



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**La canción popular y la lírica infantil tradicional mexicana:
“El rescate”**

Para obtener el título de:

Licenciada en Educación Musical

PRESENTA

Laura Marisol Morales Hernández

ASESORES

Teórico

Berenice Guadalupe Caro Cocotle

Práctico

René Viruega Flamenco



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

- ❖ Agradezco a Dios
- ❖ A mi mamá Martina Hernández Santiago por su amor, esfuerzo, sabiduría, apoyo y fortaleza ya que sin su ayuda no lo hubiera logrado.
- ❖ A mi papá Ubaldo Morales López que me enseñó a ser determinante y constante para nunca darme por vencida.
- ❖ A mis hermanas Ariana Janeth y Vania Gabriela por ser mis ejemplos de vida y superación.
- ❖ A mi Freddy por acompañarme a terminar esta etapa de mi carrera profesional con su cariño, paciencia, guía y amor incondicional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	iv
CAPÍTULO 1	
El folklore	11
1.1 Definición.....	12
1.2 El folklore musical infantil	16
1.3 Dos ejemplos metodológicos que utilizan la música folklórica infantil: <i>El oído musical: la preparación auditiva del niño</i> de Edgar Willems; <i>Orff-Schulwerk Música para niños</i> de Carl Orff.	20
1.3.1 Edgar Willems y El oído musical: la preparación auditiva del niño.	20
1.3.2 Carl Orff y el Orff-Schuwerk Música para niños	24
CAPÍTULO 2	
La lírica infantil de México	29
2.1 Definición, origen y forma de la lírica infantil	30
2.2 Vicente T. Mendoza y otros recolectores en la clasificación de la lírica infantil	36
2.3 Publicaciones y utilidad de la canción lírica infantil mexicana.....	44
CAPÍTULO 3	
La canción popular mexicana	49
3.1 Definición, origen y forma de la canción popular mexicana.....	50
3.2 La popularidad de la canción <i>vernácula</i> mexicana	55
3.3 La grabación de la canción popular mexicana y la canción infantil	63
CAPÍTULO 4	
El rescate: El folklore para la enseñanza musical	71
4.1 El perfil y probables requisitos para el uso del folklore musical como material didáctico.....	72
4.2 El uso de metodologías para la enseñanza de la lírica infantil y la canción popular mexicana.....	80
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	93

INTRODUCCIÓN

La lírica infantil que conocemos son cantos que muestran contenido dirigido a los niños, algunos son temporales por tradición que con el tiempo fueron adaptados o traducidos al castellano siendo clasificados como cantos de juegos, dichos, rimas, danzas, cuentos, etc. Probablemente los cantos conservan expresiones del lenguaje antiguo ya que su trascendencia es a través de las generaciones en forma oral dentro del folklore y por consecuencia su incremento y variedad son parte de la creatividad inventiva del niño, de los adultos o de un grupo social por lo que son considerados sin autor. Es probable que fueran creaciones sin un propósito comercial, solo con la finalidad de entretener o divertir a los niños sin considerar el desarrollo del habla o el movimiento motriz, sin embargo, su búsqueda, la recolección, clasificación y significado conllevó un arduo trabajo de investigación por aquellos interesados en su conservación ya que su cantidad, estructura como también sus letras han variado por causa de la transmisión oral por lo que este trabajo surge con el propósito de mostrar la existencia de las ediciones, transcripciones o partituras ya que probablemente la actualidad y los medios de comunicación (la radio, la televisión o las plataformas digitales) han modificado su estructura y la difusión de la música tradicional.

El libro *Lírica infantil de México* de Vicente T. Mendoza fue quien dio inicio para adentrarme a conocer las características de los cantos por lo que consideré grabar una serie de 50 audios referentes a tres cantos cortos de la lírica infantil con la finalidad de entender un poco la posición actual de la lírica infantil; seleccioné al azar tres cantos del libro de T. Mendoza: “Doña blanca, Zapatito blanco y Arroz con leche”; la grabación consistió en registrar el audio de 50 personas (25 niños y 25 adultos) cantando individualmente y de memoria los tres cantos (una tras otra completa). Los 25 adultos fueron 10 hombres y 15 mujeres de entre 50 y 55 años mientras que los niños fueron 10 niños y 15 niñas de entre 8 a 10 años; al término de la grabación proseguía la entonación del canto del libro para su conocimiento. Los resultados dieron origen a las siguientes observaciones:

- Variedad en letra y melodía de un solo canto comparado con la versión escrita.
- Se desconoce uno de cada tres cantos tanto en adultos como en niños.
- Se reconocen que son cantos de actividad de juegos.
- Los adultos mencionan haberlos escuchado en su infancia mientras que la mitad de los niños desconocen alguno o todos los cantos y los juegos.

Esta experiencia de hacer cantar a las personas los cantos líricos no fue suficiente para delimitar la posición actual de la lírica infantil, sin embargo, fue un primer paso para mostrar la problemática del hallazgo en el olvido de los cantos líricos que tal vez sea por algunas de las siguientes razones:

- Se ha dejado la práctica de los cantos y juegos de la tradición lírica infantil y su transmisión oral.
- Se desconoce el beneficio y aplicación, así como la existencia de cancioneros, recopilaciones e investigaciones referentes a la música tradicional mexicana para el conocimiento de las nuevas generaciones.

Por lo anterior se plantea la siguiente hipótesis:

La lírica infantil y la canción popular mexicana puede colaborar como herramientas y materiales didácticos para el desarrollo musical pedagógico a cargo del educador a través de propuestas educativas; es él o la educador/a musical quien dará utilidad y difusión de la existencia de estos cantos.

De acuerdo con lo ya mencionado, surgió como principal objetivo rescatar las canciones populares pertenecientes a la lírica con el propósito de dar a conocer su utilidad, valor y los beneficios que darían como material didáctico en la enseñanza musical además que es necesario mencionar su definición, recopilación y clasificación musical realizada por investigadores de la lírica infantil

y la canción popular mexicana y evitar su olvido con la finalidad de responder a la pregunta de investigación:

¿Bajo qué forma la lírica infantil y la canción popular mexicana pueden ser de uso como material didáctico a cargo del educador musical para el rescate de su olvido?

Es de esta forma que la presente investigación busca dar respuesta a las sub-preguntas de investigación:

- ¿Qué fue de la lírica infantil y la canción popular mexicana?
- ¿Cuál era el uso de la lírica infantil y la canción popular mexicana?
- ¿Dónde están y qué existe sobre la recolección de estos cantos?
- ¿Qué forma tienen las canciones y cuál fue su utilidad?
- ¿Se ha propuesto un uso del folklore para la educación?
- ¿Perjudica el desarrollo y aprendizaje del niño?

Los cuatro capítulos que se muestran en este trabajo se presentan de la siguiente manera:

Capítulo I. “El folklore”

Análisis y definición de la palabra folklore la cual tiene raíz anglosajona definida como el saber del pueblo transmitido de generación en generación y difundida sin cuestionamiento e influenciada por otras culturas. Su definición fue a cargo de investigadores que señalaron la importancia del folklore como parte del pasado histórico y participe en la primera etapa de desarrollo humano. Es el folklore infantil recopilado en el siglo XX que fue clasificado en retalías, canciones y romances como cantos de duración larga y corta de acuerdo a su característica, el juego es el principal factor que se reconoce como el primer encuentro musical del niño. En este capítulo se menciona al folklore infantil como parte del inicio de aprendizaje de la lengua materna y de beneficios para el desarrollo motriz y

musical de los niños además que es probable que fuera aprovechado para enriquecer la enseñanza musical y sólo dos músicos pedagogos serán mencionados: Edgar Willems y Carl Orff.

Capítulo II. “La lírica infantil de México”

La lírica es un género literario definido como la composición de versos con expresiones sentimentales los cuales se reconoce su práctica compositiva de versos en los pueblos originarios. Gracias a los trabajos de recolección e investigación sobre folklore musical se conoce la existencia de cantos en lengua interpretados en el pasado y reconociendo a la lírica como la base de la música tradicional. Uno de los interesados en preservar los cantos de la lírica infantil fue Vicente T. Mendoza, en su texto *Lírica infantil de México*, escribe su propósito de salvaguardar los cantos con la finalidad de conservar y promover la lírica mexicana para el conocimiento de la sociedad. Gracias a la búsqueda y esfuerzos de músicos e investigadores, la lírica mexicana está dispuesta para uso y conocimiento de las personas por lo que este trabajo pretende mostrar algunas de las recopilaciones, así como los repositorios donde se pueden encontrar transcripciones en partituras, utilidad y diferentes clasificaciones acerca de la lírica infantil.

Capítulo III. “La canción popular mexicana”

En la época de la conquista, la interpretación, así como la creación de canto lírico fue prohibida. Es la evangelización, el mestizaje musical, la mezcla cultural y una constante ejecución clandestina de los cantos que se crea una reconstrucción de piezas musicales que provocó la creación de nuevas canciones con el deseo de mejorar, reeditar o componer, lo cual provoca la mezcla de vocablos, cambios de estructura y parentesco a las danzas procedente de Europa que provocaría un nuevo estilo de canción popular separándose de la canción tradicional. Es la canción popular atractiva por su melodía que se reconoce ya que es su elemento principal, con estructura binaria estrofa-estribillo, escrita en versos poéticos, con mezcla de palabras del lenguaje urbano y envuelta en sentimientos o relatos que

surgen de la composición lírica. Entre los interesados del folklore se encuentra Manuel M. Ponce quien, además de concebir a la música como la compañera de la humanidad, afirma dar valor y carácter a las canciones ya que vio reflejada la expresión sentimental del pueblo. Es durante la etapa del nacionalismo mexicano que se buscó en el arte asegurar lo nacional con las misiones culturales y retomar al folklore para transformarlo a nuevas propuestas y ediciones lo cual creó un nuevo estilo musical encabezado por músicos como Carlos Chávez, Manuel Ponce, Candelario Huízar y José Rolón, además que surgiría en 1934 un compositor de canciones infantiles, Francisco Gabilondo Soler *Cri-Cri*, así como en años posteriores la producción discográfica de cantos de la lírica infantil por Juan S. Garrido con el coro de niños de Armando Torres de Televisión.

Capítulo IV. “El rescate: El folklore para la enseñanza musical”

El folklore musical recopilado y transcrito puede ser de utilidad en las escuelas como material didáctico pedagógico ya que, además de generar lazos de integración social por su característica de juego, proporciona información histórico-social, favorecer el desarrollo motor, la atención auditiva, el canto y la actividad física además que es un repertorio clasificado para niños como parte de nuestra cultura mexicana y que el educador puede utilizar con la confianza de modificar a favor del aprendizaje a través de un propuestas educativas. Su estructura rítmica como su forma binaria facilita su memorización además que las transcripciones en partitura pueden iniciar a los niños en el aprendizaje del solfeo y así garantizar su preservación, pero se advierte que el educador musical debe ser competente, es necesario que cuente con la formación académica y el conocimiento del uso de metodologías de la enseñanza. Son en especial las metodologías musicales que dan utilidad al folklore propio de su país las cuales serán mostradas en un cuadro comparativo como ejemplo en el uso del folklore: Carl Orff, Edgar Willems y Kodaly los cuales los cuales se mencionan y quienes han mostrado interés, recolección e investigación del folklore propios de su país y que al final de esta investigación se concluye una probable propuesta del uso de la lírica infantil mexicana.

Los documentos y libros utilizados para esta investigación son elementos importantes ya que muestran las publicaciones existentes referentes a la lírica infantil de las cuales contienen transcripciones correctas a partituras además del acervo de música mexicana que se encuentra en la Facultad de Música.

Agradezco a la Dr. Berenice Guadalupe Caro Cocotle quien ha desempeñado un papel muy importante como mi tutora principal ya que sus conocimientos en el campo de la investigación, así como su crítica han sido de apoyo para desarrollar y enfocar la investigación propuesta; de igual manera, agradezco al personal técnico de la Biblioteca Cuicamatini, a la Lic. Ana Beatriz Peralta Figueroa como también a la Lic. Consuelo García por asistirme para el registro y uso del material digital y la búsqueda de bibliografía necesaria para esta investigación.

CAPÍTULO 1
El folklore

1.1 Definición

Definir la palabra folklore ha necesitado una investigación ardua en costumbres, tradiciones y música que enmarcan saberes propios y difieren de acuerdo a cada región o país, pero ¿A qué se refiere la palabra folklore?, el término folklore de acuerdo con los trabajos de investigación de María de Jesús Martín E. fue una palabra creada por William J. Thoms compuesta por la combinación de *Folk* (pueblo) y *lore* (conocimiento o sabiduría) y definida como la ciencia que estudia el conocimiento tradicional popular a través de la visión y estudio científico,¹ que en comparación con César Coloma Porcari en la primera parte de su artículo “¿Qué es el folklore?”, el folklore se refiere al saber tradicional como el aprendizaje formado a través de la narrativa de experiencias ya sean mitos, música y costumbres. Esta enseñanza de los adultos transmitida a los jóvenes es aprendida sin cuestionamiento o análisis científico. Por consiguiente, César Coloma concluye que el “saber tradicional” era la manera en cómo las clases populares concebían su entorno, creencias sobre los fenómenos naturales y costumbres ante diferentes eventos sociales.²

El folklore atraviesa dos grupos los cuales uno es quien lo origina (el pueblo) y otro quien lo estudia (la ciencia); dicho por César Coloma, esta división es la “clase popular” y las “naciones civilizadas” donde la primera es la población que desarrolla su sabiduría folklórica ya sea en música, danza o creencias, mientras que la segunda son aquéllos que poseen los conocimientos científicos encargados de estudiar esta sabiduría folklórica con el propósito de mostrarla como materia de aprendizaje social y enseñanza.³

¹ María de Jesús Martín Escobar. “El folklore musical en la enseñanza”. *Rvta. Interuniversitaria de Formación del profesorado*.1992. p. 54.

² César Coloma Porcari. “¿Qué es el folklore?”. *¿Qué es el folklore? Según José María Arguedas*. Instituto Nacional de Cultura. Lima. Centro Nacional de Información Cultural. 2001. p. 10.

³ César Coloma Porcari. *Ibid.* pp. 11-12.

En coincidencia con lo dicho por William J. Thoms a través de César Coloma, María de Jesús M. afirma que el folklore es el conocimiento tradicional (y no científico) de las cosas y el ser humano y advierte que es una disciplina del patrimonio cultural como lo es folklore musical y material transmitido destacando además que la palabra folklore tiene raíces anglosajonas.⁴

Es probable que María de Jesús M. señalará al folklore de raíz anglosajona por el intento de la enseñanza educativa que realizó Europa para mostrar el saber tradicional en las cátedras que se impartieron en las universidades y sean estas las llamadas “naciones civilizadas” a las que se refería Cesar Coloma. María Honorio Velasco Maillo relata que en Europa se puso en marcha la modificación de los planes de estudio para incluir la enseñanza del folklore en las universidades pero caracterizada como estudio de la historia social y no como estudio de la sabiduría folklórica dejando fuera a los Conservatorios de Música ya que el folklore musical fue reducido a “término despreciativo y denigratorio” señalada como actividad de ocio sin crédito profesional musical.⁵

Reducir el saber folklórico como actividad de ocio no fue la finalidad de otros intelectuales europeos ya que el poeta Antonio Machado defendía que, “más que la historia, [el folklore] es nuestro pasado histórico, sumando al proceso de tradición y al hombre actual. El hombre lleva la Historia dentro de sí. La Historia como ciencia sólo es valedera mientras recurre al folklore”.⁶ Se crearon en España agrupaciones del folklore encabezadas por Antonio Machado con la colaboración de intelectuales de la época para presentar al folklore como “el saber de los saberes del pueblo” referidas a las tradiciones, danza, música y costumbres. Antonio M. junto con Joaquín Costa, Gumersindo de Azcárate, Francisco Giner

⁴ Loc. Cit.

⁵ María Honorio Velasco Maillo. “El folklore y sus paradojas”. *Reis.Revista española de investigaciones sociológicas*. Universidad Nacional de Educación a Distancia: 1990. pp. 123.

⁶ Paulo de Carvalho-Neto. “La influencia del folklore en Antonio Machado”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: s.e. 2017. p. 308.

entre otros que eran partidarios de la Institución Libre de Enseñanza, crearon una sociedad interesada en el folklore la cual dividieron en diferentes campos de estudio: folklore literario, folklore jurídico, folklore de bellas artes, folklore botánico, folklore matemático, folklore pedagógico, folklore físico-químico, folklore geográfico y folklore médico.⁷ Así el folklore fue dividido en dos: ciencia (quien lo estudia) y objeto (el saber del pueblo).⁸

Es probable que el folklore del cual hablaba al principio William J. T para uso de las naciones civilizadas tuvieran el propósito de hacer llegar el saber folklórico (musical, danza, tradiciones, mitos y narraciones extraordinarias) a las nuevas generaciones por la preocupación de no encontrar otra manera de defender y preservar al “saber tradicional” por lo que se vieron en la necesidad de sintetizarlo como historia social ya que no cuenta con valor o aprobación científica y probablemente sea la razón de caracterizar al folklore con raíz anglosajona.

Richard Weiss quien habla del folklore “como ciencia que contribuye a un mejor conocimiento del hombre”,⁹ menciona que el saber tradicional de una comunidad tiene función educativa y por lo tanto, más que actividad de ocio, es la esencia de un grupo social ya que se encuentra basada en años de experiencia y práctica, sin autor o registro oficial y que puede ser modificada o complementada. Se hace presente la pertenencia humana porque puede ser influenciada por otras culturas ya que “el folklore no considera a la cultura popular como un dominio independiente, sino en intercambio constante entre culturas individuales y culturas populares”; tanto la música como la danza son enriquecidas en sus letras porque “el folklore pone como complemento la literatura popular. Así como canciones cultas van a dar a la boca del pueblo, así, por el contrario, muchos de los mejores

⁷ María Honorio Velasco Mailló. Op. Cit. p. 124.

⁸ Ibid. p. 125.

⁹ Richard Weiss. “El folklore como ciencia”. A. EL FOLKLORE Y SUS CIENCIAS LIMÍTROFES”. *Anales de la Universidad de Chile*. Chile: s.e. 1950. p.5.

materiales de la poesía culta proceden de la literatura popular.”¹⁰ El folklore se transforma en la expresión de la cultura compartida, que de acuerdo con Richard W. forma parte de la identidad de un pueblo que se ve reflejada en la mayoría de las actividades artísticas teniendo su origen en su historia y mostrada en literatura y expresión oral.¹¹

Finalmente, Carlos Isamitt en un artículo para la *Revista música chilena* cita a Richard W. para referir al folklore como ciencia que muestra el saber del hombre, pero además añade:

“En todo lo que hace el hombre, quienquiera que él sea, deja un documento de la mayor autenticidad, no sólo de su conciencia individual, sino también de rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico. Estos contenidos son los que valorizan todas las manifestaciones del folklore. Las canciones, las danzas, los instrumentos típicos y su música, patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, diferenciales, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano”.¹²

Se puede concluir que el folklore es un término que generaliza al saber tradicional clasificado como historia de la cual narra tradiciones, costumbres, danzas y música en sus letras, sin registro único y que será modificada dentro de la misma población a través de la interpretación o intercambio con otros saberes culturales, transmitida por generaciones refleja historia y probable educación. En cuanto lo abordado con anterioridad, es posible que las naciones civilizadas se atrevieran a señalar al folklore como esencia del hombre, enseñanza histórica social o pasatiempo ya que este saber no tiene comprobación científica o autor legítimo, sin información documentada ni defensa y por lo tanto todo lo que se encuentra dentro del folklore como artesanías, medicina, mitos y leyendas, juegos y refranes, música y danza, creencias, ritos, entre otras, son expresiones y saberes compartidos con similitudes a otras culturas, basadas en la experiencia y

¹⁰ Ibid. p. 6.

¹¹ Richard Weiss. Op. cit. pp. 12-13.

¹² Carlos Isamitt. “El folklore como elemento en la enseñanza”. *Revista música chilena*. Chile: 2002 p. 83.

funcionalidad mostrando características de la época, trascienden por generaciones de forma oral e integrándose a la historia de un pueblo.

1.2 El folklore musical infantil

El saber folklórico acompaña a generaciones en su trascendencia a voces a través del tiempo y como lo mencionó Richard Weiss fue influenciado por otras culturas afirmando que no cuenta con una única forma, un solo origen o autor específico. Ya sea un cuento, una canción o una danza folklórica adquirió más de una modificación por parte del intérprete y que probablemente el receptor fuera un miembro más joven de la familia, un niño antes que un adulto. María de Jesús Martín Escobar en su artículo “El folklore musical en la enseñanza” señala que el niño tiene su primer encuentro con la música del folklore rodeado de canciones interpretadas por su madre y de las cuáles quedan grabadas en su memoria las canciones de mayor expresividad melódica, las canciones de cuna.¹³

Entre los diferentes saberes del folklore, el enfoque de esta investigación será acerca del folklore musical infantil que engloba canciones, juegos, dichos, rimas o refranes de la literatura de la tradición oral los cuales Juan Marín Beltrán señala que, el principal beneficiario y protagonista es el niño.¹⁴ El encuentro musical folklórico que fue señalado como entretenimiento y actividad de ocio, de acuerdo con Juan M. Beltrán en su libro *Folklore musical infantil*, señala que despierta habilidades en la infancia las cuales ayudan al desarrollo de la vista, el olfato, el tacto, el equilibrio, la memoria, el ritmo, etc., además que optimizan la atención del infante al entorno social y promueve las relaciones fraternales. Ya sea

¹³ María de Jesús Martín Escobar. Op.Cit. p. 57.

¹⁴ Juan Mari Beltrán y Ana Pelegrín. *Folklore musical infantil Vol. 6*. Ediciones AKAL. 2002. p. 12.

una canción o un juego, el folklore musical infantil cumple la función de instrucción la cual es dirigida por un transmisor que en este caso es el padre o la madre.¹⁵

El canto es una de las vías del folklore musical y comienza como entretenimiento para despertar la atención auditiva de los niños con canciones que interpretan los padres. Mar Galera-Núñez en su investigación *Crianza musical en la educación musical de la primera infancia* afirma que, la interacción del juego y la música está presente en los dos primeros años del desarrollo del niño en actividades como juegos, cantos o bailes musicales que realiza en colaboración con los padres.¹⁶ Mar Galera N. no asegura que los cantos y juegos sean del folklore infantil pero menciona necesaria la intervención de un tutor para la realización de cualquier actividad musical para un óptimo desarrollo al igual que lo hacen los cantos y juegos del folklore musical infantil que Beltrán J. M. menciona y que, complementan el desarrollo motriz del infante al igual que otros cantos y bailes musicales. En este sentido la música infantil propiamente registrada de autor y el folklore infantil serán de utilidad siempre y cuando sean usadas para el desarrollo infantil solo que el folklore es diferente y libre ya que puede sufrir modificaciones en su letra y en actividad porque, como ya lo mencionaba Richard Weiss, el folklore es la suma de influencias por otras culturas, con más de una interpretación melódica y sin autor propio. Al no tener una forma única probablemente el folklore musical infantil podría seleccionarse para desarrollar actividades con diferentes niveles de dificultad y utilizarlos, no solo para el desarrollo auditivo sino también, para el desarrollo motriz del infante.

Describir la importancia de la actividad musical en la etapa sensoriomotora del desarrollo infantil crea la necesidad de investigar el cómo, qué opciones, cuáles son los beneficios y limitantes del uso del folklore musical así como crear

¹⁵ Ibid. p. 13.

¹⁶ Mar Galera-Núñez y Sara Carmona-Rodríguez. "Motivaciones, creencias y refuerzo musical en el hogar en la educación musical temprana: un caso de estudio". *Per Musi* 41. 2021. pp. 1-18. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/33071/27633>

actividades y la clasificación por niveles de amplitud y dificultad por lo que no es el principal objetivo de esta investigación, sólo se pretende reconocer el papel que tiene la música en las etapas de desarrollo ya que Maravillas Díaz menciona en su artículo “La educación musical en la etapa 0-6 años” la importancia de potencializar los estímulos sonoros a partir del 6° mes de vida del bebé ya que su oído se encuentra en un excelente estado de atención y por lo tanto “es primordial que después del nacimiento del bebé procuremos provocar y estimular cualquier iniciativa como son: gorgojeos, canturreos, vocalizaciones [etc]”.¹⁷ En este sentido probablemente se podría incluir el repertorio del folklore infantil para optimizar el desarrollo y fortalecer el lazo de la madre con su bebé, pero es evidente que este procedimiento tendría que ser validado por expertos para demostrar su utilidad y retomar su importancia en el desarrollo auditivo.

Juan M. Beltrán describe al folklore infantil como “fragmentos de escritos [poemas y canciones] de los siglos XVI-XVII; todas recogidas de la tradición oral moderna del siglo XX” las cuales son llamadas de duración larga las que han trascendido en la memoria como: *los pollitos dicen, vecina mi gallina ayer tarde se perdió, el castillo de Chuchurumbel*, entre otras.¹⁸ En general, todas las canciones del folklore infantil que señala el autor son clasificadas en tres puntos importantes con las siguientes características:

1. Retahílas, canciones y romances: son utilizadas para jugar por contener mucho movimiento y repeticiones. En especial las canciones y romances pertenecen al repertorio lírico y burlesco de los adultos.
2. Tradicional infantil: son aquéllas que remarca las costumbres y tradiciones de las fiestas, tienen rima, contienen variantes en las letras resultado de las

¹⁷ Maravillas Díaz. “La educación musical en la etapa 0-6 años”. *Revista electrónica de LEEME No. 14*. 2014. p. 2. Obtenido de <http://musica.rediris.es>

¹⁸ Juan Mari Beltrán. Op. Cit. p. 17.

diferentes interpretaciones, pero sin perder el **motivo** que, de acuerdo con Juan M. Beltrán, el **motivo** es la célula narrativa que invita a imaginar.

3. Canciones de duración larga y corta: Son aquellas canciones que, por su permanencia en la memoria y en las generaciones son de duración larga en comparación de aquellas que se olvidan de duración corta.¹⁹

Es en punto No. 3 en la clasificación de Juan M. Beltrán donde señala la permanencia del folklore infantil en la memoria. Probablemente Juan M. Beltrán se refiera a las canciones de cuna quienes obtienen esa retención y duración temporal larga en la memoria gracias a la etapa sensoriomotora que menciona María de Jesús M. cuando el bebé se encuentra rodeado por estímulos musicales producidos por su madre, además que María de Jesús M. reiteró que el folklore es repertorio musical acumulado por años en la cultura popular y que logra ampliarse gracias al proceso de transición oral siendo modificado por su propia evolución.²⁰ Ya sean los juegos o canciones de cuna como: *Al arorro niño*, *Don gato*, *Señora Santa* o *La farola del Palacio* entre otras, son canciones en constante cambio y que de acuerdo con el autor son nuestro primer encuentro musical.²¹

En conclusión, dentro del folklore infantil tradicional mexicano se encuentran las canciones, retalias y romances dedicadas a los niños y que, a través de los años han perdurado en la memoria, cambian o evolucionan. De acuerdo con Juan M. Beltrán, pertenecen a la tradición oral moderna del siglo XX y se caracterizan por concentrar la cultura popular en sus letras.

De acuerdo con Beltrán, J. M sirve para el desarrollo de atención en los niños despertando habilidades a través del juego. La iniciativa para la utilidad de este repertorio se propone que sean enseñadas con instrucción y objetivo

¹⁹ Juan Mari Beltrán. Op. Cit. p. 18.

²⁰ María de Jesús Martín Escobar. Op. Cit. p. 54.

²¹ Ibid. pp. 58-59.

especializado para beneficio y desarrollo del infante ya que Maravillas Díaz mencionaba la importancia de optimizar los encuentros musicales.

1.3 Dos ejemplos metodológicos que utilizan la música folklórica infantil: *El oído musical: la preparación auditiva del niño* de Edgar Willems; *Orff-Schulwerk Música para niños* de Carl Orff.

El folklore musical infantil, que es parte del inicio del aprendizaje de la lengua materna, genera beneficios para el desarrollo motriz de los niños. Es probable que, su beneficio fue observado años atrás por diferentes músicos quienes buscaron trabajar y dar utilidad al folklore para el desarrollo del aprendizaje musical en los niños. En este trabajo se mencionarán dos pedagogos musicales: Edgar Willems y Carl Orff.

1.3.1 Edgar Willems y *El oído musical: la preparación auditiva del niño*.

Como se ha mencionado, la pertenencia de la música folklórica en la sociedad refleja personalidad y conocimiento del hombre el cual sugiere Carlos Isamitt que existe una conexión del arte y la música con la esencia. Esta relación de la música y el ser fue profundizada por el músico y filósofo Edgar Willems.

Cecilia Matín Hoyos y Luis Ponce de León Barranco en su artículo "*Edgar Willems: en busca de una educación musical integral para todos*" mencionan de forma breve bibliográfica que, Edgar Willems nació en Lanaken, Bélgica en 1890. Su formación inicial musical la realiza de forma independiente y posteriormente estudiaría en el Conservatorio de Ginebra en 1925 para después convertirse en maestro. Willems se interesa por la enseñanza musical y crea una relación entre el ser humano y la música en los siguientes "tres estados":

1. El movimiento del cuerpo y el ritmo
2. los sentimientos y la melodía
3. la inteligencia analítica con el equilibrio armónico

Estos “tres estados” descritos por Cecilia M. Hoyos son el desarrollo musical a nivel sensorial (el movimiento y ritmo), afectivo (sentimientos y melodía) y mental (armonía e inteligencia analítica). Cecilia M. Hoyos y Luis P. Barranco argumentan que Willems consideró como punto central beneficiar a los niños y desarrollar en ellos estos estados (sensorial, afectivo y mental) a través de una educación integral musical y por lo tanto demostrar que la enseñanza musical es accesible para todos “partiendo del conocimiento del ser humano; los nexos que hay entre los fenómenos musicales y la propia vida”. Los autores indican que, Willems considera como primer encuentro de enseñanza musical la actividad auditiva para estimular el estado afectivo y utilizar materiales sonoros como canciones y juegos que son la síntesis del lenguaje además de acompañar la actividad con el movimiento corporal para desarrollar el estado sensorial de la medida del tiempo y carácter.²² Es en una de las obras más representativas de Edgar Willems, *El oído musical: la preparación auditiva del niño*, que recomienda la técnica de enseñanza auditiva donde sostiene indispensable partir por música conocida, ya sean canciones o grandes obras en apoyo para el desarrollo auditivo:

“Hacer un trabajo auditivo preliminar constituirá una parte esencial de la musicalidad del alumno. Para este desarrollo auditivo es de interés partir por lo que ya se conoce, al aspecto existencialista refiriendo a que interpretamos lo que ya existe, lo que ya ha sido compuesto por otros, ya sea canciones o grandes obras musicales (...) Cantos conocidos servirán como introducción al dictado musical. El alumno puede cantar y marcar al mismo tiempo los movimientos sonoros”.²³

²² Cecilia Martín Hoyos y Luis Ponce de León Barranco. “Edgar Willems: en busca de una educación musical integral para todos los niños”. *Revista Melómano Digital*. 2020. Obtenido de <https://www.melomanodigital.com/edgar-willems-una-educacion-musical-integral-para-todos-los-ninos/>

²³ Mary Carmen Medina (trad.) *Edgar Willems. El oído musical: La preparación auditiva del niño*. Barcelona: Paidós Ibérica. 2000. p. 15.

El uso de canciones es elemento esencial de su metodología por lo que la vía de aprendizaje será el canto ya que, busca hacer cantar al niño e incitarlo a la improvisación y espontaneidad y que Willems considera parte natural del niño. Los niños tienen la facilidad de abordar la música de manera más sencilla, agradable además de desarrollar “la agudeza auditiva antes de emprender el cultivo de la musicalidad y el estudio del solfeo (...) familiarizar al niño con el lenguaje musical, desarrollar su sentido auditivo y el ritmo [y por lo tanto] son las canciones una síntesis de estos elementos”.²⁴

Por un lado, Mary Carmen Medina señala que, Willems pretendió desarrollar la sensorialidad auditiva a través de la educación del oído y logra la apreciación tanto de la música clásica como de la música tradicional occidental e incluir el *desarrollo de la sensibilidad afectivo-auditiva* ya que existe una relación con las emociones afectivas que se encuentran en la música y en el niño como parte de su naturaleza. Esta relación música y afectividad es lo que Willems sostiene que, un educador musical debe atender y enseñar ya que la música necesita de “un cultivo de emociones” para despertar en el niño el amor por el sonido.²⁵ Por otro lado, un artículo de Narciso López García subraya que, tanto Willems como Suzuki, señalan que el desarrollo auditivo es similar al aprendizaje de la lingüística como prueba de que es posible aprender música en relación con la lengua materna ya que se basan en la escucha y la imitación:

“Los niños están rodeados de sonidos del idioma de su madre desde antes de nacer. Si estuvieran en contacto con los mismos estímulos musicales podrían desarrollar una habilidad tan extraordinaria en la música como la que desarrollan en el lenguaje (Martí,2016). Esta simbiosis será efectiva siempre que se den una observación, una audición, una imitación y una repetición adecuadas que, junto con la estimulación de los padres y de los profesores, se convierten en los pilares que sustentan sus teorías”.²⁶

²⁴ Ibid. pp.24-33.

²⁵ Ibid. pp. 53-56.

²⁶ Narciso José García López, María del Valle De Moya Martínez y Raquel Bravo Marín. “La relación música-lengua materna en los principios metodológicos de Edgar Willems y Shinichi Suzuki”. *Folios No. 54*. 2021. p. 78.

Narciso López G. describe a la metodología de Willems similar al aprendizaje del lenguaje pero aplicado al aprendizaje musical los cuales ambos se desarrollan a través de la escucha, la imitación y el desarrollo de la atención auditiva (de la misma forma que se aprende la lengua materna) pero además menciona el autor que Willems deja claro que el entorno familiar tiene un papel importante porque son las madres quienes enseñan las primeras melodías, las canciones de cuna y son las mejor aprendidas en la etapa sensorial a lo cual concluye que, es importante enriquecer el entorno sonoro en el seno familiar porque es donde ocurre el primer encuentro musical. Además del entorno, Willems recomienda que la educación escolarizada de la música sea a partir de los 4 y 5 años (sólo en algunos casos a partir de los 3 años si el niño muestra capacidades musicales) a través de canciones las cuales serán herramientas para la iniciación musical.²⁷

Willems enlista en su libro 3 pasos a seguir para un óptimo desarrollo auditivo:

1. Experimentación con el sonido: Que el niño se encuentre rodeado de material o juguetes musicales creados con fines educativos para entrenarlo a *“escuchar bien”*
2. El amor al sonido: Avivar en el niño el deseo de querer reproducir lo que ha escuchado al igual que habituarse a lo melódico a través de canciones populares para desarrollar imaginación, memoria auditiva y encaminarlo a la improvisación.
3. Conciencia sensorial, afectiva y mental: Que el niño logre entender y realizar la escritura y la lectura musical además de lograr introducirlo al campo armónico de uso de intervalos.²⁸

²⁷ Loc. Cit.

²⁸ Mary Carmen Medina. Op. Cit. pp. 67-68.

Willems deja en claro que la música y el aprendizaje del lenguaje se desarrollan a través de la escucha y la imitación y por lo tanto el uso de canciones son una de las herramientas donde las madres ofrecen el primer encuentro musical. Se puede concluir que, lo ya mencionado por Beltrán J.M y el uso de la música folklórica son parte del material en beneficio del desarrollo de los sentidos y estímulos musicales ya que está relacionada con la lengua materna además que se reafirma lo dicho por Maravillas Díaz y la necesidad de potencializar la actividad sonora la cual Edgar Willems lo aborda y sustenta desde el aprendizaje del lenguaje y el desarrollo de la agudeza auditiva.

1.3.2 Carl Orff y el Orff-Schulwerk Música para niños

Carl Orff nació en Múnich Alemania un 10 de julio de 1895. Fue miembro de una familia amante de la música por lo que comienza sus estudios musicales en piano, órgano y cello a la edad de 5 años. Gracias a su maestro de piano Hermann Zilcher obtiene el grado como maestro de capilla en Kammerspiele, Múnich en 1917, trabajo que le ayudó a complementar sus conocimientos y desarrollo musical. La música de compositores como Debussy y el lenguaje musical de Schoenberg impactaron a Orff de tal manera que lo reflejaría en sus futuras producciones *Orfeo* y *Carmina Burana*. En 1924 Carl Orff junto con Dorothee Günther fundaron el centro educativo *Günthershule* en Múnich donde desarrollarían actividades basadas en gimnasia, movimiento, ritmo, música y danza. Durante los trabajos que se realizaron en el centro educativo *Günthershule*, Maja Lex buscó evitar el expresionismo y dar más relación al sonido con las palabras por lo que el uso del lenguaje y el ritmo tomaría el papel principal en actividades de improvisación. El trabajo de Maja Lex respecto a los elementos del lenguaje poético y el concepto de la música elemental originaron en Orff las bases para publicar la primera edición del *Orff-Schulwerk: Elementare Musikübung*

durante los períodos 1932 a 1935 en colaboración con Gunild Keetman y Hans Bergese.²⁹

El trabajo del centro educativo ayudó para que Orff estableciera su concepto sobre la música elemental que, de acuerdo con informe de Yaiza Alazon Castro, es aquella que “pertenece a los elementos, la materia originaria, lo primigenio, lo que existe desde el principio [y así] llevar al alumnado a través de actividades lúdicas, ya que para Orff es la mejor manera que los niños aprendan y entiendan los conceptos musicales”.³⁰ A diferencia de Alberto Fassone, Yaiza Alazon Castro menciona que, debido a la guerra nazi la escuela es clausurada y Orff, guiado por la idea de utilizar la música elemental, retoma la pedagogía en la radio de Baviera con su *Musik für Kinder* publicando el primer volumen en 1950 y 1954 descritos como contendores para la enseñanza musical, ricos en movimiento gestual, de fácil comprensión y con estructuras sencillas.³¹ Posterior al *Musik für Kinder* crea las 20 ediciones del *Orff-Schulwerk* en el cual incluye cantos de cultura musical y literatura. Material poético como cantos, juegos y rimas infantiles en idiomas diferentes tanto africano como japonés y que forman parte del repertorio escogido con el propósito de utilizarlos para el desarrollo de la creatividad musical del niño. En general la propuesta busca evitar la metodología rígida y ayudar a resolver problemas de coordinación rítmica basados en el uso del ritmo natural de las palabras y el lenguaje los cuales son ejecutados con ejercicios de percusión.³²

²⁹ Alberto Fassone. “Carl Orff”. *Grove Music Online*. Retrieved 27 Dec. 2021. Obtenido de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042969>

³⁰ Yaiza Alayon Castro. “Un recorrido por la vida del pedagogo Carl Orff”. *Trabajo de fin de grado de maestro de educación primaria*. Facultad de Educación Universidad de la Laguna. 2019. p. 7. Obtenido de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/15568/Un%20recorrido%20por%20la%20vida%20del%20pedagogo%20Carl%20Orff.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

³¹ Loc. Cit.

³² Alberto Fassone. Op. Cit. p. 2.

De acuerdo con Monserrat Sanuy, las canciones infantiles y rimas del folklore que utilizó Carl Orff son clasificadas de entre la música elemental como material didáctico en apoyo a la enseñanza musical de acuerdo con su estructura. Es probable que la estructura sencilla a la que se refiere Orff sea a la facilidad de las canciones para memorizarlas ya que su contenido de motivos cortos con palabras simples, conjugando el sonido y ritmo de las palabras, fue la mira principal del *Schulwerk*. Para la utilización de este material, Orff complementa su metodología con instrumentos de percusión para el desarrollo rítmico musical.³³ Estas canciones fueron seleccionados para crear un repertorio con diferentes grados de dificultad para diferentes niveles de enseñanza e impedir la enseñanza estricta.

Jos Wuytack en la *Revista Música y Educación* menciona que las melodías en el *Schulwerk* están basadas en canciones populares, regionales y danzas de tradición folklórica de otros países con la manipulación de las siguientes escalas en cada volumen: pentatónica (I), exatóna (II), heptafónica (III) y los modos menores (IV, V); los 5 volúmenes contienen ejemplos con bordones simples, armonía con triadas y ritmo los cuales son llevados a la práctica con ejercicios de golpes secos, palmadas y golpes de pie además de utilizar instrumentos de la percusión local como tambores y flautas de pico con la finalidad de que el niño se vea envuelto en la experiencia rítmica, melódica, armónica, tímbrica y la forma musical con el uso de compases simples que es la característica de la música infantil. Cada actividad tiene instrucciones dirigidas al profesor ya que se busca guiar la clase a la improvisación del niño ya que “un niño necesita ser conducido a través de varias etapas,-desde la más elemental a la más compleja-”.³⁴ Jos

³³ Monserrat Sabuy y Luciano González Sarmiento. *Orff-schulwerk: música para niños/ vers. Original española basada en la obra de Carl Orff y Gunild Keetman*. Madrid: Unión musical española. 1969. pp. 5-15.

³⁴ Jos Wuytack. “¿Puesta al día de las ideas educativas de Carl Orff?”. *Revista Música y Educación No. 11*. 1992. pp. 14-16.

Wuytack redacta como Carl Orff propone la necesidad de entender la música elemental para que el profesor encuentre elementos para crear arreglos, conducir la clase a la experiencia creativa y lograr que el niño participe:

“Orff sugería que cada profesor debería encontrar en este compendio de sonido suficientes elementos y técnicas para realizar variaciones, cambiar las piezas una y otra vez y de este modo crear nueva música. [...] no todos los profesores son capaces de entender la armonía elemental...sin una comprensión de las técnicas elementales un profesor de música no será capaz de conducir una clase a una experiencia creativa, en la que se exige calidad”.³⁵

De acuerdo con Alberto Fassone, Orff buscó evitar la enseñanza rígida a través de la música elemental y despertar la capacidad creativa del niño por lo que Jos Wuytack coincide en que Orff buscó desarrollar la creatividad pero es necesario que sea direccionado por el profesor quien haya experimentado la libertad de improvisación y así evitar una enseñanza rígida por lo que, lleva a considerar acertada la afirmación de Monserrat Sanuy acerca del uso que le dio Carl Orff a las canciones infantiles y rimas del folklore como material didáctico ya que su estructura simple y sea probablemente una de las razones para que incluyera música folklórica infantil porque es música que el infante reconoce desde cuna, manipulable para crear en ella variaciones, es de dominio público y en constante intercambio cultural. La forma y características mencionadas por Juan M. Beltrán y Yaiza Alazon señalan que, peculiarmente la música utilizada por Orff tiene forma sencilla, con afinidad al ritmo con el sonido natural de las palabras, con repeticiones y rimas, un material rico en movimientos gestuales, corporales y, por lo tanto, busca llevar al docente y al niño al movimiento, la improvisación y a la creación de arreglos transformados en actividades para el mejor desarrollo musical. El *Orff-Schulwerk* no solo busca dar una experiencia musical al niño sino también ser guía para el docente y encaminar al alumno al desarrollo de la creatividad a través de la música elemental. De acuerdo a su fácil aprendizaje, de estructura sencilla y apoyada con el uso de instrumentos, otorga

³⁵ Ibid. p.16.

al folclore una mirada y propósito educativo permitiéndole colaborar en la enseñanza musical.

El folclore musical infantil ha sido de beneficio para el *Orff-Shulwerk* ya que, además de aportar al desarrollo humano, ha sido herramienta en la enseñanza musical como se ha mostrado con Edgar Willems, por lo que muestra que es música que puede ser utilizada. En el siguiente capítulo se abordará la música de la lírica infantil que está clasificada dentro del folclore de México con la finalidad de conocer su definición, forma, temporalidad, investigaciones y clasificación.

CAPÍTULO 2
La lírica infantil de México

2.1 Definición, origen y forma de la lírica infantil

El folklore es contenedor de historia gracias a la mezcla cultural la cual se transmite como narraciones, versos y música de saber tradicional que, al ser escritas, se puede encontrar en ellas una estructura literaria, con características de la época y por lo tanto se describe con forma lírica. La forma *lírica*, de acuerdo con el *Diccionario esencial de la lengua española*, es un “género literario al cual pertenecen las obras normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”.³⁶ La lírica musical suele estar escrita en verso que Vicente T. Mendoza describe como versos derivados del canto, son variables en cuanto a la melodía, ritmo o pulso y comúnmente sin autor; dichas características son reconocidas en los juegos y rondas de la lírica infantil los cuales fueron actividades cantadas comunes entre los infantes del siglo XIX.³⁷ De acuerdo con el autor, generalmente los cantos líricos tienen carácter español gracias al mestizaje y reconocidos “matices criollos [en los textos] que encierran ya el sentimiento, que es fruto de nuestra sensibilidad mexicana,”³⁸ pero asegura el autor que la práctica compositiva de cantos líricos fueron creaciones comunes de los pueblos indígenas mucho antes de la conquista, se heredaron de la cultura hispana y que se enriquecieron gracias al mestizaje mostrando en ellos “restos indígenas auténticos [dentro de] las manifestaciones musicales en los sitios en que los grupos indígenas mantuvieron una actitud hostil al blanco [y donde] es posible encontrar cantos indígenas en un estado de relativa pureza”;³⁹ de esta manera Higinio Santana Vázquez encuentra

³⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [26 de enero del 2022].

³⁷ Vicente T. Mendoza. *Panorama de la música tradicional de México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 1956. pp. 15-20.

³⁸ Vicente T. Mendoza. *Lírica infantil de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1995 p. 15.

³⁹ *Ibid.* p. 20.

que “la canción popular nació como una flor espontánea en el alma de las razas aborígenes. En esta fue poema heroico, narración histórica, cantares de estilo y sarcástico”. El autor afirma que, los textos antiguos contienen ritmo musical y que se puede detectar el compás simple binario y cuaternario además que se reconoce la forma poética ya que algunos son versos de amor dirigidos a la madre tierra pero, desafortunadamente la época de la conquista imposibilita su total resguardo y búsqueda ya que muchos de estos cantos se perdieron y son pocos los preservados que aún conservan caracteres indígenas detectados en las traducciones al castellano.⁴⁰ De acuerdo con estas 2 publicaciones se puede deducir que la creación de versos musicales ya era una práctica entre los pueblos indígenas quienes expresaban sus sentimientos de forma lírica por medio de la transmisión oral que derivaron en composiciones de autor anónimo. Ambos autores, tanto Vicente T. Mendoza como Higinio S. Vázquez, afirman detectar en los versos elementos musicales como el compás, melodía y ritmo. Al destacar que la lírica era una práctica de los pueblos indígenas, ambos autores no hacen referencia sobre la lírica infantil indígena la cual aún se desconoce, sólo Vicente Mendoza menciona la aparición de los cantos a finales del siglo XIX.⁴¹

En el Capítulo 1, Edgar Willems menciona que son las madres quienes ofrecen el primer encuentro musical además que María de Jesús M. Escobar afirma que el folklore musical ya se encuentra presente en la etapa sensoriomotora de un bebe al encontrarse rodeado de canciones del folklore interpretadas por su madre,⁴² por lo que es probable que el transmisor y autor de los primeros cantos de la lírica infantil fuera una mujer quien es la madre o la encargada de la crianza. Esta afirmación es apoyada por Vicente T. Mendoza

⁴⁰ Higinio Santana Vázquez. “El medio físico”. *Historia de la canción mexicana*. México: Talleres gráficos de la nación. 1931. p. 15.

⁴¹Se dará más adelante una semblanza bibliográfica referente a Vicente T. Mendoza y su recolección de cantos.

⁴² María de Jesús Martín Escobar. Op. Cit. p. 57.

quien señala: “en realidad son las madres y nodrizas las que crean los arrullos, y en ellos revelan la herencia cultural transmitida y la persistencia de estas manifestaciones.”⁴³ El autor menciona que en los arrullos descubrió un desarrollo narrativo fantástico más descriptivo y rico en melodías que considera poco probable que un niño logre improvisar además, es en las siguientes líneas donde describe el lazo que hace la madre con el infante a través de la música y sea este encuentro tan emotivo la razón de la permanencia melódica en la memoria:

“Las madres entonan estos cantos teniendo a sus hijos en los brazos, sobre las rodillas, meciéndose suavemente o colocados en la cuna imprimiendo a ésta un balanceo suave y pausado. El movimiento del canto no siempre es pausado y acorde con el de la cuna, sino que se acelera y “*realenta*” del mismo modo; más estas modificaciones siempre tienen como pivote el tiempo normal *andante*, de 80 pulsaciones por minuto.”⁴⁴

Pedro César Cerrillo Torremocha señala que las canciones de la lírica infantil son aquellas “composiciones líricas de carácter popular de uso exclusivo del niño” siendo canciones y versos de juegos con la función de arrullar al infante en la cuna o de ejercicio para promover la conciencia del cuerpo y el espacio a través de actividades rítmicas. Especialmente el autor destaca que existe música infantil con textos inapropiados para los niños y que con el tiempo fue música dispuesta hacia ellos. El autor afirma que algunas de las canciones infantiles, por ejemplo, la canción *Barquito chiquito*, son recordadas más por los adultos ya que son ellos quienes la cantan además el autor justifica diciendo que, a falta de claridad para lograr una clasificación de canciones dirigida a los niños, la agrupación que él sugiere no logra acercarse a una lista exacta de la lírica infantil y por lo tanto concluye que, tal vez sea la razón por la que se generalice a la lírica infantil como “Cancionero infantil” o “Folklore infantil” por la única característica que tienen en común: el juego.⁴⁵ Pedro C. Torremocha intentó clasificar y definir la

⁴³ Vicente T. Mendoza. “canciones de arrullo”. *Lírica infantil de México*. Op. Cit. p. 15.

⁴⁴ Loc. Cit.

⁴⁵ Pedro César Cerrillo Torremocha. “Hacia una clasificación de la Lírica Popular de Tradición Infantil” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: s.e. 2022. Obtenido de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com

lirica infantil como uso exclusivo del niño para arrullar y promover la conciencia del cuerpo, esto se alinea con lo que Vicente T. Mendoza afirma que la lírica infantil son cantos de origen antiguo que en el principio no se pensaban como un género para infantes y sólo fueron transmitidos por generaciones, los cuales eran interpretaciones de nanas y madres. En este punto, se tienen tres características en común que señalan a la lírica infantil: las canciones se destacan por el sentido de juego, son de uso exclusivo para los niños y se incluyen las canciones de cuna y arrullos como cantos compuestos por las madres dedicados a los niños.

En la investigación de Roberto Rivelino García Baeza *La lírica tradicional infantil de México: letra y música* confirma que la lírica infantil tiene su origen en tiempos pasados y que, efectivamente, al principio de los años, no se pensaba un repertorio dedicado a los niños ya que es gracias a la recolección y recopilación de investigadores que se logra crear una clasificación de aquellos cantos los cuales nombran como *lírica infantil* con características de juego. Roberto R. García, además de incluir las *coplas de cuna* y *Nanas*, incluyen las *rimas infantiles de tradición adulta*, *adivinanzas* y *canciones infantiles* y señala que es el niño el elemento fundamental encargado de la transmisión oral de los cantos. La lírica es transmitida de niño a niño, será escuchada y modificada por ellos gracias a la transmisión oral por lo que no serán olvidadas ya que la naturaleza de los versos es musical y por lo tanto el autor asegura la existencia de los versos gracias a sus componentes musicales y rítmicos por los cuales logran su permanencia en el tiempo ya que “la música, el texto y el movimiento son los elementos constitutivos naturales de la lírica tradicional infantil”.⁴⁶ Por lo tanto, además del lazo que generan las madres con los cantos de cuna, es también la musicalidad de las palabras y el ritmo de los versos que logran persistir en la memoria. Roberto Rivelino G. buscó una clasificación y agrupación de los cantos la cual señala como la forma principal de los cantos y juegos de la lírica infantil *binaria* porque concluye que en ellos es notoria las repeticiones de movimiento y de versos:

⁴⁶ Roberto Rivelino García Baeza. “Introducción”. *La lírica tradicional infantil de México: letra y música*. Tesis. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis. A.C. 2012. pp. 4-8.

- Movimientos binarios: Cuando la canción ordena una reacción-acción de movimiento o gesto mostrada en las repeticiones de los versos, es la misma acción una y otra vez.
- Verso-estribillo: Cuando la canción es liderada por un niño mientras los demás responden con una frase, verso o palabra. La repetición también puede ser un *ostinato*, por ejemplo:

Cu cú

Cantaba la rana

Cu cú

Debajo del agua

Cu cú

...

- Diálogo. Pregunta y respuesta: Cuando un jugador pregunta y recibe una respuesta en verso o canto, por ejemplo, la canción *Amo ato*:

Pregunta: ¿Qué quiere usted, matarile, rileró?

Respuesta: Yo quiero un paje, matarile rileró ...

- Estructura acumulativa: Cuando la canción enumera de forma creciente o decreciente un patrón, pero conservando el estribillo, por ejemplo: *los elefantes; los diez perritos*.⁴⁷

Roberto Rivelino G. realiza un análisis de los textos donde detecta las repeticiones comunes en la lírica infantil que apuntan al uso de “anáforas, las aliteraciones, las onomatopeyas, y especialmente, aquellas que sólo adquieren sentido en un

⁴⁷ Ibid. “1.1.1. Características generales”. pp. 12-14.

contexto de juego que Alfonso Reyes nombra como *jitanjáforas*,⁴⁸ se agrega además el uso de la metáfora pero sólo es utilizada en algunos casos para referirse a la narración fantástica, ilógica o descabellada.⁴⁹ Al comparar lo dicho por Roberto Rivelino G. y T. Mendoza es posible observar que ambos concluyen que se utiliza el verso hexasílabo en los cantos y que Mendoza justifica, con un verso rítmico melódico, que fue herencia de España procedente de Asturias Extremadura a razón de que “los villancicos navideños fueron enseñados por los evangelizadores desde los primeros años de coloniaje” y que es hasta el siglo XIX donde los pueblos mexicanos irrumpen con expresiones propias.⁵⁰

En conclusión, la *lirica* es el texto literario debidamente dicho en verso e *infantil* es la clasificación asignada por la característica de juego para el uso de los niños. Este análisis y asignación fue realizada por los recolectores e investigadores donde algunos cantos líricos (como los arrullos) son creaciones hechas por las madres; probablemente su originalidad sea indígena la cual fue mezclada y en otras heredadas a través de los años por la cultura española. Gracias a su forma repetitiva son cantos binarios y, mientras que se vean posicionados dentro de la cultural y el folklore, serán modificados obteniendo variantes donde la mayoría de ellos son de autor anónimo. Por lo tanto, la lírica tradicional infantil es el conjunto de textos, arrullos y juego dirigidos actualmente hacia los niños los cuales se transfieren a través de receptores y emisores. Por pertenecer al folklore, los textos se modificarán, transformarán y presentarán distintos elementos musicales como ritmo, pulso y melodía al igual que pueden contener elementos cortos o narraciones de otras culturas.

⁴⁸ De acuerdo con Luis Javier Eguren Gutiérrez la *jitanjáfora* es “una forma de poetizar: la invención de palabras sin sentido...pretende prescindir de todo significado lógico o conceptual” creando una combinación de sonidos que se hilan por el ritmo de las palabras. Luis Javier Eguren Gutiérrez. “Las jitanjáforas y la creatividad reglada del sistema”. *Revista de literatura*. 1987. p. 541.

⁴⁹ Ibid. “1.1.1. Características generales”. Loc. Cit. p. 14.

⁵⁰ Vicente T. Mendoza. Op. Cit. p. 16.

2.2 Vicente T. Mendoza y otros recolectores en la clasificación de la lírica infantil

La lírica, al ser tan cambiante, lleva a considerar que: la trascendencia oral y el tiempo podrían modificar, deformar o desaparecer los textos y por lo tanto se necesitaría crear un registro o archivo para evitar su exterminio. Esta actividad comúnmente realizada por investigadores y rescatistas de archivos antiguos para la protección y resguardo de textos fue una actividad común por parte de los defensores del folklore, por ejemplo, en España con Antonio Machado y su agrupación de folkloristas sintieron la necesidad de almacenar, transcribir y publicar el saber tradicional, estas acciones tal parece motivaron a nuevos investigadores para generar esta misma labor entre sus contemporáneos como sucedió con el poeta Francisco Rodríguez Marín quien publicó en Sevilla de 1882 *Cantos populares españoles* dividido en IV Tomos. Se puede leer al inicio del *Tomo I* la motivación que sintió por el trabajo de los folkloristas y Antonio Machado, su finalidad de preservar los cantos para evitar su olvido, así como la ardua búsqueda que realizó para crear cada tomo. Es interesante mencionar que en este mismo Tomo, el autor narra una confusión semejante a la que enfrentó Pedro C. Torremocha para asignar una clasificación de la lírica infantil por lo que decide colocar algunas canciones infantiles en grupo con un solo título: “nanas, canciones de cuna, rimas, adivinanzas y oraciones”.⁵¹

Es el rescate del folklore un trabajo que tomaría tiempo a los recopiladores para asignar una clasificación, dar a conocer la forma y temporalidad sobre estos cantos, por ejemplo, Juan M. Beltrán describe al folklore infantil como textos de poemas y canciones de los siglos XVI-XVII que fueron recolectadas en el siglo XX y coincide con lo dicho por Vicente T. Mendoza quien destaca que el inicio de la

⁵¹ Francisco Rodríguez Marín. “Prólogo”. *Cantos populares españoles*. Sevilla: Francisco Alvarez y C^a. Editores 1882-1883/ 1882-1883. pp.14-25.

búsqueda y recolección sobre lo tradicional y folklore mexicano fue a finales del siglo XIX y parte del siglo XX. Es probable que la recolección musical tomó mayor importancia ya que coincide con la temporalidad que Jesús Márquez Carrillo menciona sobre las últimas décadas del siglo XIX donde se estableció el arte nacionalista el cual “había triunfado en los albores del siglo XX y la producción artística conectaba con los temas y las tendencias nacionalistas”⁵². Es en esta temporalidad que el autor Jesús Márquez Carrillo describe el compromiso que tenían los nacionalistas y que probablemente fuera el inicio de la recolección de la música tradicional ya que se tenía como ideal que, “a través de la cultura, [es posible] modelar una conciencia colectiva y establecer las bases políticas e ideológicas de la República. Por eso, durante la época restaurada (1867-1876) se generó un movimiento nacionalista que abarcó las letras, las manifestaciones plásticas, la música, la historia y hasta la elaboración de libros escolares (Maciel, 1984: 95-121).”⁵³ Es gracias al movimiento nacionalista que se llevan a cabo misiones culturales encargadas de recolectar y difundir el material folklórico entre los años 1920 y 1940 además de la creación de centros de investigación como *La sociedad Folklórica de México*, *Instituto Mexicano de Musicología y Folklore*, entre otras, con el propósito de “dar al folklore un carácter académico, menos utilitario gracias al empeño de personas e instituciones interesadas en rescatar, investigar y difundir la cultura tradicional y organizar su estudio,” Jesús M. Carrillo es contundente al destacar que, Vicente T. Mendoza fue el principal defensor y difusor del folklore mexicano.⁵⁴

Vicente Teódulo Mendoza nació un 27 de enero de 1894 en Cholula, Puebla. Enriquecido por la educación musical dirigida por su padre se muda a

⁵² Jesús Márquez Carrillo. “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964. Nacionalismo e investigación folklórica de México”. *Revista de la facultad de filosofía y letras Graffilia* no. 6. (s.f.) p. 95. Obtenido de <http://cmas.siu.buap.mx>.

⁵³ Loc. Cit.

⁵⁴ Jesús Márquez Carrillo. *Ibid.* p.99.

México para completar su formación musical en la Academia de Bellas Artes que posteriormente lo ayudaría a ingresar al Conservatorio de Música.⁵⁵ Jesús M. Carrillo narra que, en los años 1925 y 1926, T. Mendoza ya muestra fijación e interés por la lírica al poseer recolectadas más de 30 cantos tradicionales de Michoacán además de su interés reflejado en 1929 al integrarse a la investigación musical en el Conservatorio. Es en el Conservatorio que se ve rodeado por música entre dos ideales diferentes de nacionalismo: “una encabezada por Manuel M. Ponce, que busca dignificar las propuestas sonoras del pueblo y utilizar el material del folklore en la edificación de un arte propio y la de Carlos Chávez, que se propone captar sólo su espíritu y pulir una expresión artística que refleje la esencia de lo indígena.”⁵⁶ T. Mendoza se encontró ante el movimiento nacionalista musical en la búsqueda, creación y defensa del folklore y es probable que, gracias a ello, su pasión y gusto por la música folklórica y la lírica tradicional mexicana diera motivo para publicar libros de análisis y conservación musical como: *El romance español y el corrido mexicano*, *50 corridos mexicanos*, *La décima en México*, *Lírica Infantil de México*, *El folklore de San Pedro Piedra Gorda, Zacatecas*, entre otras publicaciones.⁵⁷ Es en su libro *Lírica Infantil de México* dónde se lee el deseo del autor para que las personas aprovechen y conozcan esta música y “salvar del olvido cantos que han llegado hasta nosotros, que fueron el patrimonio de nuestros padres con la finalidad de poner este material al alcance del público, padres y maestros en particular, una de las series más interesantes del folklore de México.”⁵⁸ Como lo ha señalado el autor, la lírica infantil pertenece al folklore y por lo tanto la variedad existente sobre los versos y canciones se han “fragmentado las más veces, denotando estos una gran antigüedad [y donde]

⁵⁵ Loc. Cit.

⁵⁶ Ibid. pp. 98-99.

⁵⁷ José Luis Martínez. “Vicente T. Mendoza”. *Enciclopedia de la literatura en México*. México: Fundación para las letras hispanas. 1995. Obtenido de <http://www.elem.mx/autor/datos/4287>

⁵⁸ Vicente Mendoza T. “Introducción”. *Lírica infantil de México*. México D.F.: Fondo de cultura Económica. 1995. p. 13.

nuestros niños introducen en ellos interpretaciones imprevistas de acuerdo con el ingenio y la espontaneidad infantil.⁵⁹ En su libro Mendoza enumera cada canto y realiza un breve análisis, clasificación y descripción de los juegos de la lírica infantil tales como *Naranja dulce* o *Doña Blanca*, entre otras, escritas en pentagrama y con letra. (FIG. 1)

124. NARANJA DULCE (a)



Na-ran-ja dul-ce, li-món par-ti-do, da-me un a-bra-zo que yo te pi-do.

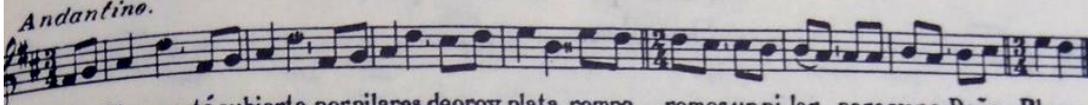
Naranja dulce limón partido, dame un abrazo que yo te pido.	en otros tiempos se olvidarán.
Si fueran falsos tus juramentos	Toca la marcha, mi pecho llora, adiós señora, yo ya me voy.

Es juego de niñas. Se colocan en círculo cogidas de las manos y giran alrededor de otra que está en el centro, que representa a un joven que marcha al servicio militar obligatorio. El círculo gira durante la primera estrofa; durante la segunda se detiene y la niña del centro elige a otra del círculo, a la cual da un abrazo, y tiene que pasar al centro mientras la otra sale fuera de dicho círculo. Entre tanto se canta la tercera estrofa. Así se continúa hasta que sólo quedan dos niñas formando el círculo.

⁵⁹ Ibid. p. 14.

118. DOÑA BLANCA (b)

Andantino.



Doña Blanca está cubierta por pilares de oro y plata rompe - remos un pi.lar...para ver a Doña Blanca.

Todos: —Doña Blanca está cubierta
con pilares de oro y plata,

Jicotillo: —Romperemos un pilar
para ver a doña Blanca.

Todos: —¿Quién es ese jicotillo
que anda en pos de doña Blanca?

Jicotillo: —Yo soy ese jicotillo
que anda en pos de doña Blanca.

En este libro, el autor afirma recolectar canciones que él considera, fueron las preferidas de los niños, con expresión espontánea en las que advierte ingenio y juego. Es al comparar los cantos que el autor repite y asigna una letra minúscula “a” o “b” señalando la diferente versión del texto como en la melodía de un mismo canto y que el autor ha afirmado que es causa de la transmisión oral. Todas las melodías que se encuentran transcritas están mostradas en partitura y texto correspondientes para su conservación⁶⁰. El autor agrupa, describe y enlista las canciones de la siguiente manera:

- *Canciones de arrullo:* Canciones que escucha el niño en los primeros años de vida, fueron inventadas por las madres y nodrizas por lo que su contenido es de un desarrollo literario y musical más complejo con caracteres españoles.
- *Coplas de nana:* Versos rítmicos sin melodía para el desarrollo motriz, ordenadas de forma progresiva del simple al más complejo.

⁶⁰ Vicente T. Mendoza. *Lírica infantil de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1995. p. 14.

Estos cantos son considerados como material didáctico dosificado para la coordinación.

- *Cánticos religiosos*: Alabanzas utilizadas para el culto de las fiestas religiosas con valor tradicional.
- *Canciones de navidad*: Cantos tradicionales para *posadas*. Son de mayor popularidad entre los niños al pedir dulces con una rama adornada, romper piñata, villancicos de pastores y arrullos al niño Dios.
- *Coplas infantiles*: Dirigidas a niños de 7 y 12 años, son coplas para juego, brincos y dar vueltas, pero seleccionadas de acuerdo al criterio de Vicente T. Mendoza como “chacota, burla, donaire, ironía, buen humor, etc”, con palabras sobresdrújulas y onomatopeyas como *Doña Tadea*, “*Cristhus ABC*”; o de forma tradicional leonesa como *Vacalín, cavalón*.
- *Muñeiras*: Cantos de origen gallego, Vicente T. Mendoza los enlista como cantos de mayor permanencia en la memoria y voz de los niños por su característica rítmica, versos y forma, “dispersos en todo el país, cantándose en diversas circunstancias, y muy especialmente en las fiestas de navidad”.
- *Juegos infantiles*: Usados para sortear o elegir un líder, contienen carácter español de herencia directa de Asturias, Castilla y Andalucía o de tradición francesa traídas de España por ejemplo, “*María la pastora*” y “*Matarilerileró*”; algunas mantienen su texto original, otras obtuvieron modificaciones como *Doña Blanca* que en un principio era *Doña Sancha*, y otras transformadas por nuestra cultura mexicana, por ejemplo, *El nahual*, procedente de la canción española *El lobo*, conocida en el Estado de Veracruz.
- *Cuentos de nunca acabar*: Relatos circulares que se repiten indefinidamente, por ejemplo, *El barco chiquito* o *Los elefantes*.

- *Relaciones, romances, romancillos*: Temas tradicionales españoles, como la canción burlesca *Mambrú, Don gato, Delgadina, las mentiras, el casamiento del piojo y la pulga*, entre otras.
- *Mentiras y cantos aglutinantes*: Versos que tiene estructura de trabalenguas o rimas, por ejemplo, *La rana*.

Es en este libro que Vicente T. Mendoza probablemente sigue los ideales del nacionalismo para mostrar al folklore, pero probablemente su búsqueda no tiene como principal objetivo edificar un arte propio como lo hizo Ponce, pero tampoco se muestra como un libro que capta sólo una pequeña parte o esencia del pasado indígena como lo pensaba Chávez. El autor deja claro que, estas recolecciones de canciones son para la preservación, muestra y defensa de esta música, rica en versos y mezcla cultural, que reconoce difusas en el uso de los niños y que presagia el olvido de estas canciones que fueron la compañía de generaciones.

Se ha mencionado el trabajo de Juan Marín Beltrán que organizó al folklore infantil en tres puntos: *retalías, canciones y romances; tradición infantil; canciones de duración larga y corta*; y el trabajo de Roberto Rivelino G. que generaliza la estructura de la lírica infantil en forma binaria pregunta-respuesta, acción-reacción, verso-estribillo y quien reconoce la publicación de antologías como uso de la conservación de la lírica infantil, pero además advierte que la recolección “deja de lado la tarea de elaborar un análisis propiamente dicho de los textos”.⁶¹ Es probable que los trabajos de Vicente T. Mendoza fueran un intento de análisis y sirvieran de modelo para publicaciones posteriores ya que el libro *Así juegan los niños*⁶² del escritor Francisco Moncada es semejante a la recopilación, clasificación y descripción de las canciones infantiles realizada por Mendoza, pero a diferencia de Mendoza, Francisco Moncada señala que la música data de la

⁶¹ Roberto Ribelino. García Baeza. Op. Cit. 9.

⁶² Francisco Moncada García. Op.cit.

época de la Revolución Mexicana de 1910 y agrega cantos similares señalados por Vicente Mendoza además de la misma forma de explicar el uso de las canciones y la descripción del juego de cada una, sin embargo, no parece existir un sistema de clasificación estandarizado para la lírica infantil. Por un lado, Pedro César C. Torremocha basa su clasificación en los trabajos que hizo Ana Pelerín el cual consiste en “recoger todo lo que el niño, total o parcialmente usa, sin considerar si ello es de tradición infantil o no. Lo que interesa -en su caso- es ofrecer, exhaustivamente, una guía de trabajo para el «Aula de Poesía»⁶³. Por otro lado, las preocupaciones de Torremocha aparecen en su artículo titulado *Hacia una clasificación de la Lírica Popular de tradición infantil* donde demuestra que, cada autor basa sus publicaciones con clasificaciones propias ya sea psicológicas, cronológicas o por características, por ejemplo, el autor describe el trabajo de Margit Frenk y Rodríguez Marín y señala que la clasificación de cantos infantiles está basada en 5 puntos: 1. Cantares de amor; 2. Cantares a la naturaleza; 3. Cantares de trabajo; 4. Cantares de fiesta y juego; Cantares humorísticos y satíricos, dejando a fuera las rimas, versos y adivinanzas.⁶⁴ Torremocha finalmente propone una clasificación llamada de *tipo* que atribuye al criterio de Stith Thompson y el *Cuento folklórico* el cual consiste en la agrupación de canciones y versos diferentes entre ellas, pero independiente respecto a las demás, usadas en contextos diferentes y con finalidades distintas dando como resultado los siguientes grupos:

1. Nanas o canciones de cuna
2. Adivinanzas
3. juegos mímicos
4. Canciones escenificadas
5. Oraciones
6. Fórmulas para echar a suertes
7. Burlas

⁶³ Pedro César Cerrillo Torremocha. Op. Cit. www.cervantesvirtual.com

⁶⁴ Loc. Cit.

8. Trabalenguas⁶⁵

Se reconoce que hay diferentes criterios que los autores utilizaron para agrupar la lírica, pero todos tienen en común la intención, consciente o inconsciente, de evitar su desaparición. En conclusión, se puede ver que la lírica infantil mexicana tiene sus orígenes en los pueblos, algunos cantos fueron herencia española que con el tiempo se transformaron y adquirieron vocabulario además que la mayoría de ellos fueron recolectados a finales del XIX y el siglo XX coincidiendo con el movimiento nacionalista y la realización de las misiones culturales gracias al empeño de personas e instituciones interesadas en rescatar, investigar y difundir la cultura tradicional donde es probable que, los trabajos semejantes a los de Vicente T. Mendoza coincidieran con el mismo propósito de conservación y utilidad a los versos.

2.3 Publicaciones y utilidad de la canción lírica infantil mexicana

Existe un cancionero antiguo publicado en México sobre lírica tradicional mexicana que es producto de una investigación de Vicente T. Mendoza publicada por Mario Kuri-Aldana quien menciona que, el primer cancionero mexicano fue realizado a finales de siglo XIX por Antonio Vanegas Arrollo en su taller de imprenta.⁶⁶ Su primer cancionero fue un cuadernillo titulado *Nueve Jornadas de los Santos Peregrinos* el cual contenía cantos para posadas. Es de esta forma que se publican cuentos, calaveritas literarias, pastorelas, cancioneros, oraciones, romances, corridos y canciones infantiles los cuales fueron impresiones en hojas sueltas e ilustradas por José Guadalupe Posada.⁶⁷ La publicación del cuadernillo

⁶⁵ Loc. Cit.

⁶⁶ Mario Kuri-Aldana. "Prólogo". *Cancionero popular mexicano Tomo II*. México D.F.: Editorial Océano de México, S.A. de C.V. 2001. pp. 9-10.

⁶⁷ Loc. Cit.

está situado a finales del siglo XIX, época en la que surgía el arte nacionalista.⁶⁸ La lírica infantil que eran simples versos para juegos de niños o sencillas canciones de madres y nodrizas, se transformaron en uso general de la sociedad gracias a los cancioneros de Antonio Vanegas y que probablemente la lírica infantil tuvo propósito y utilidad para la enseñanza musical ya que Juan S. Garrido en su libro *Historia de la música popular en México* menciona que, en el año de 1906 el maestro Luis G. Jordá reforzó la literatura escolar e introdujo a los niños en la lectura musical musicalizando los versos del poema *La casita blanca* de Manuel Gutiérrez Nájera para el aniversario de las escuelas normales de Tivoli de Eliseo.⁶⁹ Juan S. Garrido menciona que fue hasta 1909 en la Ciudad de México cuando la Editorial Casa Wagner y Levien publicó una colección de 52 cantos populares sin fecha de edición considerada una valiosa colección de música interpretada en México entre los años de 1860 a 1910 y que el autor afirma que la recopilación fue realizada por Francisco Pichardo. El autor menciona que en esta colección se encontraban 12 rondas infantiles mexicanas que se describen de procedencia española y escritas con indicaciones para ser acompañadas con instrumento musical y canto.⁷⁰

El cancionero infantil de Antonio Vanegas Arrollo como la publicación de la Editorial Casa Wagner y Levien con la colección de cantos probablemente lograron su uso en las comunidades. Por ser canciones de dominio público es probable que las canciones y su trascendencia fuera también gracias a estas publicaciones por lo que también adquirieron nuevas variables y arreglos. Cabe mencionar que, Antonio V. es quien incluye dentro de la lírica a los versos, cantos

⁶⁸ Que de acuerdo con Jesús Márquez Carrillo ha mencionado que en décadas del siglo XIX los liberales lo establecen.

⁶⁹ Juan S. Garrido. "19. Literatura musical escolar". *Historia de la música popular en México*. México: Editorial Extemporáneos S.A. 1981. pp. 55- 57.

⁷⁰ Ibid. pp. 31- 32.

para posadas, cuentos, calaveritas literarias, pastorelas, cancioneros, oraciones, romances y corridos.

En el *Cancionero popular mexicano Tomo II* de Mario Kuri-Aldama y Vicente T. Mendoza identifican a la canción infantil como cantos de dominio público los cuales los ejemplifican con: *Canción de cuna; El piojo; Tengo una muñeca; Patito, patito...; La huerfanita; Mambrú; A la víbora de la mar*; entre otras donde los autores aseguran que, sólo la canción *Los diez perritos* pertenece a Juan S. Garrido además de incluir otras 5 canciones del autor Francisco Gabilondo Soler: *Los cochinitos dormilones, Di por qué, La marcha de las letras, El chorrito y la patita*. Cabe destacar que en este apartado de música infantil Mario Kuri-Aldama considera a Francisco Gabilondo Soler como el gran compositor mexicano y trovador de los niños a quien reconoce su ingenio para trabajar ritmos, desplazamientos melódicos y variedad de instrumentos además que Kuri-Aldama menciona a los hermanos Rincón y Cesar Tort como compositores dedicados al género infantil.⁷¹ Es probable que, Al reconocer a la lírica infantil, probablemente algunos compositores sintieran atracción al género infantil y decidieron colaborar en la composición de nueva música para niños como lo hizo Francisco Gabilondo Soler y sea gracias a él y otros compositores el desarrollo de nuevas propuestas que delimitaron y marcaron las características del género infantil de autor. Probablemente la lírica infantil fue utilizada por diversas audiencias con diferentes fines, tal vez las canciones fueron modificadas a través de los años por la práctica inventiva y el intercambio cultural de los pueblos, pero además lograría ser de interés para la composición o arreglo académico que la hizo ganar o perder caracteres y, por lo tanto, pasará a obtener autor como sucedió con la canción *los diez perritos*.

Es así como se publican libros de recolección los cuales contienen juegos tradicionales escritos con melodía con el objetivo de rescate. Las siguientes publicaciones son ejemplos de otros recolectores de la canción y lírica infantil

⁷¹ Mario Kuri-Aldana. "Canción infantil". Op. Cit. pp. 135-149.

mexicana: *Cancionero infantil mexicano* de Antonio Avitia Hernández⁷², *Así Juegan los niños* Francisco Moncada García⁷³, *Temas folklóricos: Música y poesía* de Eduardo M. Torner,⁷⁴ *Canciones infantiles. Las más bellas y tradicionales canciones para niños* de Antonio Salgado;⁷⁵ en estas 4 publicaciones coinciden en el formato de partitura además que agregan una breve descripción del cómo se jugaban. Otro tipo de publicación hecha a forma de cancionero en versos es el libro *CANTARES Y DECIRES. Antología de folclore infantil* de Carlos Reviejo y Eduardo Soler del cual solo contienen las palabras y los dichos en versos mas no la música escrita.⁷⁶ En estos cuatro ejemplares existe la coincidencia que dichos autores la agrupan por estilos como: cantos de arrullo, cantos de navidad, coplas y juegos infantiles, además que se lee en el *Prólogo* el deseo de conservación similar a Vicente T. Mendoza.

Finalmente, se ha mencionado que los investigadores y recolectores proponen el uso de la lírica para padres y maestros con el propósito de conservación. Actualmente existe la práctica de utilizar la lírica infantil con enfoque educativo, por ejemplo, en el año 2019 una muestra de plan de trabajo de la materia de Español por parte de las profesoras Margarita Estela Márquez Rafael y Erika Jarquín Santiago publicaron en la *Gaceta Informativa Escuela Secundaria Técnica No. 1* una exposición de lírica tradicional mexicana y definida por el personal docente como una mezcla de frases populares que pueden ser un conjunto de canciones, refranes o coplas, conservados a través de los años gracias a la tradición oral y caracterizados por su contenido irreverente y crítica

⁷² Antonio Avitia Hernández. *Cancionero infantil mexicano*. México: Selector. 2001.

⁷³ Francisco Moncada García. *Así juegan los niños: recopilación de juegos infantiles*. México, D. F.: Avante. 1965.

⁷⁴ Eduardo M. Torner. *Temas folklóricos: Música y poesía*. Madrid: Fuentes. 1935.

⁷⁵ Antonio Salgado. *Canciones infantiles: Las más bellas y tradicionales canciones para niños*. México D.F.: Selector. 1991.

⁷⁶ Carlos Reviejo y Eduardo Soler. *Cantares y decires: antología de folclore infantil*. Madrid: S.M. 1998.

social que por lo tanto “se han convertido en un recurso cultural que da cuenta de distintos momentos históricos con sus respectivas realidades políticas”.⁷⁷ En esta exposición sobre lírica tradicional se muestra como actividad la invención de calaveritas literarias realizada por los alumnos.

En conclusión, se puede ver que existen varias publicaciones dirigidas al resguardo y conservación de la lírica y utilizada en apoyo a la educación además que se demuestra que la práctica creativa de la lírica infantil no solo se estaciono en el siglo XIX, ha continuado su uso, pero ahora es guiada por el personal educativo en apoyo a materias relacionadas a la redacción con la creación de versos líricos y, por lo tanto, probablemente la lírica musical infantil puede ser reutilizada para nuevos propósitos, tal vez para el desarrollo musical y motriz de los niños, como material didáctico, como actividades de integración en el aula o como prácticas para arreglos de canciones infantiles.

En el siguiente capítulo se abordará y analizará el paso de la lírica tradicional a canción popular y su transformación en el nacionalismo mexicano.

⁷⁷ Margarita Estela Márquez Rafael y Erika Jarquín Santiago. “Lírica tradicional mexicana” *Gaceta informativa Escuela Secundaria Técnica Num. 1*. Oaxaca, Oax.: s.e. 2019. Obtenido de <https://www.tecnica1.edu.mx/lirica-tradicional-mexicana/#comment-3479>

CAPÍTULO 3
La canción popular mexicana

3.1 Definición, origen y forma de la canción popular mexicana

Los textos de lo que pudo ser la primera canción mexicana fueron modificados a causa de la transmisión oral la cual adquirió personalidad cultural viéndose compartida a través de generaciones. Gracias a los trabajos de recolección e investigación sobre folklore musical se reconoce la existencia de canciones mexicanas interpretadas en tiempos pasados. Como se ha mencionado, las primeras canciones del folklore fueron creaciones indígenas que, de acuerdo con Rubén M. Campos, menciona la existencia de 69 cantos en idioma “nahua” conocidos como *Cantares Mexicanos* los cuales el autor afirma fue la primera recolección del folklore musical azteca realizada por Fray Bernardino de Sahagún quien transcribió en la lengua original y que posteriormente fue traducido al español por Mariano Rojas.⁷⁸ La conquista de los pueblos indígenas, la educación y reivindicación a una fe católica probablemente logró la pérdida de los vocablos originales de los diferentes cantos ajenos a esta recolección y que, años posteriores otros investigadores descubrirán expresiones españolas en los textos líricos dando la posibilidad de la existencia de música indígena con mezclas europeas, probablemente añadida con ritmos de música negra y multicultural. De acuerdo con Vicente T. Mendoza la canción tiene sus bases en la lírica y en general la música tradicional se señala que sus autores son desconocidos.

Para los investigadores, conocer cuál es el canto original tradicional parece ser una tarea difícil ya que su procedencia podría ser anterior a más de una cultura y que Armando Baez P. lo describe como “una fusión de ritmos y cantos prehispánicos con la música que llegó de Europa”, que expresa la vivencia del pueblo como recuerdos o lucha por una independencia. El autor narra cómo la evolución de la música comenzaba a perder o ganar nuevo estilo y vocablos, despreciada y prohibida ya que se usaba clandestinamente para la idolatría de sus

⁷⁸ Rubén M. Campos. *EL FOLKLORE Y LA MÚSICA MEXICANA*. México: Secretaría de Educación Pública. 1928. p. 13.

dioses y por lo tanto generó la prohibición y la imposición de castigos con cárcel para quienes interpretaran estos “sones ofensivos”. Este hecho también es mencionado por Rubén M. Campos al describir lo dicho por Cabrera Quintero y mencionar que “los cantares que componían los aztecas en sus públicos festines y bailes” duraron hasta 30 años después de la conquista, pero se ordenó desaparecer y censurar a causa del *Concilio Provincial* de 1555.⁷⁹ Se puede considerar que los pueblos hacían uso de su creatividad inventiva musical y la interpretación de su música con gusto a sus creencias a pesar de los castigos donde se reconoce su habilidad compositiva pero que desagradó a la mayoría. Armando Baez P. concluye que el paso de los años y la constante interpretación de piezas musicales lograron provocar el gusto por esta música y volverla hasta cierto punto popular, pero no menciona si estas piezas musicales son producto de los conocimientos adquiridos sobre composición musical de estilo europeo. Por otro lado, Rubén M. Campos afirma que, gracias a las misiones evangélicas realizadas por los frailes que tenían como objetivo enseñar para el servicio religioso, Pedro de Gante (quien era un fraile entregado a la enseñanza musical) fundó “la primera escuela de música” la cual fue trasladada a México en 1527 donde se ofrece la especialización musical: lectura y entonación, la escritura, artes prácticas, el canto e interpretación, así como la construcción de instrumentos musicales. Gracias al aprendizaje y desarrollo de estas habilidades, Rubén M. Campos afirma que los aprendices no sólo lograron imitar a la perfección técnicas interpretativas, sino que “comenzaron a componer cantos de Navidad en la forma de canto figurado a cuatro voces, misas y otras obras.”⁸⁰ Es probable que, la educación musical y la práctica compositiva musical desarrollaba en los pobladores el deseo de mejorar, reeditar o componer nuevas canciones populares ajenas al culto religioso y sea otra de las razones que las canciones contengan mezclas de vocablos, estructuras o parentesco a las danzas españolas ya que Armando Báez Pinal afirma en su artículo “La Música Popular Mexicana como

⁷⁹ Ibid. p 15.

⁸⁰ Ibid. pp. 41-45.

Elemento de Construcción cultural” que, en la época de la conquista, la música además de ser utilizada para adoctrinar familias cristianas, cantar, desarrollar la escritura, componer canciones y tocar instrumentos, fue causa para crear un nuevo estilo:

“Es probable que la música utilizada por los religiosos, poco a poco se convirtiera en música popular y así, entre las tradiciones de los nativos y la música europea, se produjo un sincretismo que permitió la creación de una nueva corriente musical popular, la cual se [bautizara en años posteriores] como el “nacionalismo musical mexicano”. Así mismo, este sincretismo trajo como resultado una variedad de géneros y subgéneros musicales; cada uno con orígenes europeos, africanos o nativos y fusionados entre ellos. Se puede decir que la música popular mexicana funge como un escenario catártico donde se depositan y convergen diversos textos, cuyos dispositivos favorecen la representación, para mantener la memoria y fortalecer los aspectos y características nucleares de la vida cotidiana.”⁸¹

Probablemente las canciones perdieron vocablos antiguos y ganaron expresiones españolas, ya sea por letra o estructura melódica, mucho antes de posicionarse en la popularidad musical donde permanecieron en la memoria y posiblemente se convertirían años después en arreglos líricos del pueblo. El autor afirma que tuvo que transcurrir mucho tiempo para que el mestizaje, la vanguardia y los cambios culturales transformaran la música y adquiriera nuevos estilos para considerarla como “ícono de la sociedad”;⁸² por ejemplo, Rubén M. Campos afirma que las canciones que pertenecen al folklore de España como el vals “Las golondrinas” y “La paloma” de estilo a la danza cubana, evolucionaron en México tanto en letra como interpretación asegurando que, su estructura sirvió de modelo para los compositores y crearan melodías similares que adquirieron popularidad como lo hicieron las danzas “aclimatadas a nuestro país” dando origen a nuevos valeses.⁸³

⁸¹ Armando Baez Pinal. “La Música Popular Mexicana como Elemento de Construcción cultural” *Entretejidos/ Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. s.l: Rafael Mauleón (ed),2019, p. 5. Obtenido de https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/wp-content/uploads/2019/11/Entretejidos_Mu%CC%81sica-Popular.pdf

⁸² Ibid. p. 9.

⁸³ Rubén M. Campos. Op. Cit. pp. 65-67.

Mercedes Díaz Roig en su artículo “Panorama de la lírica popular” señala que, para que una canción sea popular tiende a ser asignada por la moda temporal; a diferencia de la canción tradicional que perdura en el tiempo, adquiere variabilidad en su estructura, no pretende ser poética sino que mantiene un equilibrio con una estructura simple y por lo tanto “permite su adaptación a la idiosincrasia personal; es pues esta una aceptación activa de algo muy cercano que se convierte en propio y como tal se puede modificar libremente”. La siguiente estrofa es un ejemplo de la canción tradicional donde es fácil observar la estructura de la rima:

“Los higos y los duraznos
en el árbol se maduran;
los ojitos que se quieren
desde lejos se saludan.”⁸⁴

A diferencia de la canción tradicional, Mercedes Díaz Roig señala que, la canción popular contiene letras poéticas cercanas al habla culta y reflejan la vanguardia literaria del momento. La autora afirma que, quien las escribe, son poetas que imprimen en sus textos su bagaje cultural demostrando en sus letras la sensibilidad, la clase media a la que pertenecen y la mezcla de palabras con el lenguaje popular y urbano, por ejemplo, la siguiente estrofa:

“Es por eso que es mi orgullo
ser del barrio más humilde,
alejado del bullicio
de la falsa sociedad”⁸⁵

La autora señala que las estrofas de las canciones mexicanas podrían estar escritas en cuartetas, sextillas y quintillas; con versos octosílabos o hexasílabos, con combinaciones de seguidillas cortas y largas además que predomina las rimas asonantes. Mercedes Díaz R. afirma que, la ventaja que obtiene la canción a causa de la transmisión oral provoca la transformación de su estructura y estilo

⁸⁴ Mercedes Díaz Roig. “Panorama de la lírica popular mexicana”. *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* n°48. Toulouse, Francia: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios 1987. pp. 27-30.

⁸⁵ Loc. Cit.

volviéndose similar a otras canciones ya sea en su melodía, versos o estrofas. La autora advierte que, es especialmente las canciones de tradición infantil como: *Mambrú, Hilitos de oro, Doña Blanca, Antón Pirulero, De una de dola, villancicos o las mañanitas*, son difundidas sin importar la clase social a diferencia de la canción popular que suele ser temporal y difundida por agrupaciones y que la autora concluye que sólo algunas se vuelven canciones tradicionales, como lo son *La cucaracha, La bamba, El carretero y La negra*, las cuales logran su permanencia en el ámbito popular porque pertenecen al repertorio musical de agrupaciones comerciales, por ejemplo al mariachi, pero su difusión será limitada a una región.⁸⁶ En comparación con Mercedes Díaz R., Roberto R. García menciona que, “el término de *canción* generalmente hace referencia a la composición breve y sencilla con texto en verso, de carácter lírico y cuyo elemento principal es la melodía.” El autor además hace referencia a la canción popular infantil apoyado a las investigaciones de Ana Pelegrín en su artículo “¿A qué jugamos?” para describir a la canción infantil con desarrollo melódico y estructura binaria estrofa-estribillo, las retahílas con versos de nunca acabar, algunas con estructura de cuento, tienen forma rítmica y en ocasiones con discusión ilógica.⁸⁷

Se puede concluir que la evolución de la forma lírica a canción popular mexicana es la composición musical de un texto del folklore lírico donde posiblemente haya obtenido vocablos españoles, creada con la mezcla de lenguaje poético y antiguo, tiene como elemento principal musical la melodía, adquiere una forma binaria estrofa-estribillo y sus versos podrían estar desarrollados en diferente forma como octosílabos o hexasílabos, con o sin rimas. Especialmente las canciones se vuelven populares ya que se mantienen en una temporalidad determinada gracias a la moda y la vanguardia musical a diferencia de las canciones tradicionales e infantiles que han perdurado por la tradición y su desplazamiento oral. Probablemente sean las canciones líricas infantiles las que

⁸⁶ Mercedes Díaz Roig. Op. Cit. pp. 30-31.

⁸⁷ Roberto Rivelino García Baeza. Op. Cit. pp. 77-79.

adquieran más de una modificación.⁸⁸ La canción tradicional tiene un semblante cambiante y aunque desee permanecer estática, las personas transformarán sus versos porque “existe el impulso de cambiar lo dado, guiado por el deseo de adaptar, de mejorar, o de poner la nota personal; además de esto, un texto será sometido a los avatares de la transmisión oral”, y por lo tanto obtendrá una versión distinta al permanecer en dos estados: el de conservación en la memoria de generaciones y la variación con más de una forma por la transmisión oral.⁸⁹ Por lo tanto, se puede decir que esta variedad de texto que obtiene la canción tradicional no pertenece a un estilo propio de un autor específico pero que mantendrá siempre una forma simple binaria. Probablemente la temporalidad fue uno de los factores que hizo a la canción atractiva para el arreglo en manos del compositor que busca o no colocarla a la vanguardia de una época. Probablemente la recolección de la música mexicana del siglo XX realizada por Juan M. Beltrán, Vicente T. Mendoza y Jesús Márquez Carrillo, entre otros, tuvieron como objetivo conocer la producción artística, hacer el trabajo de resguardo dentro de los trabajos realizados en las misiones culturales y que colocaría la mira para hacer de ellas canciones populares.

3.2 La popularidad de la canción *vernácula* mexicana

La palabra *vernáculo* se refiere a lo “nativo del país propio”,⁹⁰ se define como la música nativa y original de un país que Jas Reuter menciona como el adjetivo que

⁸⁸ Mercedes Díaz R. afirma que las canciones de la lírica infantil son difundidas sin importar la clase social a diferencia de las canciones populares que solo son interpretadas por una temporalidad y agrupación de una región específica.

⁸⁹ Mercedes Díaz Roig. Op. Cit. pp. 31.

⁹⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de abril del 2022].

destaca “toda la música de origen nacional, ya sea culta o popular”⁹¹ . El mestizaje musical entre España y México generó el desarrollo de un nuevo estilo *vernáculo* musical ya que no permitió dejar un canto en su total pureza. Al transcurso de varios años la mezcla de estilos generó interés y comenzó a ganar terreno entre los españoles que Armando Baez P. lo menciona como una “ola musical” donde los españoles poco a poco gustaron de los sones, jarabes, jaranas, rumbas y huapangos, los cuales se fueron utilizando para sus eventos privados y por lo tanto, con el paso de los años esta mezcla cultural tanto melódica como literaria fue adaptada para crear un nuevo estilo de música mexicana, cada vez adquirió personalidad que en años posteriores fue “la nueva corriente musical nacionalista [la cual] comenzó a utilizarse en cada uno de los momentos cotidianos: las misas, las representaciones teatrales, la enseñanza educativa y en las reuniones sociales”. La música mexicana se transformó para cambiar de lo que fue llamada como “sones ofensivos” a un gusto popular,⁹² y que probablemente algo de esta música fue adaptada en los salones ya que, de acuerdo con la *Reseña histórica del teatro en México* de Olavarría y Ferrari citado por Yolanda Moreno Rivas menciona que, en el año de 1785 durante el reinado de don Fernando de Gálvez fue a petición del público que se incluyó en el repertorio de orquesta del Teatro Coliseo de Metrópoli la canción “los sonecitos del país”. La autora afirma que este hecho mostró a la canción mexicana como la preferida entre la aristocracia del país ya que “las seguidillas, fandangos y zapateados se convirtieron en gustadísimos jarabes, jaranas y huapangos” de interés para los eventos de importancia,⁹³ sólo que esta información sobre la interpretación de la música mexicana en el teatro es contradicha por Rubén M. Campos por que afirma que es hasta el 17 de abril de 1825 que el presidente Victoria inauguró la “primera

⁹¹ Jas Reuter. *La música popular de México*. México. Secretaria de la Defensa Nacional. 1981. p. 16.

⁹² Armando Baez Pinal. Op. Cit. p. 9.

⁹³ Olavarría y Ferrari apud. Yolanda Moreno Rivas. “I. La música en tiempos de don Porfirio: El esplendor del vals romántico”. *Historia de la música popular mexicana*. México D.F.: Editorial Patria S.A. de C.V. 1979. pp. 9-12.

Sociedad Filarmónica” fundada por el músico Mariano Elízaga en el salón de la Universidad y que es sólo hasta el imperio de Maximiliano y Carlota que se interpretó en el Teatro Imperial (conocido también como el Teatro Nacional) la canción mexicana “La paloma” del compositor Iradier.⁹⁴

La música folklórica de los pueblos se fue consolidando, arraigada en su región, transmitida por generaciones y probablemente con más de una versión melódica, con diferente letra, envuelta entre historias o mitos de las poblaciones lejanas, “surgiendo en diversas regiones donde el sentimiento artístico de la raza era más propicio, y tomando forma definitiva en este poema sencillo que es la canción mexicana.”⁹⁵ Probablemente el contenido sentimental y narrativo que envuelve a la canción fue otro aspecto para popularizarse entre los pobladores, mucho antes de ser conocida por el gusto de la ciudad la cual provocó inquietud e interés y que Rubén M. Campos menciona que es el sentimiento que generan algunas canciones (como lo fue “Las golondrinas”) un factor de popularidad. Sin importar que la melodía ya no sea interpretada en la ciudad será recordada entre las poblaciones ya que “está conectada con el espíritu nuestro, con la manera de sentir la música melodiosa. Podría decirse que es la canción tipo de nuestra música vernácula[...] como un pensamiento expresado en una forma musical que solo tiene un ritornello”.⁹⁶ Ejemplo de ello se puede apreciar de la historia que envuelve la composición del vals *Dios nunca Muere* de Macedonio Alcalá (1831-1869) y que Arcelia Yañiz considera himno del Estado de Oaxaca. La autora en su artículo “46. El Dios que Nunca Muere” narra la historia de cómo Macedonio Alcalá, en la pobreza y casi en lecho de muerte, escribe el vals *Dios nunca muere* como muestra de gratitud al músico quien le depositó 12 pesos bajo la

⁹⁴ Rubén M. Campos. “La poesía de la canción mexicana”. Op. Cit. p. 77.

⁹⁵ Ibid. p. 78.

⁹⁶ Rubén M. Campos. Op. Cit. pp. 65-80.

almohada,⁹⁷ pero la autora no menciona que la pieza musical contenga texto. Por otro lado, César Conde narra la creación del Vals cuando Macedonio Alcalá fue visitado por su compadre de nombre José Maqueo, quien al despedirse de él, deja 40 pesos bajo la almohada de Alcalá sin darse cuenta y que, como muestra de gratitud, lo motiva para componer el vals con texto.⁹⁸ Otra anécdota es narrada de la Sociedad de Autores y compositores de México (SACM) que cuenta como Macedonio Alcalá, visitado por su compadre José Maqueo quien deja 40 pesos, al día siguiente que descubre el dinero pide a su esposa pluma y papel pautado para componer el vals al mismo tiempo que dice a su mujer-“Mira, Dios nunca muere, nuestro padre siempre consuela al afligido”;⁹⁹ esta y otras narraciones que se cuentan alrededor de la composición como, que en realidad fue un encargo para Alcalá por parte de los habitantes para que compusiera una canción a la virgen del pueblo,¹⁰⁰ es sin duda un ejemplo de cómo la música obtiene personalidad y popularidad de acuerdo a su historia contada en las regiones, probablemente realizada por el impulso del sentimiento ya que “en la canción, el músico no tiene más que la sentimentalidad concentrada en una forma clara y breve. Va al alma del pueblo que no entiende de fugas sino cuando las propone a una novia, y no sabe de dramática sino conjugar el verbo amar. La canción, por tanto, debe ser sencilla y sincera.”¹⁰¹

⁹⁷ Arcelia Yañiz. “46 El Dios Nunca Muere”. *Revista Oaxaca en México*, México: Alacena Oaxaqueña. 1962. Obtenido de <https://www.oaxaca.gob.mx/cco/wp-content/uploads/sites/31/2016/08/Alacena46.pdf>

⁹⁸ César Conde. “Dios nunca muere en los corazones oaxaqueños”. *EL ORIENTE. REINVENTEMOS LOS LÍMITES. EDUCACIÓN Y CULTURA*. México: s.e. 2014. Obtenido de <http://www.elorienten.net/home/2014/01/17/dios-nunca-morira-de-los-corazones-oaxaqueños/>

⁹⁹ Sociedad de Autores y Compositores de México. *SACM Nuestros socios y su obra. Macedonio Alcalá Prieto*. 2022. Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/01135>

¹⁰⁰ Edgar Vargas Oledo (ed.). “Macedonio Alcalá: Más allá del Dios nunca muere”. *QUIXE, CORAZÓN DE CULTURA Y HUMANIDADES. REVISTA DE FUNDACIÓN GUENDABI'CHI'*. Oaxaca: s.e. 2022. Obtenido de <https://revistaquixe.com/2022/02/01/macedonio-alcala-mas-alla-de-dios-nunca-muere/>

¹⁰¹ Rubén M. Campos. Op. Cit. p. 80.

A mediados del siglo XIX se editaron canciones románticas las cuales alcanzaron un rango de popularidad por el surgimiento de varios autores que fueron gratamente aceptados por sus arreglos y composiciones. De estos autores, Yolanda Moreno Rivas solo menciona algunos como Melesio Morales (1838-1908) con la canción *Guarda esa flor* y la romanza *La huérfana* de Ángela Peralta (1845-1883).¹⁰² Probablemente la divulgación que comenzaba a tener la canción coincidió con el interés de Antonio Vanegas para publicar el cancionero infantil *Nueve Jornadas de los Santos peregrinos* a finales del siglo mencionado ya por Kuri-Aldama, pero además, surgen nuevas canciones populares transmitidas de forma oral y que Rubén M. Campos menciona como la existencia de un cancionero ejecutado y cantado por el propio compositor quien recorría de ciudad en ciudad las fiestas regionales, ese era Antonio Zuñiga (compositor y poeta, pianista y guitarrista de Silao Guanajuato). El autor menciona que las canciones y composiciones de Antonio Zuñiga llegaron a ser interpretadas en distintos lugares ya que “recorrían la República reproducidas por los organillos, los vendedores de ante, los ejecutantes de las guitarras griegas, las cantadoras de las ferias que eran mujeres vistosamente vestidas conocidas como “chinas”, eran los medios de propaganda musical.” En especial los “vendedores de ante” era un grupo musical integrado por dos cantantes y un arpista; recorrían los pueblos vendiendo ante e incluyendo en su repertorio las canciones de Antonio Zuñiga.¹⁰³

Armando Baez P. menciona que en el gobierno de Santa Ana, Comonfort y Juárez, los músicos extranjeros comenzaron a incluir en sus programas “piezas típicas mexicana” siendo bien aceptadas y un “rotundo éxito” y que es en el porfiriato donde sobresale la valoración y divulgación de los valeses, polkas y mazurcas donde los músicos mexicanos incluyeron su marca personal volviéndose propias, “para inicios de 1900, ya habían surgido canciones como *Mañanitas mexicanas*, *Cielito lindo*, *Sobre las olas*, la cuales son distinguidas

¹⁰² Yolanda Moreno Rivas. Op. cit. p. 14.

¹⁰³ Rubén M. Campos. Op. Cit. pp. 81-82.

como representativas de la cultura mexicana,¹⁰⁴ y que años posteriores se reconocería a compositores como Macedonio Alcalá, Alfredo Carrasco, Genaro Codina, Alfonso Esparza Oteo, Marcos A. Jiménez, Miguel Lerdo de Tejada y otros donde se marcaría el principio de la peculiaridad nacionalista que caracterizó a los años 20s.¹⁰⁵ Armando Baez P. sostiene que Porfirio Díaz es el principal promovedor de la música popular, brindó apoyo a la música nacionalista en eventos sociales, cívicos y políticos además que, la sociedad al término de la Revolución Mexicana, comenzó a componer y escribir corridos donde expresaban lo sucedido en los enfrentamientos,¹⁰⁶ por ejemplo, el corrido *La Adelita* del autor Guadalupe Barajas de 1900 fue una canción popular de la Revolución. En especial este corrido se percibe la vida y circunstancias de la época:

“De modo similar, para todo aquel que no vivió en ese periodo de la historia, *La Adelita* permite conocer, imaginar o tener una idea de cómo era la vida en esos años bajo esas circunstancias. Es entonces que la canción ayuda a vislumbrar cómo era la dinámica y cuáles fueron los roles dentro de un campamento militar. Por lo tanto, gracias a este corrido es posible un acercamiento de la cultura revolucionaria, a pesar de no haber vivido en dicha época.”¹⁰⁷

Este hecho mostraba que la sociedad impregnaba su vida en sus canciones líricas, las letras eran la vía de expresión para la canción vernácula sin conocer o saber tocar un instrumento, la población creaba su música y que Vicente T. Mendoza afirma: “no sólo, el canto lírico no requería forzosamente de acompañamiento, brota espontáneamente del alma en el momento en que la palabra es insuficiente para expresar los sentimientos,” un compositor lírico de

¹⁰⁴ Armando Báez Pinal. Op. Cit. p. 9-10.

¹⁰⁵ Yolanda Moreno Rivas. Op. Cit. pp. 21-28.

¹⁰⁶ Ibid. p. 9.

¹⁰⁷ Armando Báez Pinal. op. Cit. p. 15.

canciones de pueblo que a su vez se transformaba en profesional con la práctica compositiva del género.¹⁰⁸

Después de la dictadura de Victoriano Huerta, un músico, que perteneció al Sector Intelectual del Ateneo Mexicano, veía en la música folklórica la expresión de los pueblos como “el desahogo del alma popular que sufre y calla; y no hace uso de la palabra únicamente, porque sólo la música puede interpretar su más recónditas emociones”, buscaría promover “un proyecto cultural en el cual se pudieran definir lo propiamente de esta nación” para dar importancia a la música mexicana, ese músico fue Manuel María Ponce Cuéllar.¹⁰⁹ De acuerdo con el Archivo General de la Nación (AGN), Manuel M. Ponce fue un músico compositor reconocido por profundizar en la música mexicana del folklore en el siglo XX. Fue a consecuencia de un viaje que realizó a Europa que Ponce reconoce el trabajo de Glinka y los cinco rusos por dar un significado a los cantos populares de su patria y por lo tanto concluye que “la música es la más antigua y la más dulce compañera de la humanidad” y que en ella se encuentra la riqueza del carácter que expresa el pueblo y sus sentimientos impregnados en sus melodías pero que es necesario la mira de músicos distinguidos para crear de ellas un arte propio nacionalista y promoverla al nivel de una ópera o sinfonía. Es gracias a sus trabajos de recolección de cantos folklóricos que, en 1914 a través de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, Manuel M. Ponce le es encargada la tarea de recopilar cantos populares y muestra en su primer informe de abril del mismo año las canciones recopiladas, entre ellas "Las mañanitas" con la que le permitió demostrar aquella idea de “tomar los cantos más populares y bajo un arreglo estético de la academia obtener una obra para piano.”¹¹⁰ Por otro lado,

¹⁰⁸ Vicente T. Mendoza. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Instituto de investigaciones estéticas UNAM. 1961. pp. 11-17.

¹⁰⁹ Archivo General de la Nación. “#AGN recuerda a Manuel M. Ponce”. *Archivo/Blog*. marzo 2022. Obtenido de <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-a-manuel-m-ponce>

¹¹⁰ Loc. Cit.

Juan S. Garrido menciona en la publicación *Historia de la música mexicana* que Manuel M. Ponce también realizó arreglos de otras canciones mexicanas como la canción *Rayando el sol* y el arreglo de la canción *A tus amigos* siendo esta última una canción coahuilense. Rubén. M. Campos menciona que también las canciones de Antonio Zuñiga como: *Marchita el alma, triste el pensamiento; Si tomo entre mis manos esa tu mano blanca; La cruz de coral; Qué melancólico encanto encierran tus ojos bellos; el sombrero ancho*, entre otras; fueron armonizadas por Manuel. M. Ponce,¹¹¹ además de otros autores que, probablemente se sumaron al ideal de Ponce, son mencionados por Juan S. Garrido: Arturo Tolentino con su vals *Ojos de juventud* y Marcos A. Jiménez con la canción *Adiós Mariquita linda*.¹¹²

Probablemente el arreglo de canciones mexicanas fue un quehacer que desencadenó la colecta de cantos líricos arreglados por intelectuales, pero parece que el pueblo también fue participante menor en la composición de canciones con versos que narran sus vivencias y sentimientos, transmitidas de generación en generación y que probablemente años posteriores a su traslado a las ciudades el músico e historiador descubrió y buscó salvaguardar. Como se puede observar, la canción popular mexicana es parte de la lírica con el folklore, dio pie a su arreglo de sí misma sin temor a obtener un sello personal del arreglista ya que el folklore es libre. La canción popular mexicana adaptada a experiencias de vida, narrada con acontecimiento histórico, costumbres o probable fantasía sentimental es muestra que es poseedora de riqueza cultural y un rango de popularidad que posiblemente fuera una de las razones para generar el deseo de escribir, interpretar o arreglar, por lo tanto, es claro entender porque ahora la canción popular mexicana del siglo XX probablemente se encuentre en peligro de ser olvidada por falta de difusión o popularidad, el cambio de su transmisión oral,

¹¹¹ Rubén M. Campos. Op. Cit. p. 83.

¹¹² Juan S. Garrido. "19. Literatura musical escolar". *Historia de la música popular en México*. México: Editorial Extemporáneos S.A. 1981. pp. 55-57.

posiblemente no genera un beneficio, ya no es una práctica por los cambios a la modernidad tecnológica o simplemente dejó de ser de interés para la nación donde los músicos actuales muestran poco gusto por algunas de las canciones mexicanas, por decir alguna *Dios nunca muere*, que es popular de Oaxaca y sea la más conocida del repertorio de Macedonio Alcalá, preferida por el público, el músico intérprete o arreglista.

3.3 La grabación de la canción popular mexicana y la canción infantil

Es de interés destacar que, el nacionalismo mexicano fue una época que marcó la forma de retomar el folklore musical transformándolo a nuevas propuestas y arreglos que actualmente se conocen y valoran, por ejemplo, en un artículo de José Antonio Robles Cahero que habla del nacionalismo musical en México menciona que:

“...se consolidó la tradición pianística mexicana, se desarrolló la producción orquestal y la música de cámara, se reincorpora la música folklórica y popular a la música profesional de concierto y se produjeron nuevos repertorios más ambiciosos en forma y género (para trascender las danzas y piezas breves de salón). Los compositores se aproximaron a nuevas estéticas europeas para renovar sus lenguajes (francés y alemán), y se inició o continuó la creación de una infraestructura musical moderna que más tarde se escucharía en teatros, salas de música, orquestas, escuelas de música, etc. El nacionalismo musical mexicano surgió a partir del impacto social y cultural de la Revolución. En diversos países de América Latina los compositores emprendieron la indagación de un estilo nacional hacia la mitad del siglo XIX.”¹¹³

En otro artículo de la asociación *Música en México Radio* se menciona que, la Revolución Mexicana generó cambios en el país para buscar asegurar las raíces nacionalistas. Solo Carlos Chávez, Manuel Ponce, Candelario Huízar y José Rolón son mencionados por la asociación como los músicos más

¹¹³ José Antonio Robles Cahero. “Historia de la música mexicana de concierto”. *SACM Sociedad de Autores y Compositores de México*. s.l.: 2000. Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama.html>

representativos que, al paso de los años y motivados por el movimiento, crearían un nuevo estilo musical.¹¹⁴ En contraste, en el informe titulado “Exponentes de la música mexicana en la primera mitad de siglo XX” menciona que la corriente nacionalista surgió en 1920.¹¹⁵ La causa del conflicto revolucionario provocó el deseo de reafirmar la nacionalidad mexicana por lo que surgieron compositores de piezas orquestales y arreglistas de la canción popular mexicana las cuales, probablemente muestran gusto por el folklore, sin embargo, el listado que se propone incluye a compositoras y compositores cuyo proceso no corresponde con los inicios del siglo XX ni con el periodo revolucionario.¹¹⁶

¹¹⁴ Música en México. “1910-1960: El nacionalismo”. *Música en México*. 2015. Obtenido de <https://musicaenmexico.com.mx>

¹¹⁵ Archivo General de la Nación. “Exponentes de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX”. Marzo 2022. Obtenido de <https://artsandculture.google.com/story/exponentes-de-la-m%C3%BAsica-mexicana-en-la-primera-mitad-del-siglo-xx/uQXhyDbiNm1DiQ>

¹¹⁶ El listado comprende a: Manuel M. Ponce: Considerado “el padre del nacionalismo musical mexicano” con obras como *Rapsodia Mexicana 1 y 2*; Carlos Chávez: “renovador de la enseñanza musical, artística, creador y promotor cultura, el pianista y compositor” con obras como *Caballos de vapor*, *Sinfonía India* y *Bendición*; María Griber: Compositora de más de 800 piezas, fue directora de orquesta, promotora de la cultura. Compositora de boleros como *Júrame*, *Ruiseñor* y *Vida mía* además de ser la primera mujer en pertenecer a la asociación “Sociedad Americana de Autores, Compositores y Editores de la Música”; José Pablo Moncayo: Compositor, maestro de música, director de orquesta e instrumentista, fue discípulo de Carlos Chávez quién le encomendó una investigación en Veracruz que lo ayudaría a crear su obra *Huapango* la cual, de acuerdo a AGN, utilizó partes de los sones tradicionales del Puerto de Alvarado: *El Ziqui-ziqui*, *Balajú* y *El Gavilán*. La AGN señala que, “El nacionalismo musical mexicano terminó a la muerte de José Pablo Moncayo; Agustín Lara: Socio fundador de la *Sociedad de Autores y Compositores de México*. Músico de la radio XEW colaboró con diferentes artistas que interpretaron sus obras en diferentes programas con canciones como *Solamente una vez* o *María bonita*; Consuelo Velázquez: Pianista y maestra de música del Conservatorio Nacional de Música, fue compositora de boleros y canciones románticas de canciones como *Yo no fui* y temas inolvidables como *Bésame Mucho*; Salvador “Chava” Flores: Compositor de más de 200 canciones escritas con temas de vecindad, descripciones de la calle de la ciudad, pulquerías y el transporte público, “reflejó su profundo conocimiento del folclor vivido en el antes conocido Distrito Federal, parodiando la manera del ser del mexicano siendo reconocido como El cronista musical de la ciudad” con

Es en 1934 que un nuevo músico compositor pide audiencia con el gerente Otón Veléz de la radio XEW para presentar un nuevo número musical infantil, fue Francisco Gabilondo Soler que, de acuerdo con la página oficial de *Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM)*, le fue concedido el permiso para interpretar el 15 de octubre del mismo año sus canciones infantiles *El chorrito*, *Bombón I* y *El ropero* con voz y piano. Poco después le fue solicitado crear un personaje para la narración de sus historias y fue de esta manera que crea a *Cri-Cri, el grillito cantor*. Gabilondo Soler fue creador de más de 200 composiciones, de las cuales “ciento veinte fueron grabadas; creó más de quinientos personajes y escribió más de tres mil quinientas páginas de textos y cuentos. Su obra ha sido interpretada por diversos grupos y cantantes.” La última presentación en la radio de *Cri-cri, El grillito cantor*, fue el 30 de julio de 1961.¹¹⁷ Es probable que Francisco Gabilondo Soler fuera motivación para otros compositores para que años posteriores se consagraran como compositores del género infantil. Es probable que *Cri-Cri* sea un nuevo compositor de canciones el cual no se apegaba a la lírica tradicional ni a los juegos para niños, pero que muestra en su música la forma narrativa, similar a los cuentos de fantasía y que marcarían una nueva línea compositiva para los futuros músicos infantiles.

José A. Robles C. menciona que la canción infantil mexicana no sólo invadió la radio, también se vio manifestada en los centros educativos,¹¹⁸ esto se

canciones como *Mi chorro de voz*, *Sábado Distrito Federal*, entre otras; José Alfredo Jiménez: Cantautor de más de 300 canciones, entre rancheras, corridos y huapangos descritas con estilo sentimental y destacadas por la sencillez de sus letras y melodías; Ema Elena Valdemar: Compositora de boleros de la radio mexicana como *No te debo adorar*, *Mil besos*, *Cheque en blanco* y *Mucho corazón* aceptados por el público; José del Refugio “Cuco” Sánchez: Trabajó para la radio donde sus temas con estilo ranchero y bolero rápidamente lo lanzó al éxito con canciones como *Arrieros*, *arrieros somos*; *Anillo de compromiso*.

¹¹⁷ Sociedad de Autores y Compositores de México. “Nuestro socio y su obra. Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri”. México. SACM. 2019. Obtenido de <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08366>

¹¹⁸ José Antonio Robles Cahero. Loc. Cit. Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama.html>

confirma dado que Mario Agráz Luna da evidencia de que los juegos tradicionales como rondas y juegos de azar eran comunes en el hogar y en las escuelas primarias de México. El autor afirma que las rondas y temas infantiles como: "Mambrú se fue a la guerra", "Arroz con leche", "El barquito chiquitito", "La vaca lechera", "En un bosque de la China" o "Chuchuwá" de origen español, llegan a México para inspirar temas como "San Serafín del monte", "A la víbora de la mar", "Una rata vieja", "Naranja dulce" o "Doña blanca", entre otras. Cabe destacar que el autor menciona que, además de ser simples juegos infantiles, fomentaban el respeto entre los niños, el trabajo en equipo y la empatía para quienes eran nuevos además que reunía "elementos de desarrollo individual como son la expresión corporal, oral, creatividad, imaginación y manejo de emociones y sentimientos". Es hasta 1959 que se produjeron arreglos de las rondas españolas a cargo de Juan S. Garrido cuando se le otorga la dirección del coro de niños de Armando Torres de Televisión durando en el puesto hasta 1972. De acuerdo a Mario Agráz Luna, durante ese tiempo Juan S. Garrido hace de su autoría temas como "A la víbora, víbora de la mar"; "San Serafín del monte"; "Don Pirulí" y "Melchor, Gaspar y Baltazar" pero, el autor no menciona quien más colaboró en este proyecto sólo se menciona en la página oficial de La SACM que, Francisco G. Soler "en 1968 realizó por pocos meses un programa para Televisión" que fue grabado en blanco y negro con una segunda grabación a color, pero del cual no se menciona nada más al respecto.¹¹⁹ Es probable que la popularidad de *Cri-Cri* y su producción de música infantil discográfica que comenzó en 1956, diera motivos para que la Compañía Infantil de Juan S. Garrido produjera sus discos para la R.C.A. titulado *Rondas y juegos infantiles de México con la compañía infantil de Televisión de Armando Torres* en 1959. De acuerdo a Mario Agráz L., los discos fueron entregados a escuelas de nivel preescolar y primaria. El autor no afirma cuál fue la finalidad pero probablemente uno de los motivos fue para la enseñanza y a su vez generar audiencia para que años más tarde, en 1982 se realizará en

¹¹⁹ Sociedad de Autores y Compositores de México. Op. Cit. Obtenido de <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08366>

Televisa Chapultepec el primer Festival de la Canción "América esta es tu canción" bajo la producción de Raúl Velasco donde se reunieron niños representantes de varios países quienes interpretaban temas folklóricos de su país como: "En una nube" representando a Chile, "La gata coqueta" de Ecuador, "Queremos crecer, vivir" tema que representó a Estados Unidos o "La gallina Tutú" de Guatemala; Mario Agráz Luna afirma que la motivación de los niños para presentar y cantar canciones fue provocada por los artistas infantiles de la época en el programa "Juguemos a Cantar".¹²⁰

Es posible que el uso de nuevos reproductores musicales y el auge de la canción popular fuera de interés para empresas como medio publicitario como lo hizo la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma ya que Carlos Bernardo León menciona que la cervecería encargó un disco de música mexicana en 1971 a la RCA Víctor titulado "Antología de la Canción Popular en México" por motivo de sus 75 aniversario.¹²¹ La producción consta de 4 discos LP los cuales contiene valeses, canciones mexicanas y arreglos de compositores como Juventino Rosas, Agustín Lara, Miguel Lerdo de Tejada, Manuel M. Ponce, Fernando Velázquez Méndez y Esperón, Jorge del Moral; valeses de Alfredo Carrasco, Rodolfo Campodónico, Gascón y Lauro de Uranga, entre otros.¹²² El disco se muestra como una recopilación en colaboración con Juan S. Garrido e incluye una narración de lo que fue la canción mexicana, el nombre de las piezas más destacadas narradas con una breve historia y que Alberto Baillere (presidente del Consejo de

¹²⁰ Mario Agráz Luna. "El baúl de Mario: Aquellos tiempos de San Serafín". *La crónica de hoy Jalisco*. Ciudad de México. 2020. Obtenido de https://www.cronicajalisco.com/notas-el_baUl_de_mario_aquellos_tiempos_de_san_serafin-104095-2020

¹²¹ Carlos Bernardo León. "Historia de la música popular en México". *Cuarto de guerra. Análisis y noticias de Tlaxcala*. 2018. Obtenido de <https://www.elcuartodeguerra.com/public/index.php/columnista/carlos-bernardo-leon/494-326-historia-de-la-musica-popular-en-mexico>

¹²² El Disco Promocional de la Cervecería Moctezuma que celebró su 75 Aniversario actualmente se encuentra publicado en formato digital. Consta de 4 discos LP (8 lados), de dominio público y derechos de autor reservados por sus respectivos intérpretes y creadores. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=tI0XVR15AZU>

Administración y Director General de la Cervecería Moctezuma) asegura que esta producción representó un "testimonio vivo de la profunda inspiración creadora que vibra en nuestro pueblo".¹²³

La música popular mexicana envuelta en temas de la revolución probablemente fue tan vistosa que dio vista para generar mas producción la cual hizo ganar público y el surgimiento de nuevos artistas, por ejemplo, las características de lo que fue México antes y después de la revolución mexicana fue el tema principal en la "Época de oro del cine mexicano", CINEMA23 (asociación encargada de "promover la cultura cinematográfica de América Latina, España y Portugal") menciona que es en los años 40s que el cine ganó fama internacional por la influencia del nacionalismo ya que parte de su éxito fue gracias a que mostraba temas y música relacionada a la revolución y la vida del pueblo mexicano en película como *Allá en el rancho grande*. Es en esta producción que se toma y arregla música *vernácula*, así como también canciones de José Alfredo Jiménez y otros compositores para ser llevadas a la pantalla grande y siendo interpretadas por actores como Pedro Infante, María Félix, Jorge Negrete, Cantinflas, Dolores del Rio, entre otros. Las puestas en escena mostraban historias relacionadas con rancherías y paisajes rurales acompañadas por canciones adaptadas al cine mexicano. Películas como *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* de Joselito Rodríguez en 1941 fue interpretado el tema musical por Jorge Negrete; la película *Flor silvestre* dirigida por Emilio Fernández con Lucha Reyes con la canción *El herradero*, son algunos ejemplos; además que se realizaron arreglos musicales como sucedió con la canción *Cielito Lindo* de Quirino Mendoza y Cortés que fue adaptada y arreglada a tres voces para la película *Los tres García* de Ismael Rodríguez actuada por Abel Salazar, Pedro Infante y Víctor Manuel

¹²³ Carlos Bernardo León. Op. Cit. Obtenido de <https://www.elcuartodeguerra.com/public/index.php/columnista/carlos-bernardo-leon/494-326-historia-de-la-musica-popular-en-mexico>

Mendoza.¹²⁴ Es probable que la sociedad actual aún recuerde esta época del cine mexicano ya que se puede encontrar breves crónicas personales referentes a la música, por ejemplo, el blog *Diseño Mexicano* de Ale Janin en su artículo “La música del cine mexicano” menciona brevemente el desarrollo del cine de oro del siglo XX con las canciones interpretadas por Pedro Infante, Jorge Negrete, José Alfredo Jiménez, Antonio Aguilar, Agustín Lara y Consuelo Velázquez donde la autora asegura que hoy en día aún se reconocen canciones como *Cien años*, *Parece que va a llover*, *A volar joven*, *Allá en el rancho grande*, *¿Qué te ha dado esa mujer*, *Piel canela*, entre otras.¹²⁵

El folklore fue retomado por los compositores los cuales buscaron renovar, sostener, adaptar o destacar la música mexicana; probablemente alguna de estas prácticas de arreglar y componer canciones fue bien aceptada por generar audiencia para el cine o eventos lo cual podría demostrar que la música del folklore, las canciones y la lírica influyeron un quehacer ya sea por pensamiento nacionalista o lucro vanguardista y por lo tanto, la canción mexicana no carece de musicalidad ya que la nación, el compositor, el instrumentista o el cineasta dan importancia e interés de uso y en conclusión, es probable que mientras el folklore mexicano sea de interés y preferido por la mayoría, músicos y compositores probablemente se atrevan a crear obra basada en sus letras.

Se puede entender que la canción mexicana adquirió importancia y temática a causa de la revolución mexicana obteniendo popularidad y posiblemente provocó en la mayoría de los músicos interés en crear música semejante o similar al folklore. Probablemente nadie se negó a utilizarla, manipularla, arreglarla o crear nuevas canciones inclinadas al género popular ya

¹²⁴ CINEMA23. “La época de oro del cine mexicano”. *CINEMA23*. México: La Internacional Cinematográfica Iberocine S.A. 2022. Obtenido de <https://cinema23.com/en/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>

¹²⁵ Alejandra Janin. “La música del cine mexicano”. *Diseño Mexicano*. España: s.e. 2019. Obtenido de <https://mercaditomexico.com/la-musica-del-cine-mexicano/>

que parte del nacionalismo buscaba reafirmar y rescatar lo propiamente mexicano y por lo tanto deja ver que el folklore fue manipulado o transformado. El músico actual tendría que mantener el interés por la lírica y la creación de canciones similares al folklore para lograr obras semejantes, pero no se pretende proponer seguir con la línea nacionalista, sólo mostrar que la música folklórica puede seguir siendo de beneficio ya que queda claro que grandes músicos produjeron obra basándose en ella. Por otro lado, las canciones de Francisco G. Soler se encuentran registradas y es probable que puedan servir de apoyo a la educación musical como herramienta o material pedagógico, para la interpretación coral o de muestra para la creación de obras semejantes de contenido infantil, pero es necesario un estudio e investigación más profundo.

En el siguiente capítulo se abordará el uso de la lírica infantil, la canción popular y la producción de canciones infantiles de Juan S. Garrido para uso y beneficio de la educación musical tratando de mostrar el uso del folklore cómo sugerencia de material pedagógico y generar una alternativa para evitar su extinción.

CAPÍTULO 4
El rescate: El folklore para la enseñanza musical

4.1 El perfil y probables requisitos para el uso del folklore musical como material didáctico

El ser humano deja un registro histórico de sí mismo; ya sea en ciudades, objetos o escritos, en el folklore también deja parte de su educación ya que Carlos Isamitt la señala como una huella auténtica con rasgos propios de su medio histórico, cultural y físico ya que tanto las canciones como las danzas, los instrumentos típicos y su música son “patrimonios del pueblo, alientan modos culturales muy propios, pero también entrañan aspectos comunes de sentido humano”.¹²⁶ Se puede entender que el folklore es una fuente utilizada como medio de educación informativa, que sirvió como enseñanza y saberes prácticos transmitidos por generaciones. Ha señalado María de Jesús M. Escobar que “la música folklórica es una música que ha sido sometida al proceso de transición oral, es resultado de una evolución y está subordinada a circunstancias de continuidad, variación y selección,”¹²⁷ probablemente la selección de música tradicional que menciona Escobar se deba a causa de los cambios de vida en las comunidades, se arraiguen los cantos más comunes, los de mayor importancia y más sencillo de memorizar. Esta variabilidad de riqueza cultural que tiene el folklore probablemente sea también resultado de la popularidad local donde pertenece y por lo tanto la sociedad comparte y modifica. Carlos Isamitt, en su artículo “El folklore como elemento en la enseñanza”, concluye que el folklore musical tiende a ser de fácil propagación entre las localidades porque, al ser producto de los pueblos, se vuelve popular, atractiva y por lo tanto permite su fácil aprendizaje.¹²⁸

A diferencia de Carlos Isamitt, María de Jesús M. Escobar define como cantos de *fácil aprendizaje* a la estructura sencilla de los cantos y añade que, de

¹²⁶ Carlos Isamitt. “El folklore como elemento en la enseñanza”. *Revista musical chilena*. Chile: 2002. pp. 75-95.

¹²⁷ María de Jesús Martín Escobar. Op. Cit. p. 54.

¹²⁸ Carlos Isamitt. Op. Cit. p. 95.

acuerdo a sus características, en la actualidad este material podría servir “como instrumento pedagógico y didáctico” ya que, además de apoyar el desarrollo musical, se harían valer los siguientes puntos:

- Conocer otros estilos de vida a través del folklore musical
- Apoyo sobre el aprendizaje de la historia, usos y costumbres
- Entender a las personas dentro del entorno social de los pueblos
- Proporcionar conocimiento cultural a las nuevas generaciones
- Favorecer la actividad física en su práctica
- Generar lazos de integración social
- Ayudar a mantener y preservar las melodías, canciones, danzas e instrumentos.¹²⁹

Escobar agrega en defensa de su propuesta que los niños, poco a poco han perdido actividad física y se desfavorece su desarrollo por causa de los medios de comunicación, al mismo tiempo que se ha provocado el olvido de canciones y actividades del folklore infantil ya que la autora afirma que se ha preferido cantar y escuchar música mercantil de anuncios y comerciales, por lo tanto, la autora propone el uso de música de la lírica infantil por ser apropiada para su edad ya que son melodías que generan movilidad, destreza y ritmo corporal y además de garantizar su conservación. La autora, además de proponer su uso para el beneficio del niño sostiene que, la enseñanza del material folklórico debe incluirse en las escuelas ya que “es el entorno escolar el marco idóneo para llevar a la práctica esa enseñanza y allí donde más asegurada estaría su transmisión”.¹³⁰

A favor de lo mencionado por María de Jesús M. Escobar, Carlos Isamitt también reconoce la inclusión del folklore en las escuelas, pero advierte que “sin la preparación específica no es posible que un profesor pueda utilizar folklore de

¹²⁹ María de Jesús Martín Escobar. Op. Cit. p. 55.

¹³⁰ Ibid. pp. 55-56.

forma conveniente”.¹³¹ No debe ser una enseñanza improvisada, es necesario que el profesor se encuentre preparado en la cátedra con especialidad educativa y contar o conocer los acervos de material folklórico:

“Estas medidas deben ser coronadas con la creación de un museo como fuente de información y centro de esparcimiento cultural, con una presentación bien organizada de los diferentes productos del folklore, con materiales de extensión, grabaciones, cintas magnéticas, filmes, discos, reproducciones fotográficas de música, danzas, de objetos, ceremonias, etc., completándose con libros, monografías, revistas y demás publicaciones referentes al folklore, que pudieran adquirirse, facilitando así la expansión de su conocimiento, el intercambio con los demás países, atendiendo, también, con ello, a uno de los impulsos más comunes del turista.”¹³²

El autor considera que es en las escuelas normales y universidades donde es indispensable un acervo musical y preparación con “bases de cultura folklórica” para quienes quieran llevar a cabo la enseñanza con el material en manos de docentes egresados de “escuelas normales y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, [instituciones que] forman los profesores de Educación Musical para la enseñanza secundaria” ya que ellos reciben capacitación científica y métodos educativos. Carlos Islamitt sugiere una propuesta metodológica como guía para abordar el material, su ejemplo se basa en la enseñanza de la música indígena donde afirma que, para el profesor no le serán suficientes los conocimientos musicales, deberá realizar una adecuada investigación histórico-musical del tema, solo si el docente desea utilizar ésta música, necesitará apoyarse de una metodología de enseñanza, analizar y abordar las piezas musicales de acuerdo a su investigación y buscar una cercana interpretación con el alumnado. El autor afirma que, se lograrían los mismos resultados de aprendizaje musical similares a los que ofrecen otras piezas musicales de estudio siempre y cuando el profesor esté dispuesto a enseñar con base cultural y musical además que se debe tener el deseo de utilizar, investigar, conocer, entender y gustar de la música folklórica. Para dar un ejemplo de uso y valor sobre la música, el autor muestra un análisis

¹³¹ Carlos Isamitt. Op. Cit. p. 95.

¹³² Loc. Cit.

de los elementos musicales encontrados de dos canciones; *No sé de quién me valiera* y *Lown ül*; ambas registradas en partituras en las cuales el autor analiza la armonía y su forma musical.¹³³ Ambos autores, tanto Carlos Isamitt como María de Jesús M. Escobar, sugieren la utilización de la música folklórica en escuelas como material pedagógico en manos de docentes preparados para una correcta enseñanza y una cercana interpretación, pero sólo Carlos Isamitt menciona el uso de canciones en partitura ya que posiblemente este material pautado podría ser el más certero y de mejor utilidad por ser una recolección preservada y cercana de la música, podría enriquecer la cátedra de solfeo y probablemente iniciar al alumnado a la lectura musical. Con lo anterior, probablemente subestimar la enseñanza de la música folklórica parece ser una tarea que no le será fácil para quienes quieran educar a través de ella ya que es necesario que el profesor sea poseedor de conocimientos musicales, históricos y pedagógicos con uso de metodología.

Algunas de las instituciones encargadas de la formación profesional en el estudio del folklore y la docencia musical presentan en la oferta educativa como en los planes de estudios el posible perfil del docente para la enseñanza del folklore como lo es la *Facultad de Música (FaM) UNAM* la cual muestra en la “Oferta Académica” dos carreras que posiblemente pueda ejercer la enseñanza del folklore: “Etnomusicología” y “Educación musical”. La oferta educativa de la carrera en “Etnomusicología” es formar investigadores en el análisis histórico, sociocultural y musical de las diferentes culturas que pertenecen a México a través de la investigación y el registro documental con grabaciones y transcripciones utilizando “técnicas de análisis musical [con la finalidad de que] los etnomusicólogos ayuden a crear conciencia social del papel fundamental que tienen las diversas expresiones musicales en la conformación de la identidad

¹³³ Ibid.

nacional y de una sociedad que respete las diferencias culturales.”¹³⁴ Probablemente el profesionista podrá ejercer la labor en la enseñanza del folklore ya que en el plan de estudios sólo se muestra una asignatura llamada *Psicopedagogía musical*, sin embargo, por ser la única materia con dirección docente aparente, probablemente sea complemento de formación sin marcar una línea al perfil educativo ya que el enfoque de la carrera es dirigido a la investigación. En comparación, la carrera de “Educación musical” busca formar “profesionales en la disciplina pedagógica musical; docentes con una sólida formación musical, psicopedagógica y humanística-social que les permite realizar diversas actividades en el terreno de la enseñanza, capaces de formar alumnos sensibles ante la música, y de difundir y promover en la sociedad la cultura musical mexicana y universal” con la propuesta de aplicar los conocimientos de manera innovadora y artística.¹³⁵ Además de la formación en conocimientos teóricos y prácticos sobre pedagogía, psicología y enriquecer el desarrollo de habilidades musicales como la ejecución instrumental, el canto, la entonación, lectura musical y rítmica corporal, entre otras; el mapa curricular del plan de estudios de la carrera muestra tres asignaturas (dos en el ciclo propedéutico y una a nivel licenciatura) para el uso de metodologías musicales:

- *Análisis de la práctica Educativa Musical I, II* (nivel propedéutico): Es en las unidades didácticas que se menciona la reflexión de las propuestas en la práctica de la enseñanza en el aula con el uso de conocimientos de metodologías como Dalcroze, kodály, Edgar Willem y el Orff-Shulwerk.¹³⁶
- *Metodologías de la enseñanza musical* (nivel licenciatura): Aborda el estudio la reflexión de metodologías y pedagogos musicales de otros

¹³⁴ Dirección general de Orientación y Atención educativa. “UNAM Oferta educativa. Música-Educación Musical”. *Facultad de Música*. abril 2022. Obtenido de <http://oferta.unam.mx/mus-edumus.html>

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Facultad de música. “Ciclo propedéutico”. abril 2022. Obtenido de <https://www.fam.unam.mx/campus/propedeutico.php>

países del siglo XX tales como: Jaques-Dalcroze, Orff, Ward, Willems, Kodaly, Suzuki, Murray Shaffer, John Paynter, Frega y Tort, con el propósito de que el alumno pueda apoyarse y aplicar en la práctica algo de “las diversas metodologías a partir de sus principios, recursos, técnicas, estrategias y fundamentos pedagógicos”.¹³⁷

Dicho lo anterior, la carrera no muestra una inclinación total en el uso del folklore ya que solo menciona la metodología de Cesar Tort (la cual consiste en el uso de música tradicional e instrumentos del folklore mexicano para la enseñanza musical¹³⁸). De acuerdo con la oferta educativa la cual busca difundir y promover la cultura musical mexicana y la occidental con el propósito de aplicar los conocimientos de manera innovadora, es probable que el folklore como material didáctico pueda ser complemento para la aplicación de los métodos estudiados y crear una propuesta innovadora con base en una metodología. El *Conservatorio Nacional de Música* y la carrera de “Licenciatura en Enseñanza Musical” tienen como prioridad “formar músicos integrales con los niveles de técnica musical, técnica instrumental, interpretación musical y formación docente que les permitan impartir las materias musicales y la integración de grupos musicales escolares en los planteles de educación inicial, media y media superior del Sistema Educativo Nacional, así como materias equivalentes en la educación no formal;”¹³⁹ y el *Conservatorio de Música del Estado de México* busca formar educadores con preparación pedagógica musical en conocimiento basados a una “metodología de la enseñanza musical” además de instruir para el diseño de proyectos como

¹³⁷ Ídem. “Planes de estudio 2008”. abril 2022. obtenido de <https://www.fam.unam.mx/campus/planes.php>

¹³⁸ Cornelio Vera e Indrid Desireé. “LA EDUCACIÓN MUSICAL HACIA UNA NUEVA PEDAGOGÍA”. *Revista de la Universidad Autónoma del Carmen. Repositorio* 2007. obtenido de <https://www.unacar.mx/contenido/difusion/acalan48pdf/contenido.pdf>

¹³⁹ Conservatorio Nacional de Música. “SIC MÉXICO. Sistema de Información Cultural. Programas de educación”. abril 2022. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=educacion_artistica&table_id=123&l=

programas para el medio musical.¹⁴⁰ Las ofertas educativas de los diferentes planteles de la carrera en *Educación musical* muestra que, el egresado tiene el perfil para el puesto docente en la enseñanza del folclore musical que demanda Carlos Isamitt ya que, tal vez su formación en el uso de herramientas pedagógicas pueda promover la cultura musical de forma apropiada, innovadora y artística, aplicar metodologías y los conocimientos musicales para utilizar el folclore como material didáctico y desarrollo musical en una propuesta innovadora. Probablemente el estudiante egresado que haga uso del folclore para el campo laboral necesitará elaborar un plan de trabajo y abordar técnicas de aprendizaje, la investigación y el uso de metodologías para aplicar el repertorio tradicional.

Carlos Isamitt ha mencionado que, es necesario un lugar para la conservación del folclore y que pueda ser de consulta para el docente. Para la exigencia que menciona el autor, existen bibliotecas y centros de investigación como el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE), la Hemeroteca Nacional de México (HNDM) o la Fonoteca Nacional las cuales ofrecen material histórico cultural que podría ser de utilidad para la búsqueda de información en la investigación del folclore, pero además la FaM cuenta con la coordinación de acervos musicales que alberga la Biblioteca Cuicamatini la cual está dotada de colecciones, partituras y el fondo reservado como audiovisuales de diferentes compositores y producciones musicales.¹⁴¹ Es probable que el 1er. Piso de la biblioteca de la sección de música mexicana que cuenta con más de 10000 obras nacionales entre publicaciones y recopilaciones para consulta, se encuentran las partituras de obras y publicaciones del folclore.¹⁴² Algunas referentes a la lírica infantil y la canción popular mexicana ya mencionadas son:

¹⁴⁰ EDOMEX, Gobierno del Estado de México. “oferta educativa. Licenciatura en Educación Musical”. *Conservatorio de Música del Estado de México*. Estado de México: s.e. 2022. Obtenido de https://comem.edomex.gob.mx/educacion_musical

¹⁴¹ Facultad de Música UNAM. “Conoce la biblioteca”. *Biblioteca Cuicamatini*. abril 2022. Obtenido de <https://www.fam.unam.mx/servicios/biblioteca.php#btab4>

¹⁴² Ibid.

Lírica Infantil de México de Vicente T. Mendoza, *Cancionero popular mexicano Tomo II* de Mario Kuri-Aldama; *Cancionero infantil mexicano* de Antonio Avitia Hernández; *Así Juegan los niños* Francisco Moncada García; *Temas folklóricos: Música y poesía* de Eduardo M. Torner; *Canciones infantiles. Las más bellas y tradicionales canciones para niños* de Antonio Salgado; *CANTARES Y DECIRES. Antología de folclore infantil* Carlos Reviejo y Eduardo Soler, entre muchas más, se encuentran en la biblioteca, además de partituras de arreglos para piano y coro de la lírica infantil: *Juguemos a tocar el piano: cantos, coplas, arrullos, rondas, jarabes y juegos infantiles* de Manuel Monzón Herrera, y obras como arreglos para piano y voz de canciones populares de Manuel M. Ponce, Melesio Morales, Ángela Peralta, Alfredo Carrasco, Marcos A. Jiménez, entre otros; como también canciones instrumentadas de Francisco Gabilondo soler *Cri-Cri: La marcha de las letras; El casamiento de los palomos; Caminito de la escuela; Di por qué; La patita;* entre otras.¹⁴³ Dicho lo anterior, se cuenta con el material para corresponder lo dicho por Carlos Isamitt sobre un centro de información y consulta para la búsqueda del material folklórico.

Finalmente, la enseñanza del folclore es un trabajo para el educador musical porque, de acuerdo con su formación académica, probablemente lograría utilizar el folclore musical de forma adecuada como material didáctico, aplicar una propuesta innovadora y proponer el uso de las melodías de la lírica infantil para la enseñanza y desarrollo de la entonación, el canto y la lectura musical. Es probable que las rimas y los diferentes juegos de azar puedan ser utilizados para desarrollar la coordinación y el ritmo, las canciones para el desarrollo auditivo para la afinación y entonación del canto e introducir al alumno en el análisis armónico y la enseñanza instrumental; probablemente el educador tendría que apoyarse a las metodologías para facilitar la comprensión de conceptos musicales y lograr una cercana interpretación musical con base en una investigación. El educador musical cumpliría con los puntos señalados por María de Jesús M. para desarrollar

¹⁴³ Las obras mencionadas son parte del Catálogo de Música Mexicana de la Facultad de Música el cual se pueden consultar en la página <http://132.248.143.51:8991/F>

en el niño el gusto por la música del folklore infantil además de convertirse en vocero del folklore ya que ayudaría a la conservación de las canciones y probablemente garantizar su perpetuidad.

4.2 El uso de metodologías para la enseñanza de la lírica infantil y la canción popular mexicana

La enseñanza musical es dirigida por un profesional educativo el cual cuenta con la formación docente además de que se hace valer de su creatividad para el uso de material didáctico y de estrategias para cumplir los objetivos educativos apoyándose de sus conocimientos con el uso de alguna metodología educativa. El significado de *metodología*, de acuerdo con el *Diccionario esencial de la lengua española*, es “un conjunto de métodos [los cuales siguen un] procedimiento científico para hallar la verdad y enseñarla”.¹⁴⁴ De acuerdo con María Cecilia Jorquera Jaramillo, la metodología musical es un *modelo activo* que ofrece soluciones para el docente en el aula similar a “un recetario” bajo una enseñanza guiada.¹⁴⁵ El *método* lleva a relacionarlo a *un manual*; la metodología educativa, a diferencia del método, ayuda a “facilitar el aprendizaje de una determinada materia, mediante ejercicios ordenados según lo que el autor considera una dificultad creciente” y advierte que el término *método* es un concepto mientras que *metodología* es una sucesión de ejercicios o actividades basadas al *modelo activo*.¹⁴⁶ María Cecilia J. menciona que tienen gran influencia las metodologías del *modelo activo* ya que buscan dar mayor importancia a la participación activa con la finalidad de que el alumno comprenda la materia por sí mismo y realice

¹⁴⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed. [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [12 de abril del 2022]

¹⁴⁵ María Cecilia Jorquera Jaramillo. “Métodos históricos o activos en educación musical”. *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación*. 2004. No. 14. p. 2.

¹⁴⁶ *Ibid.* pp. 3-13.

actividades creativas con bases en el descubrimiento y la experimentación. Finalmente, la autora concluye que las actividades de aprendizaje del *modelo activo* “parten del propio niño [como protagonista en el proceso educativo], es decir es *paidocéntrica* y es organizada por el maestro en forma de juego.”¹⁴⁷

Es probable que, el surgir de una propuesta para mejorar el aprendizaje en el aula surja a partir de la observación que hace el docente sobre el aprendizaje del alumno cuando muestra dificultad para comprender los conocimientos por lo que lo motive a modificar su manera de enseñar o realizar innovadoras actividades de enseñanza; menciona María Cecilia Jorquera J. que sucedió con María Montessori quien mostró interés en la enseñanza musical y realizó una propuesta educativa con campanillas afinadas en la escala diatónica mayor. La autora no menciona detalladamente el uso del material, pero es probable que fueran utilizadas para la entonación de escalas, de acompañamiento para una canción o para actividades de atención auditiva y que probablemente Montessori observó necesario desarrollar en sus alumnos. Durante el siglo XIX y en el transcurso del XX, María Cecilia J. menciona que en tiempos pasados se dieron a conocer otras propuestas para la enseñanza musical como: el sistema didáctico de Jean-Jacques Rousseau que consiste en sustituir números por notas; el sistema de John Curwen llamado *Tonic Sol-Fa* que hace uso del *Do móvil* o el *Manual musical* de Guillaume Louis Bocquillon Wilhem con el uso de canciones y ejercicios ordenados por grados. El generar propuestas es una actividad de los docentes que posiblemente se modificaron y adaptaron de acuerdo a los problemas de aprendizaje ya que la autora afirma que se realizaron cambios a las propuestas anteriores de Curwen y el *Do móvil* hechas por Pierre Galin en Francia y obtuviera cambios para el desarrollo de la escritura musical apegada a la propuesta de G. L. Bocquillon Wilhem para el uso de canciones. Es interesante reconocer que, los cambios y modificaciones de las diferentes propuestas adquirieron adaptaciones en beneficio de la enseñanza y que la autora reconoce como actividad común ya

¹⁴⁷ María Cecilia Jorquera Jaramillo. Op. Cit. pp. 12-16.

que no solo los docentes realizaban, también la autora menciona la existencia de una adaptación por parte de un inspector escolar interesado en el sistema de Wilhem y Pierre Galin quien decidió utilizar la combinación de ambas propuestas en el territorio británico.¹⁴⁸ Probablemente la modificación de las propuestas educativas y la mezcla entre ellas se aplica en función de lo que el docente necesita reforzar o reafirmar de la manera más eficaz en el aula hacia el alumno (acción heredada de María Montessori) y por lo tanto se transforman en adaptaciones de acuerdo a las diferentes necesidades educativas. Para lograr una adaptación o creación a una propuesta el docente tendría que ser un observador en el aula; conocer, investigar y adaptar propuestas a manera que le sean útiles para la enseñanza de los temas y como resultado, solo si la actividad rinde frutos, dará a conocer su trabajo que posiblemente sea la adaptación a una metodología. En este punto, de acuerdo con las características de la lírica infantil señaladas ya por Pedro César Cerrillo T. como canciones de actividad rítmicas para uso del niño que promover la conciencia del cuerpo y el espacio, probablemente utilizar la lírica infantil promovería la actividad física siendo de beneficio para el aprendizaje musical de los niños. Es probable que los cantos de la lírica infantil, por contener esta característica de juegos de azar, puedan ser adaptados como material didáctico como cantos participes para la improvisación musical del niño, trabajar problemas del aprendizaje sobre ritmo y entonación como ya lo ha sugerido Escobar. A partir del uso de cantos y juegos dirigidos con objetivo educativo apoyadas a un método de enseñanza, como actividades para la entonación y el uso de material sonoro (ya sea melódico o rítmico), estas serían algunas de las propuestas de enseñanza que un docente podría utilizar en su clase.

El surgir de las metodologías a mitad de siglo XX mostró una esperanza a la enseñanza musical y que Ingrid Desireé Cornelio Vera menciona como “una nueva pedagogía” las cuales son conocidas con el nombre de su autor. Metodólogos como: Zoltan Kodály, Carl Orff, Emile Jaques-Dalcroze, Edgar

¹⁴⁸ Ibid. pp. 15-21.

Willem, Raymond Murray Schaffer y Maurice Martenot, la autora sostiene que marcaron los principios básicos de la metodología educativa musical,¹⁴⁹ pero a diferencia de Ingrid Desireé C., María Cecilia Jorquera J. afirma que sólo tres metodologías son pioneras y actualmente vigentes ya que la autora sostiene que son de mayor divulgación y propagación en el mundo: Jaques-Dalcroze, Carl Orff y Zoltán Kodály. En el siguiente cuadro comparativo se puede observar una breve descripción de estas últimas:

¹⁴⁹ Ingrid Desireé Cornelio Vera. "LA EDUCACIÓN MUSICAL HACIA UNA NUEVA PEDAGOGÍA". *Acalán Revista de la Universidad Autónoma del Carmen*. 2017. p.1.

Metodólogos	Concepto	Objetivo	Modelo activo	Descripción general	Elemento principal	ritmo	Melodía	Material y recursos ¹⁵⁰
Dalcroze ¹⁵¹	Todo lo que es material musical puede interpretarse con el movimiento del cuerpo”	Claridad de la imagen sonora en los alumnos y desarrolla un sistema para la coordinación entre la música y el movimiento	“considera la educación musical desde el punto de vista del sujeto”.	Con actividades de juego, el profesor es “guía y orientador” quien propone material musical estructurado	Actividad corporal	Movimiento corporal	Con el canto y la Euritmia representa el movimiento melódico musical a través del movimiento corporal	Psicomotricidad, improvisación, canto, piano, instrumentos musicales simples y de percusión
Orff ¹⁵²	ofrecer educación musical para todos sin exclusión con la unión de lenguaje verbal, música y danza	Desarrollar la percepción del ritmo, las alturas y las formas musicales en la imitación, interpretación e improvisación	Participación de los alumnos en actividades creativas de improvisación y evitar la enseñanza tradicional ¹⁵³	Material combinado con ritmo corporal, la palabra y ejecución de instrumentos. Su metodología le da importancia a la improvisación y la creatividad musical	Ritmo y percusión corporal	El ritmo del lenguaje y percusión corporal	Uso de Canciones populares folklóricas infantiles	Lenguaje, instrumentos de percusión, canciones del folklore y percusión corporal
Kodály ¹⁵⁴	“las capacidades del niño maduran y se desarrollan junto al conocimiento de los cantos de tradición el cual es repertorio de su lengua materna musical” ¹⁵⁵	Alfabetización musical	Participación de los alumnos	Enseñanza musical a través del canto y por repetición mimética a partir de actividad del juego	Canto	Uso de lenguaje	Uso de canciones infantiles y rimas folklóricas	“Cantos folklóricos de escala pentatónica, voz, fononimia, solfeo silábico y relativo (do móvil)”

¹⁵⁰ La sección fue complementada en comparación con el cuadro de William Alvites. “327613216 Cuadro comparativo. Métodos Educación música”. *Música*. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2020. Obtenido de <https://www.studocu.com/pe/document/pontificia-universidad-catolica-del-peru/musica/327613216-cuadro-comparativo-metodos-educacion-musical/16261663>

¹⁵¹ María Cecilia Jorquera Jaramillo. Op. Cit. pp. 26-28.

¹⁵² Ibid. p. 30.

¹⁵³ Yaiza Alayón Castro. *Un recorrido por la vida del pedagogo Carl Orff*. s.l: Universidad de la Laguna. 2018/2019. p. 7.

¹⁵⁴ Marco Lucato. "El método Kodály y la formación del profesorado de música". *Revista electrónica de LEEME* 7. 2001. pp. 1-7.

¹⁵⁵ Loc. Cit.

Posterior a ellos, María Cecilia Jorquera Señala que sólo dos metodólogos siguieron los pasos de los anteriores autores: Edgar Willems y Maurice Martenot.

Metodólogos	Concepto	Objetivo	Modelo activo	Descripción general	Elemento principal	ritmo	Melodía	Material y recursos
Willems ¹⁵⁶	Aspecto psicológico: “la música como ingrediente interno del ser humano” ¹⁵⁷	Establecer los principios para el enriquecimiento del ser humano y dar prioridad al desarrollo del niño y su creatividad	actividades auditivas para estimular el estado afectivo	Establece una relación filosófica entre la estructura musical y la estructura psicológica del ser afirmando que existe una correspondencia con los tres estados de la personalidad: sensorial-ritmo afectivo-melodía racional-armonía.	Atención e imitación auditiva en relación con el aprendizaje de la lingüística ya que describe el aprendizaje musical en relación con la lengua materna ya que se basan en la escucha e imitación. ¹⁵⁸	Movimiento corporal en relación al ritmo y el estado sensorial	Imitación de canciones y juegos de tradición musical	Materiales sonoros, cantos y juegos conocidos ya que son la síntesis del lenguaje, movimiento corporal para el desarrollo del estado sensorial, uso de flautas e instrumentos de percusión. ¹⁵⁹
Martenot ¹⁶⁰	Aspecto filosófico: La música es parte esencial de la formación de las personas por lo que el aprendizaje debe de ser lúdico y atractivo generado en un ambiente musical de paz y tranquilidad	“Vivencia afectiva de la música” y priorizar el desarrollo del ser al transmitir los conocimientos teóricos de forma activa como medio para canalizar la energía ¹⁶¹	Participación de los alumnos para despertar su musicalidad a través de las actividades	Método de solfeo realizado a través de actividades lúdicas y juegos	La audición y el silencio como principal elemento para una óptimo aprendizaje	Lectura rítmica, sílabas rítmicas, búsqueda de mantener un pulso	Juego de palabras melódicas y el canto por imitación para reconocer el movimiento melódico	El canto, la entonación, el tempo, ejercicios rítmicos, lectura musical, análisis armónico, palabras rítmicas, el silencio y la relajación.

¹⁵⁶ María Cecilia Jorquera Jaramillo. Op. Cit. pp. 38-40.

¹⁵⁷ Loc. Cit.

¹⁵⁸ Narciso José López García, María del Valle de Moya Martínez y Raquel Bravo Martín. “La relación música-lengua materna en los principios metodológicos de Edgar Willems y Shinichi Suzuki”. *Folios No. 54*. 2021. p. 78.

¹⁵⁹ Cecilia Martín Hoyos y Luis Ponce de León Barranco. “Edgar Willems: en busca de una educación musical integral para todos los niños”. *Revista digital Melómano*. 2020.

¹⁶⁰ Ariannis Velázquez Aguilar y Paula Sánchez Ortega. “La lectoescritura musical: métodos precursores”. *VARONA Revista Científico-Metodológica No. 61*. julio-diciembre 2015. pp. 6-8.

¹⁶¹ Loc. Cit.

Cabe señalar que Martenot, en su búsqueda de nuevas sonoridades, crea en 1928 las *Ondas Martenot* el cual es un instrumentos electrónico monofónico (no genera notas simultáneas) construido por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia y que posteriormente formularía su método para postular su interés en un aprendizaje musical atractivo y lúdico realizado en un ambiente afectivamente favorable teniendo como prioridad la enseñanza del solfeo y resaltar la importancia de crear una secuencia de enseñanza gradual a la lectoescritura.¹⁶²

Al comparar estas breves características se reconoce que una metodología musical es guía de procedimientos educativos creada probablemente con base en la observación de cada autor en su campo docente donde probablemente demostró su efectividad y garantizó su utilidad de acuerdo con los resultados. Comparando la columna nombrada como *Elemento principal* se puede observar que, cada metodología aborda diferentes enfoques de acuerdo con el análisis de cada autor con la finalidad de crear el mejor aprendizaje en la aplicación de procedimientos distintos. Es probable que, con base en las observaciones que realizó cada autor, cada uno se enfoca en temas de su mayor interés y en las dificultades que presentaban sus alumnos lo cual originó diferentes enfoques pero coinciden en la enseñanza lúdica para evitar el modelo tradicional como se puede ver en Dalcroze y el movimiento melódico-rítmico, Kodály para la entonación y alfabetización musical, Orff para la improvisación creativa, Willems para la conexión de la música y el lenguaje como elemento integral del ser o Martenot para la enseñanza del solfeo. Detalladamente se puede observar que, Orff y Kodály hacen mención del uso del folklore como herramienta de enseñanza, además que Willems defiende el uso de cantos conocidos para un aprendizaje óptimo a diferencia de Dalcroze y Martenot que no mencionan el uso del folklore por que se enfocan al aprendizaje del solfeo, la rítmica, movimiento melódico, lectura, armonía y análisis. Será necesario realizar una investigación más

¹⁶² María Cecilia Jorquera Jaramillo. Op. Cit. p. 42.

profunda para demostrar la aplicación de la metodología Dalcroze y Martenot con el uso del folklore y el uso del material didáctico ya que ambos autores mencionan el movimiento rítmico como uno de los medios de aprendizaje además que se menciona de Dalcroze que, todo lo que es material musical puede interpretarse con el movimiento del cuerpo por lo que sugiere la posibilidad de integrar la lírica y la canción popular en el campo de la enseñanza.

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo ya expuesto se llegó a las siguientes conclusiones:

1. El folklore es el saber tradicional y adquiere función educativa, basado en años de experiencia y práctica, sin autor ni registro oficial por lo que será modificado o complementado, de intercambio constante entre culturas con base en la experiencia y funcionalidad. Es en el pasado que el folklore musical muestra elementos musicales como el compás, la melodía y el ritmo.
2. El canto es una de las vías de transmisión del folklore infantil a través de un cuento, una canción o una danza. Adquiere más de una modificación por parte de su intérprete. Principalmente es en la etapa sensoriomotora que se reconoce el primer encuentro de un niño con el folklore infantil a través de cantos y juegos interpretados por la madre de las cuáles quedan grabadas en la memoria.
3. La lírica infantil es partícipe del inicio del aprendizaje de la lengua materna que se apega a la filosofía de Edgar Willems.
4. Las rimas y canciones de la lírica infantil pueden apegarse al principio de la relación del sonido con las palabras de acuerdo al método Orff ya que la metodología marca el uso de la palabra con su ritmo natural por lo que su utilidad se puede apegar a las actividades de improvisación y ayudar a resolver problemas de coordinación rítmica además que el método muestra el uso de canciones del folklore.
5. Es necesaria la intervención de un tutor o guía para que las canciones de lírica infantil ayuden en el desarrollo de la vista, el olfato, el tacto, el equilibrio, la memoria, el ritmo, etc., además que optimizan la atención del infante al entorno social y promueve la relación fraterna la cual promueve el beneficio de estímulos sonoros.
6. Las canciones de la lírica infantil fomentan el respeto, el trabajo en equipo y la empatía y reúne elementos de desarrollo individual como la expresión

corporal, oral, creatividad, imaginación y manejo de emociones y sentimientos.

7. La lírica infantil son versos y coplas dirigidos a los niños con mezcla de vocablos españoles; determinadas como canciones sin autor con narraciones ilógicas y de fantasía que logran su permanencia gracias a la transmisión oral como, por ejemplo: “Doña blanca, zapatito blanco, Don piruli, Arroz con leche, Naranja Dulce”, etc.; difundidas y reconocidas sin importar la clase social. Fueron recolectadas de la tradición oral y clasificadas por los investigadores de acuerdo con su característica de juego como: coplas de nana, canciones de arrullo, rimas, adivinanzas, cantos religiosos, coplas infantiles, canciones de navidad, muñeiras, juegos infantiles, cuentos de nunca acabar, romances, cantos aglutinantes, etc., y actualmente es posible encontrar algunos de estos materiales registrados en partituras y en libros de versos.
8. El primer cancionero publicado de la lírica infantil fue realizado por Antonio Vanegas Arrollo junto con otras publicaciones que probablemente fueron de utilidad para la enseñanza.
9. Existen varias publicaciones que versan sobre investigación y recopilación de la lírica infantil, sin embargo, todas y cada una de éstas muestran diferentes clasificaciones, tanto en partitura como en versos.
10. La canción popular mexicana es una composición breve y en verso que expresa sentimientos y vivencias; muestra como elemento principal la melodía por la que adquirió el término *popular*. Originada por la práctica de composición lírica, adquiere tanto vocablos de la vanguardia literaria de poetas menores como lenguaje urbano escrita en cuartetas o quintillas y en ocasiones de autor.
11. La música vernácula es el resultado de la mezcla cultural la cual determinó el estilo de la canción popular original del país aceptada por el gusto

popular social. Es este nuevo estilo que la canción popular mexicana fue modelo de nuevas composiciones y, por ser producto de la lírica y el sentimentalismo, en ocasiones estará envuelta de narraciones extraordinarias, arreglos de compositores apegados al estilo.

12. Las recopilaciones y transcripciones de las canciones en líneas melódicas de Vicente T. Mendoza, Juan Marín Beltrán, Francisco Moncada, Juan S. Garrido, incluso Manuel M. Ponce entre otros ya mencionados, probablemente puedan ser adecuadas como material didáctico apoyadas a las metodologías, pero es necesario que el docente se encuentre acreditado en conocimientos pedagógicos, musicales y de investigación para lograr su correcta interpretación.
13. El *modelo activo* surge para destacar al niño como el protagonista en el proceso de aprendizaje el cual será guiado a través del docente apoyado a una técnica de enseñanza o metodología. La lírica al ser de uso exclusivo del infante, se propone su uso como material didáctico utilizado como apoyo a una metodología del *modelo activo* sin desacreditar el material musical que esta incluye.
14. La lírica, por pertenecer a la lengua materna, generaría un óptimo aprendizaje y sembraría el gusto por la música en los niños; podría ser herramienta introductoria en la iniciación musical en lectura y ejecución básica ya que, sus melodías cortas y su forma binaria simple logran ser de fácil aprendizaje además que, se ha mencionado que contiene rimas rítmicas, musicalidad y movimiento que podrían ayudar al desarrollo motriz y la coordinación rítmica. Si el educador musical recurre al uso de la lírica infantil apoyado a una metodología, es probable que le facilite motivar la creatividad musical del niño, por ejemplo, con el Método Off podría optimizar la improvisación ya que su estructura de Ritornello permite su memorización además que la variabilidad de los versos la hacen libre de

ser modificada, sin embargo, se necesitaría un estudio más especializado para dar mayor credibilidad.

Es claro ver que, la lírica infantil y la canción popular es música de la tradición mexicana que se caracteriza por el sentimentalismo, con riqueza cultural que la población comienza a olvidar y desconocer a causa de la poca difusión y practica oral además de los nuevos medios tecnológicos, ya que la radio y la televisión eran otros de los medio de transmisión musical en comparación de ahora y la aplicación de nuevos dispositivos, el consumo y surgir de nuevos géneros musicales con el uso de internet y la constante mezcla cultural que han modificado la practica lírica tradicional y la manera de vivir lo cual declina el rango de popularidad de lo tradicional además de no contar con apoyo político social, sin embargo, los materiales de investigación utilizados en este trabajo, muestran una gran variedad existente, por lo tanto, se cumple con el objetivo de dar a conocer y dar valor cultural a lo hecho sobre la lírica infantil y la canción popular proponiendo su utilidad a favor de la educación como material clasificado de apoyo didáctico en manos de profesionales de la educación sin temer a usar o arreglar y así rescatarlo del olvido.

El educador musical es quien guía a la experiencia musical sensible a través del sonido. Su formación pedagógica le brinda los conocimientos para la aplicación de actividades con materiales de acuerdo con el nivel de desarrollo del niño y a distintos niveles de aprendizaje por lo tanto es el profesor apto para llevar a cabo la enseñanza del folklore en una línea de aprendizaje y quien hará el uso y búsqueda adecuado para utilizar la lírica infantil en vías de una propuesta novedosa.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada

- Agráz Luna, Mario. *El baúl de Mario: Aquellos tiempos de San serafín*. Jorge Kahwagi Gastine (ed.). México. 2022. Obtenido de https://www.cronicajalisco.com/notas-el_baUl_de_mario_aquellos_tiempos_de_san_serafin-104095-2020
- Alayón Castro, Yaiza. *Un recorrido por la vida del pedagogo Carl Orff*. s.l.: Facultad de educación Universidad de la Laguna. 2018/2019. Obtenido de <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/15568/Un%20recorrido%20por%20la%20vida%20del%20pedagogo%20Carl%20Orff.pdf?sequence=1&isAllowed=y#page=14&zoom=auto,-12,657>
- Archivo General de la Nación. “#AGN recuerda a Manuel M. Ponce”. *Archivo/Blog*. s.l.: s.e. 2022. Obtenido de <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuerda-a-manuel-m-ponce>
- _____. “Exponentes de la música mexicana en la primera mitad del siglo XX”. Marzo 2022. Obtenido de <https://artsandculture.google.com/story/exponentes-de-la-m%C3%BAsica-mexicana-en-la-primera-mitad-del-siglo-xx/uQXhyDbiNm1DiQ>
- Avitia Hernández, Antonio. *Cancionero infantil mexicano*. México: Selector. 2001.
- Beltrán, Juan Mari y Ana Pelegrín. *Folklore musical infantil* (Vol. 6). Madrid-España: Ediciones Akal, S. A. 2002.
- Bernardo León, Carlos. “Historia de la música popular en México”. *Cuartos de guerra, Análisis y Noticias de Tlaxcala*. Tlaxcala: s.e. 2018. Obtenido de <https://www.elcuartodeguerra.com/public/index.php/columnista/carlos-bernardo-leon/494-326-historia-de-la-musica-popular-en-mexico>
- Carvalho-Neto, Paulo de. “La influencia del folklore en Antonio Machado”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: s.e. 2017.
- Cerrillo Torremocha, Pedro César. “Hacia una clasificación de la Lírica Popular de Tradición Infantil” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Alicante: s.e. 2022. Obtenido de Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: www.cervantesvirtual.com
- CINEMA23. “La época de oro del cine mexicano. La diversidad de género”. *CINEMA23*. México: La Internacional Cinematográfica Iberocine S.A. 2022. Obtenido de <https://cinema23.com/en/blog/trayecto23/la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>
- Conde, César. “Dios nunca muere en los corazones oaxaqueños”. *El ORIENTE REINVENTEMOS LOS LÍMITES. EDUCACIÓN Y CULTURA*. México: s.e. 2014. Obtenido de <http://www.elorienten.net/home/2014/01/17/dios-nunca-morira-de-los-corazones-oaxaqueños/>

- Conservatorio Nacional de Música. "SIC MÉXICO. Sistema de Información Cultural. Programas de educación". Abril 2022 Obtenido de https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=educacion_artistica&table_id=123&l=
- Díaz Roig, Mercedes. "Panorama de la lírica popular mexicana". *Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien No. 48*. Toulouse, Francia: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. 1987. Obtenido de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2298
- Dirección General de Orientación y Atención Educativa. "UNAM Oferta educativa. Música-Educación Musical". *Facultad de Música*. abril de 2022. Obtenido de <http://oferta.unam.mx/mus-edumus.html>
- Facultad de Música UNAM. "Ciclo propedéutico". 2022 Obtenido de https://www.fam.unam.mx/campus/prope/mp_edumusical.html
- _____. "Conoce la biblioteca". *Biblioteca Cuicamatini*. 2022. Obtenido de <https://www.fam.unam.mx/servicios/biblioteca.php>
- _____. "Planes de estudio". 2008. Obtenido de <https://www.fam.unam.mx/campus/planes.php>
- Fassone, Alberto. (2021). "Carl Orff" Grove Music Online. 27 Dec. 2021. Obtenido de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042969>
- García Baeza, Roberto Rivelino. "Introducción". *La lírica tradicional infantil de México: letra y música.Tesis*. San Luis Potosí: El colegio de San Luis. A. C. 2012.
- Garrido, Juan S. "19. Literatura musical escolar". *Historia de la música popular en México*. México: Editorial Extemporáneos S. A. 1981
- Gobierno del Estado de México. "Oferta educativa. Licenciatura en Educación Musical". *Conservatorio de Música del Estado de México*. Estado de México: s.e. 2022 Obtenido de https://comem.edomex.gob.mx/educacion_musical
- Gutierrez Eguren, Luis Javier. "Las jitanjáforas y la creatividad reglada del sistema". *Revista de literatura No. 49(98)*. 1987. Obtenido de <https://www.proquest.com/openview/171198ceb35ef668d152a1bd3fc00807/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817792>
- Isamitt, Carlos. "El folklore como elemento en la enseñanza". *Revista musical chilena*. 2002.
- Janin, Alejandra. "La música del cine mexicano". *Diseño Mexicano. España: s.e.* 2019. Obtenido de <https://mercaditomexico.com/la-musica-del-cine-mexicano/>

- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. "Métodos históricos o activos en educación musical". *Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación* No. 14. 2004. Obtenido de https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/16315/file_1.pdf?sequence=1
- Kuri-Aldama, Mario. (2001). *Cancionero popular mexicano Tomo II*. México D.F.: Editorial Océano de México, S.A. de C. V. 2001.
- López García, Narciso José. "La relación música-lengua materna en los principios metodológicos de Edgar Willems y Shinichi Suzuki". *Folios* No. 54. 2021 Obtenido de <https://doi.org/10.17227/folios.54-11512>
- Lucato, Marco. "El método Kodály y la formación del profesorado de música". *Revista electrónica de LEEME*, 7, 1-7. 2001. Obtenido de https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/36855766/metodo_kodaly-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1651182113&Signature=COcL7O4krnCBIxTxLikOPnbUTC9QJbfK3UQNfkY1fnmuEbSvpc8h5nlCqH7jGR~xwvSd7f~OHM3vFcqSwv9IsA3GQAVFoIbB9YkciDtD7qcoAGlmoYAsN64UD1Qg-SR2CYtkMiL6MHGYH~
- M. Campos, Rubén. "El folklore y la música mexicana". *Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública Talleres Gráficos de la Nación. 1928.
- Márquez Carrillo, Jesús. "Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964". *Revista de la facultad de filosofía y letras Grafilia*. s.f. p. 93-105. Obtenido de <http://cmas.siu.buap.mx>
- Márquez Rafael, Margarita Estela y Erika Jarquín Santiago. "Lírica tradicional mexicana". *Gaceta informativa Escuela Secundaria Técnica Num. 1*. Oaxaca, Oax.: s.e. 2019. Obtenido de <https://www.tecnica1.edu.mx/lirica-tradicional-mexicana/#comment-3479>
- Matín Hoyos, Cecilia y Luis Ponce de León Barranco. "Edgar Willems: en busca de una educación musical para todos los niños." *Revista Melómano Digital*. 2020. Obtenido de <https://www.melomanodigital.com/edgar-willems-una-educacion-musical-integral-para-todos-los-ninos/>
- Mauleón, Rafael (ed.), Armando Baez Pinal. "La Música Popular Mexicana como Elemento de Construcción Cultural". *Entretejidos. Revista de Transdisciplina y Cultura Digital*. 2019. Obtenido de https://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/wp-content/uploads/2019/11/Entretejidos_Mu%CC%81sica-Popular.pdf
- Mendoza, Vicente T. *La canción Mexicana. Ensayo de clasificación y antología. Estudios de folklore* (primera edición ed.). México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 1961.

- _____. *Panorama de la música tradicional de México*. México D. F.: Universidad Autónoma de México. 1956.
- _____. *Lírica infantil de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1995.
- Moncada García, Francisco. *Así juegan los niños: recopilación de juegos infantiles*. México, D.F.: Avante. 1965.
- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México D.F.: Editorial Patria S.A. de C.V. 1979.
- Música en México. "Historia de la música clásica mexicana en el siglo XX (parte I):1910-1960. el Nacionalismo". *Música mexicana. Historia 1910-1960: El Nacionalismo*. 2015. Obtenido de <https://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/siglo-xx-1910-1960-nacionalismo/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (23.ª . ed., [versión 23.5 en línea]. ed.). Madrid: Real academia Española. Recuperado el 2022, de <https://dle.rae.es/lírica>
- Reuter, Jas. *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Secretaría de la Defensa Nacional. 1981.
- Reviejo, Carlos y Soler, Eduardo. *Cantares y decires: antología de folclore infantil*. Madrid: S.M. 1998.
- Robles Cahero, José Antonio. "Historia de la música mexicana de concierto". *SACM SACM Sociedad de Autores y Compositores de México*. México. s.l.: 2000. Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/mmc/panorama.html>
- Salgado, Antonio. *Canciones infantiles: Las más bellas y tradicionales canciones para niños*. México D.F.: Selector. 1991.
- Santana Vázquez, Higinio. "El medio físico". *Historia de la canción mexicana*. México: Talleres gráficos de la nación. 1931.
- Sociedad de Autores y Compositores de México. *SACM Nuestro socio y su obra. Francisco Gabilondo Soler "Cri-Cri"*. 2019. Obtenido de <https://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08366>
- _____. *SACM Nuestros socios y su obra. Macedonio Alcalá Prieto*. 2022. Obtenido de <http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/01135>
- Torner, Eduardo M. *Temas folklóricos: Música y poesía*. Madrid: Fuentes. 1935.
- Vargas Oledo, Edgar (ed.). "Macedonio Alcalá: Más allá del Dios nunca muere" *QUIXE. CORAZÓN DE CULTURA Y HUMANIDADES. REVISTA DE FUNDACIÓN GUENDABI 'CHI'*. Oaxaca: s.e. 2022. Obtenido de <https://revistaquixe.com/2022/02/01/macedonio-alcala-mas-alla-de-dios-nunca-muere/>

- Velasco Maillo, María Honorio. "El folklore y sus paradojas". *Reis. Revista española de investigaciones sociológicas*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación A Distancia. 1990.
- Velázquez Aguilar, Ariannis y Paula Sánchez Ortega. "La lectoescritura musical: métodos precursores". *VARONA, Revista Científico-Metodológica No. 61*. 2015.
- Vera Cornelio e Indrid Desireé. "LA EDUCACIÓN MUSICAL HACIA UNA NUEVA PEDAGOGÍA". *Acalán Revista de la Universidad Autónoma del Carmen. Repositorio 1-3*. 2007 Obtenido de <http://www.repositorio.unacar.mx/jspui/handle/1030620191/318>
- Weiss, Richard. "El folklore como ciencia* A. El folklore y sus ciencias limítrofes". *Anales de la Universidad de Chile Vol. 79*. Chile: s.e. 1950.
- Wuytack, Jos. "¿Puesta al día de las ideas educativas de Carl Orff?". *Revista Música y Educación No. 11*. 1992.
- Yañiz, Arcelia. "46. El Dios Nunca Muere". *Revista Oaxaca de México: Alacena Oaxaqueña* 1962. Obtenido de <https://www.oaxaca.gob.mx/cco/wp-content/uploads/sites/31/2016/08/Alacena46.pdf>

Bibliografía consultada

- Aguirre Lora, María Esther. "En pos de la construcción del sentido de lo nacional: universos sonoros y dancísticos en la escuela mexicana (1920-1940)". *Historia de la educación: revista interuniversitaria*. 2006.
- _____. (coord.). *Modernizar y reinventarse : escenarios en la formación artística, ca. 1920-1970*. México: iisue. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. 2017.
- Eiras Tojo, Francisco Javier. *Tesis doctoral. Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brower a través de los autores más representativos. Propuesta de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música*. España: Universidad de Vigo. 2017.
- Giráldez, Andrea. (2014). *Didáctica de la música en primaria*. Madrid: EDITORIAL SÍNTESIS. 2014.
- Heineken MÉXICO. "Heineken MÉXICO". *La publicidad en México Cuauhtémoc Moctezuma*. s.l.: s.e., s.f. <https://www.elcuartodeguerra.com/public/index.php/columnista/carlos-bernando-leon/494-326-historia-de-la-musica-popular-en-mexico>
- Martínez, José Luis. *Enciclopedia de la literatura en México. Vicente T. Mendoza*. México: Centro Nacional de las Artes. 1995. Obtenido de <http://www.elem.mx/autor/datos/4287>

- Martínez Ruiz, Xicoténcatl. *¿El arte por el arte?. LA INFLUENCIA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA*. México: OCDE. Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos. 2013.
- Picún, Olga y Consuelo Carredano. "El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios". *Luise Noelle y Hugo Arciniega (coord.)*. Ciudad de México: s.e. 2012.
- Portilla de Buen, Alejandro. *Niños y libros. Publicaciones infantiles de la Secretaría de Educación Pública*. Argentina: Secretaría de Educación Pública. 2011.
- Promotora Hispano Americana de Música S. A. *Canciones Famosas*. México D. F.: EDITORIAL PHAM. 1960.
- Reynoso Vargas, Karla María. "La educación musical y su impacto en el desarrollo". *Revista de Educación y Desarrollo 53-60*. 2010.