fea”, anulando por completo la función del juguete en ese orbe donde los objetos deben mantener ciertas características estéticas para ser consumidos. Mientras tanto, otro universo cobra vida y los objetos llegan a ser más humanos que los propios hombres, pues manifiestan comprensión y empatía:

Nosotros no somos así.
Te quieren la escoba y el
[recogedor.
Te quiere el plumero y el
[sacudidor.
Te quieren la araña y el viejo
[veliz.
También yo te quiero,
y te quiero feliz.

La muñeca fea sintetiza el límite entre dos espacios, el mundo y el rincón, lo humano y lo inhumano, este último encarnado, irónicamente, por los hombres. Mi yo infantil ciertamente identificó, en lo más profundo de sus fibras, el hecho de que la música y la literatura eran medios por los cuales podía tener un contacto significa-

tivo con lo imposible. Solo sirviéndome de ambos podría conciliar el pasado y el presente, lo oculto y lo visible, la crueldad y la humanidad. Es inevitable pensar en mi abuela y sus relatos, así como en la confirmación de sus silenciosas sospechas, pues “A los niños en estos tiempos / los mismos cuentos / nos gusta oír”.² **LPyH**

REFERENCIAS

- Gabilondo Soler, Francisco. 1995. *Serie Platino 20 Éxitos*. Estados Unidos: BMG U. S. Latin. CD
- _____. 2002. *100 años de música*. México: RCA. CD
- García, Óscar Armando. 2015. “Poética literaria y musical de Francisco Gabilondo Soler ‘Cri-cri’”. *América sin nombre* 20: 81-90.
- Helguera, Luis Ignacio et al. 2007. *Canciones completas Francisco Gabilondo Soler, Cri-Cri*. México: Editorial Clío.

NOTAS

¹ Término que refiere al acto sonoro característico de los grillos y las cigarras, ejecutado para fines reproductivos o bien a consecuencia de su relación con la temperatura de su entorno.

² Versos tomados de *El ropero*, de Francisco Gabilondo Soler (1995).

Karla Carreón es profesora en la Facultad de Letras Españolas de la UV. Autora de *Momoto* (Editora de Gobierno del Estado de Veracruz) y coautora de *Co-secha de Letras* (Ivec/Conaculta).