

Pancho Madrigal: la oralidad en fuga o el corrido que permanece

RAÚL CASAMADRID
ENES, UNAM Morelia

El corrido como forma de trascendencia

Francisco *Pancho* Madrigal (Guadalajara, México, 1945) es un compositor y cantante del género del corrido — si bien su actividad como compilador y cuentista es fecunda y ha incursionado, también, en el campo de las artes visuales. Como performista, el abordaje que realiza del género resulta *sui generis*, pues sus canciones contienen partes narradas que se intercalan con las partes propiamente cantadas; además, sus personajes, más que hampones o forajidos, resultan trashumantes venidos a menos; simples borrachos de cantina o mujeres con escasas cualidades físicas y morales, por ejemplo. En ellos, efectivamente, permanece un sentido de fuga o huida, aunque no tratan de escaparse de la represión de la justicia o la ley, ni de evadirse de la venganza punitiva de aquellos afectados por sus injurias sino, más bien, ellos huyen de la acción de otro tipo de perseguidores. En ese sentido, su carácter no cuadra con el de las canciones que presentan a caudillos luchadores y a bandidos sociales transformados en héroes que alcanzan trascendencia al permanecer en la memoria colectiva. En todo caso, los personajes de Madrigal entran más en la categoría de antihéroes representados en corridos donde abundan, alternativamente, los giros coloquiales, la permanencia residual de un tradicionalismo de exaltación nacionalista, el humor, la sátira, la ironía, lo paradójico y lo burlesco.

En la lírica mexicana — apunta María Teresa Ruiz a propósito del estudio elaborado por Enrique Flores *Forajidos: historia y poe-*

sía en siete corridos mexicanos—, los corridos muestran historias “sobre héroes populares reales o ficticios que son perseguidos por la justicia”. El género en cuestión —añade— ha sido transmitido por tradición oral, en hojas sueltas o cancioneros populares y consiste en “relatos en verso, divididos en estrofas de cuatro o seis versos octosílabos” (Ruiz, 2006: 207). Surgidos del romancero vulgar, los corridos representan una manifestación épica colectiva y —en opinión de Magdalena Altamirano— en ellos se recrea al arquetipo del bandolero y del valentón, ya que “el mundo del corrido tradicional gira en torno al varón” (Altamirano, 2010: 452).

Jacinto Cenobio: la huida que escapa de su presencia

En su canción *Jacinto Cenobio*, el abordaje que Madrigal realiza del género resulta *sui generis*, dado que el personaje en cuestión, más que ser un hampón o un forajido, resulta un trashumante venido a menos; que huye —sí—, pero más de su pasado que de la acción represiva o punitiva de la justicia y la ley. En ese sentido, su carácter no cuadra con el de las canciones que presentan a caudillos luchadores y bandidos transformados en lo que el investigador Aurelio González llama *héroes* quienes, en su caracterización, alcanzan “trascendencia al permanecer en la memoria colectiva” (1999: 96).

En todo caso, el personaje que representa *Jacinto Cenobio* es más un antihéroe que un héroe. Ni siquiera es un bandido generoso, porque no roba ni burla a las autoridades —a la manera de los capos que hoy en día construyen escuelas, iglesias, campos deportivos y reparten dinero a manos llenas entre el “pueblo” que les teme e idolatra. Para Enrique Flores, “los forajidos son los que están fuera de la ley, los fugitivos de la justicia, los bandoleros, los proscritos, los rebeldes, los criminales. A veces, la imaginación popular los convierte en justicieros generosos que [...] roban al rico para darle al pobre” (2005: 3). Mas el personaje que transita por las estrofas de *Jacinto Cenobio* es un triste viejo alco-

hólico, casi indigente, a quien su ahijado encuentra en un tianguis de la ciudad de México:

En la capital
lo hallé en un mercado,
con su mecapal,
descargando un carro.

Le dije: "Padrino,
lo andaba buscando".
Se echó un trago de vino
y se quedó pensando.

En su periplo, Jacinto ha perdido cuanto le otorgaba valor a su vida. Él huye, en efecto, pero no — a la manera típica del corrido bandolero — de la acción de la justicia o de la mano vengativa de quien lo busca para cobrarse injurias, ultrajes y agravios, sino que huye para rescatar la dignidad que radica en el recuerdo que de él queda en sus conocidos, en la gente de su pueblo. Esta migración le da a su trashumancia el sentido nostálgico del tiempo perdido y de una juventud extraviada para siempre.

Cabe señalar que, en las construcciones estróficas de Madrigal, si bien existe un número considerable de composiciones cuya estructura alterna el verso blanco con la rima única asonante (característica del romance, género reputado — con buenas razones — como ancestro del corrido), en la práctica, algunos de sus corridos se fracturan en órdenes estróficos menores:

Me dijo: "Un favor
vo'a pedirle, ahijado:
que a naiden le cuente
que me ha encontrado.

"Que yo ya no quiero
volver pa'llá,
al fin yo no tengo
ni 'ónde llegar.

"Murió tu madrina,
la Trenidá,
los hijos crecieron,
y 'ónde están.

"Perdí la cosecha,
quemé el jacal;
sin lo que más quero,
nada es igual.

"Sin lo que más quero,
qué más me da;
cobija y sombrero
serán mi hogar".

Contrario a los envalentonados personajes que aparecen en el corrido tradicional, quienes — sin duda — transitan en un espacio marcado por la sed de figurar, protagónicamente, en un mundo coloreado por bravas acciones de machos y signado por sus propias hazañas delincuenciales, Jacinto Cenobio lo que desea es desaparecer, esfumarse en la miseria de su destino y de su doloroso desarraigo:

"Por eso, mi ahijado,
regrese en paz,
y a naiden le cuente
que estoy acá"

La canción trastoca los valores del género: si en el corrido tradicional los personajes "funcionan como vengadores: amenazan a la población más desamparada; roban, violan, atormentan y asesinan a los inermes; pero, al mismo tiempo, rompen el orden del Estado y desafían su autoridad" (Flores, 2005: 3), en *Jacinto Cenobio* el propio protagonista (quien funge al mismo tiempo como padrino del narrador) resulta un antihéroe consumado y consumido por su propia vida; él personifica y encarna, precisamente, a una víctima de sí mismo y de las circunstancias que lo

rodearon durante su juventud y madurez. Así, le hace prometer a su ahijado que guardará el secreto de su decadente indigencia:

Quedamos de acuerdo:
lo dejé tomando;
yo encendí un recuerdo
y me lo fui fumando.

Para Raúl Eduardo González, Pancho Madrigal “ha forjado su voz con las voces del campo jalisciense” y, en *Jacinto Cenobio*, “ha trascendido generaciones y coyunturas políticas, para revivir en cada entonación el eterno drama del campo olvidado y de la migración a la gran ciudad, con la acogida inclemente de su vas-tísimo infierno” (González, 2013: 38):

Jacinto Cenobio,
Jacinto Adán,
si en tu paraíso
sólo había paz,

Yo no sé qué culpa
quieres pagar
aquí en el infierno
de la ciudad.¹

Albañil de oficio – ahí está su libro de cuentos *Olor a mezcla: relatos de andamio* (1985)– y con nombramiento de mozo en el

¹ Francisco Javier Madrigal Toribio (conocido artísticamente como *Pancho Madrigal*) es un canta-autor que interpreta sus propias composiciones acompañado por un cuarteto o en solitario; composiciones suyas, como *Jacinto Cenobio*, forman parte del repertorio infaltable de los trovadores latinoamericanistas: la canción ha sido grabada por intérpretes y compositores de la talla del uruguayo Alfredo Zitarrosa, Amparo Ochoa, Óscar Chávez, Guadalupe Pineda y la peruana Tania Libertad, entre otros. Es posible acceder a la versión del artista uruguayo (amigo personal – por cierto – del propio autor jalisciense) en el siguiente enlace: [<https://youtu.be/I3n39KJOhvE>]. La transcripción que se presenta fue tomada directo de esta interpretación.

campus universitario, Madrigal fue objeto, por parte de El Colegio de Jalisco, en 1998, y de la Universidad de Guadalajara, en el año 2005, de sendos homenajes. Para el catedrático Dante Medina, especialista en Letras Románicas, Madrigal “pertenece a esa rara especie de artistas totales que nos dio la época renacentista: es un artista completo” (2013: 36). El académico señala la importancia de los volúmenes de investigación –recopilaciones de coplas tradicionales– que Madrigal ha editado: *Ariles de una pasión* (1997a) y *Borrachos, fanfarrones, piropos, versillos y picardías* (2001), así como la de sus textos como fabulista: *Guasanas. Fábulario de la abuela* (2014). Otras obras sobresalientes del autor son: *Romancero* (1997b), *Los corridos penderciersos de Pancho Madrigal* (2002); *Corridos bandoleros* (2007) y *Una bebida llamada tequila* (1998).

Enrique Flores, en *Forajidos: historia y poesía en siete corridos mexicanos*, nos recuerda que durante el siglo XVIII, en España, los ciegos cantaban historias y comerciaban hojas con sus impresos; señala que –al igual que Hollywood con sus filmes de gánsteres–, durante el siglo XX, los corridistas mexicanos también se dedicaron a cantar y contar historias, y que “hoy en día, cuando apenas comienza el siglo XXI, los corridos se siguen escribiendo en México y, por supuesto, la gente los escucha y los canta” (2005: 5). Ciertamente –durante el VII Congreso Internacional Lyra minima–, en su revisión del amplio repertorio de la imprenta de Vanegas Arroyo, Mariana Masera encuentra canciones que datan de principios del siglo XX y que aparecen en distintos contextos y formatos dentro del cancionero de cordel, “aquellas que se ofrecen en las hojas volantes que pueden aparecer fuera de colección [...] como los corridos” (2013: 184). En ese mismo encuentro de investigadores, Verónica Stedile Luna, al revisar los nuevos modos de escribir la identidad popular, ubica que Violeta Parra –entre 1950 y 1953– inicia su trabajo como recolectora de cantos tradicionales “luego de haber cantado rancheras, corridos mexicanos, boleros [y] guarachas, junto a su hermana Hilda, en boliches de barrios santiaguinos” (en prensa).

La veraz ficción en fuga del “Corrido de lo que andaba pasando...”

Ya José Vizcaíno Pérez, por su lado, ubicaba al corrido como un género mexicanísimo, cuyo antecedente, el romance, fue traído a México por “los soldados españoles que conquistaron el Anáhuac”; éste, que caló muy hondo en el alma del pueblo que se formaba, “derivó hacia una variante mexicana, poseedora de signos distintivos, que habría de convertirse en la manifestación popular por excelencia de la música y la poesía de nuestra tierra: el corrido mexicano” (1967: 28). Así, Pancho Madrigal, en los albores del siglo XXI, continúa cantando y componiendo coplas que se integran al género. En sus *Corridos pendencieros* (2002) podemos encontrar largos relatos en los cuales fusiona —a los elementos clásicos del género— la parodia como una modalidad intertextual, propiciando (a la manera que señala Linda Hutcheon) una superposición, en donde “un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo nuevo y lo viejo” (Hutcheon, 1992: 177). En su “Corrido de lo que andaba pasando la vez que no pasó nada, pero que... qué tal si pasa”,² Madrigal parodia el propio género del corrido:

Ese día desde temprano
yo presentí una tragedia.
El día se fue calentando,
la desgracia andaba cerca.

Como era fin de semana,
‘tábamos en la piquera;
yo, asomado a la ventana,
viendo de adentro pa’fuera.

² Una versión en línea de este corrido está disponible en *Spotify*. Se trata de una grabación hecha en estudio por el propio compositor. La transcripción fue tomada de esta versión.

Tambaleante y tembloroso,
 vi venir por la banqueta
 a don Facundo *El Rabioso*
 con tamaña guarapeta.

Como tantiando el ambiente,
 llegó y se quedó ahí, por fuera;
 traiba fruncida la frente,
 y una mirada muy fiera.

El corrido comienza de la manera tradicional, con la clásica fórmula de inicio o saludo que ubica al escucha en un plano espacio-temporal determinado; pero, en este caso, en vez de referirse al año de una batalla o al lugar de una gesta heroica, el autor ubica las acciones en un antro de baja estofa, una cantina pueblerina, una piquera. Ya Moisés L. Jiménez Alarcón en su *Vocabulario técnico* definía el corrido como un poema popular mexicano con profundas raíces en la temática literaria aborigen, y lo catalogaba no como una imitación del romance, sino como una forma análoga: “los temas son novelescos, aunque los hay cómicos, líricos, históricos, satíricos, picantes, sobre animales...” (1967: 452).

En su aproximación al corrido, Raúl Eduardo González apunta que: “se ha visto con preeminencia el carácter narrativo del género, y en términos de su contenido lírico, se ha destacado en su lenguaje *la combinación de tópicos y fórmulas*” (2014: 46). Pancho Madrigal, en la performance de sus corridos, combina una parte propiamente cantada, en versos octosílabos, con otra parte narrada — más suelta — que aparece en medio de las estrofas y donde le brinda al escucha un panorama situacional, de corte muy cuentístico, en el que abundan los detalles y gracias al cual la propia narración de la historia del corrido crece en *suspense*, creando expectación ante el desarrollo de la trama y propiciando en el espectador un clima de ansiedad ante lo que va a ocurrir:

Don Facundo era un viejón muy mosongo,³ de carácter bastante muy sulfuroso; cara de chicle mascado, como si una estampida de reses le hubiera pasado dos veces por encima, envuelto en pensamientos negros, con un sombrero del mismo color. Y aunque no muy esperto asesino —pero sí muy buen aficionado—, siempre anda buscando pleito, y mucho se aprovecha de que está medio tapiado de un oído, pa echar brava inmunemente. Un suponer: usté le pasa por enfrente y lo saluda: “Buenas noches, don Facundo”; pos él aprovecha pa salirle con que: “Más hijo de la tiznada será usté; y ¡póngale, desdichado!; si trae con qué, ¡sáquela!” ... Y eso, en su juicio; afigúreselo ya emborrachecido. No por nada le dicen *El Rabioso*.

Así, mediante versos cantados y partes narradas, Madrigal va hilando las historias de sus corridos ante un público receptor que conviene con él, tácitamente, en concederle veracidad a una narración burlesca cuyo desarrollo implica la conjunción de un lenguaje cuentístico cohesionado y coherente que resulta irónico. De tal forma, en apego a lo que define Catherine Kerbrat-Orecchioni: “ironizar es siempre, en cierta forma, bromear, descalificar, volver irrisorio, burlarse de alguien o de algo” (1992: 211), Madrigal se burla no solamente de sus personajes estereotipados, sino que convierte el propio corrido en una parodia de sí mismo al subvertir en sincera precaución la valentía característica de los personajes del género:

Valiente es el valedor
que se mata con cualquiera
Pero no cuando el valor
nace de la borrachera.

Yo salté por la ventana
sospechando un mal encuentro,
y todavía me asomaba,
pero de afuera hacia dentro.

³ *mosongo*: “serio, de pocas palabras” (Sandoval Godoy, 2004, s.v.).

El corrido continúa con otra parte narrada:

Tengo fama de loco, no de otra cosa. Pos, por fin se decidió a entrar; venía tan incróspido que abrió la patada de una puerta.⁴ Y al grito de: “Ándensen con cuidao: no le pisen la cola al tigre”, le anunció al mundo que andaba en estado de beodez. Dándoles testeriones a las mesas y recargones a los parroquianos, llegó hasta el mostrador, y ahí se acodó sin saludar. Pidió un trago, pero luego lo pensó bien y mejor dijo: “Ultimadamadre, me importa mente, mejor déjame la botella; al cabo ni borrando acho todavía”. “Mmmhh... mala señal”, dije yo.

Para Aurelio González, el corrido mexicano es una manifestación creativa y vital de la cultura de tradición oral, y se inserta, “como texto épico-lírico que es, en la gran tradición de la balada internacional. Es claro que su antecedente inmediato es el romance, expresión privilegiada de la poesía narrativa en todo el mundo cultural hispánico” (2001: 94). El propósito original al entonar un corrido —nos dice Raquel Iglesias Plaza— es el de “tener la intención expresa de contar un hecho, de informar sobre él, porque la historia (el hecho o la anécdota), por su importancia, merece ser cantada/contada” (2013: 69). Sin embargo, en la lírica de sus *Corridos pendencieros*, Pancho Madrigal no trata de mostrar épicas historias, sino de contar anécdotas de cantina y chismes pueblerinos:

Luego, luego se siente
cuando la cosa anda fea:
se pone tieso el ambiente,
se presiente la pelea.

⁴ Esta inversión de términos: “abrió la patada de una puerta”, por “abrió la puerta de una patada”; y “ni borrando acho todavía”, por “ni borracho ando todavía”, es un recurso utilizado por el autor para imitar la atropellada manera de hablar de los alcoholizados y mover a la risa.

La historia continúa hilvanándose por la vía de una prosa fluida y salpicada de coloquialismos:

En la otra punta de la barra estaba don Mariano Rojas, hombre de edad ya venérea, entre los sesenta y cien — dicen los que saben calcular (que no son muchos, pero sí muy esaptos) —. Don Mariano... chimuelo de un ojo, él; con la boca casi desocupada de dientes. Usa la cara muy seria, así como muy priocupado; pero es de esos que saben más por diablos que por viejos. Nunca le hace mal a nadien (a menos que sea mucha la de malas, la del perjudicao); siempre que le pide usted un favor, él se lo hace — sólo cuando no quiere, pos entonces, no —. Él había llegado nomás de pasadita, a tomarse unas ocho cervezas. Apenas pa tener derecho de miar...

Ciertamente, en México, al término de la Revolución de 1910 y de sus secuelas (como lo fue el levantamiento Cristero, aniquilado a finales de 1929), la forma del corrido empezó a volverse artificiosa y perdió su espontaneidad. Comenzaron a escribirse corridos por encargo; primero, para las producciones cinematográficas de la Época de Oro y, después, para celebrar cumpleaños o hasta para cantar las victorias electorales de los candidatos del partido en el poder. No fue sino hasta el auge del contrabando y el narcotráfico, durante la segunda mitad del siglo pasado, que el corrido retomó su fuerza para loar a confirmados maleantes devenidos en figuras públicas (como lo son los jefes de los cárteles y de las familias mafiosas), o a supuestos delinquentes convertidos en santones (como el caso de Malverde):

Los corridos que *cuentan* la historia de Malverde — los más cercanos al corrido tradicional — no tienen nada que ver, aparentemente, con los corridos de narcotraficantes. Podría extrañar su inclusión en el ámbito de los *narcocorridos*, si no fuera porque Malverde, que no fue un narcotraficante, se convirtió en el santón no solamente de algunos narcotraficantes, sino de mucha gente ligada a la cultura del narcotráfico, y de los emigrantes a Estados Unidos (Flores, 2007).

En el caso de los *Corridos pendencieros* y los *Corridos bandoleros* de Pancho Madrigal, los personajes no son ni políticos encumbrados ni jefes mafiosos o sus secuaces, sino que en ellos se retratan personajes típicos (o atípicos) de los pueblos del Bajío. Continúa el “Corrido de lo que andaba pasando...”:

Don Mariano andaba solo
y con nadie se metía,
pero era amigo de todos
y a ninguno le debía.

Había sido caporal
de la hacienda La Escondida,
pero lo venció la edad
y se le amargó la vida.

Entró con todo y perro; siempre andan juntos porque son muy unidos: él y el *Tuétano*. Don Mariano dice que es su chucho particular, y que él es el dueño. Pero yo tengo mis dudas y pienso que nomás son amigos, porque cuando lo llama, el perro en lugar de ir adonde le dicen, voltea a verlo a uno como diciendo: “Áhi te hablan”. Total que áhi estaban los dos: don Mariano en la barra, con su cerveza, como esperando el día del juicio, y el chucho por allá, mosqueándose en un rincón, sin tomar nada. Y no es que sea astemio; cuando alguien lo invita, nunca se niega. Es un perro muy voluntario y hasta algo educado. Rara vez se le acerca a uno para mearle el pantalón o pa abrazársele de las pantorrillas. Han de pensar que qué carambas importa el pulgüento del *Tuétano*. Pero es que, si ya di pormenores de los otros, pa qué hacer menos al perro, si también le sé su vida. Además, él también es parte de esta historia; ya lo verán...

La *jácara*, como género satírico representado en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro, podría considerarse, junto con los romances (por su formalidad narrativa), antecedente del corrido. Comenta Camilo López García que la palabra *jácara* (derivada de *jaque*, “malhechor”) designa, en su origen, “el romance cantado

sobre la vida y andanzas de un rufián o valentón [...] que por lo general termina recibiendo su castigo” (2013: § 1). El *Diccionario de autoridades*, por su parte, señala que la voz *xácara* es una “composición poética, que se forma en el que llaman romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño”. Destacan —añade López García— dos aspectos en ella: por un lado, el hecho de que presente, como asunto a tratar, el “universo marginal de la delincuencia” y, por el otro, “que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jeringonza” (2013: § 14). En ese sentido, el lenguaje de los corridos de Madrigal, con sus abundantes giros coloquiales, emparenta más con la *jácara* que con la tradición de los corridos revolucionarios o de narcotraficantes mexicanos, y destaca por su humor provocativo al causar hilaridad mediante la crítica a distintos aspectos sociales establecidos:

Aunque era un perro corriente
cruzado de callejero,
nunca hablaba de la gente
ni andaba de mitotero.

Pero dejemos al *Tuétano* y volvamos con don Facundo, que era el más preocupante de los tres. Según recuerdo, lo dejamos en la barra, haciendo visajes. Y ahí estaba todavía; sintiéndose pistolero de los ambientes peliculares.

Con la mano en la pistola
volteaba a verlos a todos,
para ver si algún malora
le hacía algunos malos modos.

En un rincón se encontró
con unos ojos muy fieros,
pero nunca se fijó
que eran los ojos del perro.

Para Walter J. Ong, “la condición oral básica del lenguaje es permanente”, pues, en realidad, “las reglas gramaticales de los len-

guajes humanos naturales se emplean primero y sólo pueden ser formuladas a partir del uso y establecidas explícitamente en palabras" (2004: 17). De manera que todos los discursos escritos, por fuerza, están relacionados con el orbe del sonido (que es el ambiente natural del lenguaje), así: "leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación [ya que] la escritura nunca puede prescindir de la oralidad" (2004: 17). Por ello, los fragmentos en prosa que combina Madrigal con las estrofas, aunque no son cantados, sí forman parte de la lírica de sus corridos:

Y es que lo estaba mirando por el espejo que está detrás de la barra, y desde ese lado encandilaba un poco (aparte de lo encandilado que ya él andaba). Buen rato se estuvo sosteniéndole la mirada a aquellos ojos fieros, hasta que el chucho sintió necesidad de salir a la calle a desconocidos asuntos. Se levantó y enfiló por enfrente del borracho porque, pus por áhi estaba la salida. Don Facundo, al darse cuenta que había estado cambiando miradas de rencor con un chucho, se sintió medio mosqueadón, y dijo: "Ah, conque eras tú", y le soltó un patadón. Pero con tan mala puntería que el chutazo le pasó como una cuarta encima del lomo al *Tuétano*. El viejo, al fallar la patada, se destanteó todito; primero, se quedó un buen rato abanicando el aigre con los brazos, y luego se fue, se fue, se fue pa tras, hasta que pegó el guardafangazo por allá, perjudicándose la parte occipital de la cabeza contra una mesa y el sur de la rabadilla en una bota picuda, de esas, casquillo de fierro, de alguno que tenía la pata estirada. Toda la concurrencia se lo celebró con carcajadas. Tonces, él, hecho un chamuco, brincó como un resorte con la matona en la mano, y al grito de: "Por eso, pues, no le buigan",⁵ atajó todas las risas. Solamente el *Tuétano*, que se había detenido a ver qué pasaba, seguía moviendo la cola,

⁵ La expresión "no le buigan" [cf: <http://www.oem.com.mx/lavozdelafrontera/notas/n3069749.htm>] es una manera coloquial para decir "no le busquen tres pies al gato", paremia que, según José María Iribarren, es un dicho corrompido, ya que el verdadero es buscar cinco pies al gato. Así lo explica Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*: "Buscar cinco pies al gato se dice de los que con sofisterías y embustes nos quieren hacer entender lo imposible; nació de que uno quiso probar que la cola del gato era pie" (Iribarren, 1996: 111).

como festejando todavía. Don Facundo le echó sus ojones encima y le gritó: “Ves lo que provocates, animal; ves lo que hicites”. El chucho se negó a dar explicaciones; arriscando las narices y pelando las encías, le enseñó su sonrisa Colgate, como viendo a ver si quería una mordida gratis. El otro, bien engarbanzado, le dice: “Ah, todavía me retas, hijo de perra”, y le soltó otro patadón con todos sus riñones (que no eran muchos: nomás tenía dos). Pero ora sí, con toda la intención, el chucho se pegó una pandeada. Y otra vez el borracho falló. Y otra vez se dio el sentón en el suelo que nomás tembló todito; y hasta se le oyeron chacualear los sesos. Pero ora ganó la prudencia, porque no hubo quién se riera. Nomás se oyó una voz media pinche, que dijo: “No se vaiga usted a cáer”. Toditos voltearon a ver sorprendidos, y se encontraron con el ojo de don Mariano brillando burlonamente...

Álvaro Custodio apunta que las casas de los impresores Vane-gas Arroyo y Eduardo Guerrero fueron, durante el último tercio del siglo XIX, las más conocidas por editar, en hojas sueltas y a bajo precio, las transcripciones que, de manera avispada, se realizaban de los corridos que surgían de forma espontánea y que eran cantados por trovadores anónimos — a veces — improvisados, quienes “así manifestaban su entusiasmo, su dolor o su asombro, ante el tema que decidían comentar líricamente porque lo hubieran presenciado, vivido, o fueran familiares del o los protagonistas del corrido” (1975: 37-40). En la entrevista que concediera a Jorge A. Gómez Treviño, Pancho Madrigal recuerda que en su infancia no había niños de la calle, sino que *la calle era de los niños*: “la calle estaba tomada por los niños, a todas horas, desde las primeras horas hasta las últimas horas de la noche estaba tomada por los niños. Tú veías niños jugando, niños trabajando, haciendo cosas en la calle siempre” (Gómez Treviño, 2011: 341). El compositor rememora que era menester “manejar todos los términos que se necesitaban para los diferentes juegos”; conocer las distintas clases de canicas y sus modalidades, por ejemplo: “cada juego tenía su propio *argot*, su propio lenguaje, su habla popular; entonces, tú prácticamente aprendías diferentes idiomas [...] el vivir en comunidad enriquecía mucho tu intelecto, tu ma-

nera de ser, los modismos” (2011: 242). Así, Madrigal, quien a lo largo de su vida ha desempeñado varios oficios, llegó al conocimiento de las distintas jergas que se reflejan en la lírica de sus corridos. Continúa el “Corrido de lo que andaba pasando...”:

Se hizo un silencio profundo,
se oyeron volar las moscas
don Mariano y don Facundo
se echaban miradas joscas.

Con la pistola en la mano,
el borracho se encrespaba,
y el ojo de don Mariano
le sostenía la mirada.

Mientras lo miraba, el borracho se le fue acercando a don Mariano; ya cuando lo tenía de aquí a allí, le ladró: “¿Qué me decía?”; y don Mariano, muy calmado, le contesta: “Que ese perro no es de la calle: viene conmigo”. “¿Cómo refiriéndose a qué o qué?”, dijo el borracho. “Que no está aquí pa que lo patié el primer desdichado al que se le antoje”, contestó don Mariano. Y el borracho, hablando recio, con voz de jarro rajado, le gritó: “Pos délo por pateao, y ¿ahora, qué?”; y hasta le sonó un manazo en la barra, queriéndolo azorrilar. Don Mariano, sin perder la calma, maraqueó fuerte la botella de cerveza para alborotarle el gas, y le soltó un chorrizo en la mera cara al borracho, diciéndole: “Bájele tantito la voz; soy tuerto, no sordo”. El otro, al verse incestosamente bañado, se quedó con tamaña cara y muy estrañado de los ojos. Pos áhi no podía parar la cosa...

Gilberto Vélez comenta que ciertos episodios son recogidos por los trovadores para conservar el carácter esencial de crónica que caracteriza a los corridos donde se registran — ahora como en el pasado — hechos, gestas sucesos y acontecimientos de especial relevancia: “En 1957, un terremoto sacudió al Distrito Federal y a buena parte del país. Pocas horas después, ya estaba a la venta, en una hoja suelta, un corrido que daba cuenta del dramático suceso” (1994: 101). Por otro lado, tanto inmigrantes como chicanos (ciudadanos norteamericanos de origen mexicano nacidos en

Estados Unidos) han hallado en los corridos “una forma de expresión musical y literaria a través de la cual reflejan algunos de los aspectos más agudos de su problemática” (1994: 59). Aunque nativo de Guadalajara, Pancho Madrigal vivió varios años con su madre en Ciudad Obregón, Sonora, donde “la bola de muchachos vagos nos hacíamos la pinta cada rato, nos íbamos lejos, por allá fuera de la ciudad a robarnos los melones y las sandías y hacernos la pinta por allá” (Gómez Treviño, 2011: 341). Por otro lado, el adolescente Madrigal pizcaba algodón: “me iba a las pizcas de algodón cada zafra [...] y en los campos convives con gente mayor, con gente de todas las edades [...] y te veían como un trabajador más. Entonces te trataban de tú a tú, podías hablar con los adultos con la mayor libertad” (2011: 342-343). En aquellos días, también se ganaba “sus centavos” ayudando a un vendedor ambulante de nieves y helados; de esta manera, el joven Pancho tenía acceso a distintos establecimientos populares, entre ellos, las infaltables cantinas que abundan en los suburbios de las poblaciones:

Esto es lo que temía yo,
como había dicho, señores:
ya la pelea se amarró,
fuera los apostadores.

Don Facundo amartilló
con la intención de hacer fuego,
don Mariano le alvirtió:
“Se asosiega o lo asosiego”.

Ahí se sintió el cantinero
obligado a intervenir,
y les enseñó un letrero
que tenía colgado ahí.

Decía en una hoja de lata
escrito con letras negras:
“Ta prohibido echar bravatas
que terminen en balaceras”.

Don Facundo se contuvo
de soltar la tracatera,
le dijo: “Acá no se pudo,
pero allá lo espero afuera”.

Luego, ya nomás miró feo un ratito a don Mariano y se fue, muy resentido del entrecejo, a esperarlo allá afuera en la calle. Él, que sale pa fuera y yo que le brinco pa dentro, otra vez, por la ventana. Acá, adentro, don Mariano se tomó su tiempo pa cabarse lo que le quedaba de cerveza; pagó, y se fue saliendo sin ninguna prisa. Apenas m'iba a acomodar en la ventana pa espiar el suceso de los acontecimientos que estaban por pasar allá afuera, cuando una manada de ochenta gañanes me atropelló y me pasó por encima. Cuando por fin logré levantarme, ochenta cabezas estaban taponiando la ventana. Ochenta y una —con la del cantinero—, y no quedaba ni un milímetro para asomarme yo. Tuve que ver todo por debajo de la puerta, entre las patas del *Tuétano*, que andaba por ahí...

Casi cualquier hecho —afirma Vélez— puede servir como tema de un corrido: “la crónica de un acontecimiento popular, el relato de un asalto, la narración de un viaje a California, la entrada del ferrocarril a Guadalajara” (1995: 221). El corrido es el género popular por antonomasia tanto en la literatura como dentro de la música mexicana. Desde la perspectiva de Marco Antonio Calderón “el corrido tiende a ser percibido como una constante más que homogénea en la cultura popular [...] un *continuum* estilístico y estructural” (2001: § 1).

Anónimo —en principio—, el corrido deviene en patrimonio indiscutible de la literatura oral, dado que “la misma oralidad es su máximo elemento de supervivencia [y] eso no excluye que cada una de las piezas consideradas como tales sea singular, que posea una marca de identidad inconfundible más allá de lo estrictamente musical” (Calderón, 2001: § 3). Así lo sentían los narradores y novelistas de la Revolución. Rafael Torres Sánchez, al hablar de las canciones y de la lírica revolucionaria, comenta cómo con un corrido “cierra Mariano Azuela la obra fundadora del ciclo” (2008: 316). Al respecto, conviene citar el apremio con

que — al final de *Los de abajo* — Demetrio solicitaba a Valderrama: “¡Venga a cantarme *El Enterrador!*” (Azuela, 1973: 130). Canciones que “integran músicos civiles, moviéndose detrás de quien los ha contratado, como el general Juan Carrasco, en *El águila y la serpiente*” (Torres Sánchez, 2008: 317). O la evocación de Nellie Campobello, en su cuento “Abelardo Prieto” de *Cartucho*: “Son así las deudas de los hombres; se pagan con canciones y balas” (Campobello, 2009: 151). La lírica de Pancho Madrigal no está exenta de balazos y hombres armados:

Cual si fuera pistolero
de película de texanos
taba el borracho braveno
esperando a don Mariano.

Don Mariano a paso lento
fue saliendo del changarro
y se detuvo un momento
para encender un cigarro.

Luego siguió su camino
pasándole por un lado
y el candidato a asesino
nomás se quedó parado.

Por otra parte, el guiño que hace Madrigal a la tradición que imbrica las armas de fuego con los corridos es más que evidente; cierto es que existe una relación muy clara entre el héroe épico del corrido (ya sea el valiente bandolero con ideas sociales o el macho bravo, desbordado y borracho) con las pistolas y los revólveres: “Las armas pueden ser más e incluir el rifle o la ya mencionada carabina revolucionaria. La pistola puede no aparecer y reducirse al genérico ‘armas’, aunque se sobreentiende que ésta es el arma por antonomasia” (González, 2001: 108). La pistola (la *matona* o el *cuete*) siempre va ligada — en el interior del texto del corrido — a la condición rebelde del héroe. En las canciones norteñas, apunta Aurelio González, “el corrido retrata la

visión de una comunidad que se siente oprimida y es absolutamente radical en sus opiniones y por eso caracteriza a su personaje emblemático *con su pistola en la mano*" (2001: 109).

Sin embargo, en opinión de Guillermo Tovar Vázquez, los anti-héroes que presenta la lírica de Madrigal corresponden al "*anticorrido*, por llamarlo de alguna manera: la historia de la gente común, trabajadora y que sortea con esfuerzo las dificultades de la vida cotidiana, posicionando a esta gente en el lugar del héroe del corrido" (2014: § 3). Éste sería, por ejemplo, también el caso de su composición *Roberto, el albañil*. Así, el autor parecería alejarse de los temas comunes del corrido tradicional, en los cuales se exalta y celebra a figuras excéntricas como las del tahúr, el truhan, el bandido, el vicioso, el contrabandista y el mujeriego, entre otras. Sin embargo, en estas figuras se plantean temas a los que —al menos tangencialmente y con el tamiz de la burla, la parodia, la sátira y la ironía— el autor, efectivamente, se refiere. Finaliza luego el corrido:

Desconcertao, pues: él no se esperaba que pasara lo que pasó, y cuando pasó no supo qué hacer, nomás se quedó pelando los ojos. Trotando de ladito, rasguñando la banquetta y medio untado a la pared pa garrar sombrita, el *Tuétano* se fue detrás de don Mariano por toda la calle, que nomás tronaba de caliente. Mientras, acá, el borracho, todavía con las patas separadas, las rodillas dobladas, la mano en la cacha de la pistola y la boca así de abierta, nomás se quedó viendo cómo se fueron don Mariano y el chucho. Hasta que dieron vuelta por allá en una esquina. Ya nomás les hizo así con la mano: que "adiós". Luego, como se dio cuenta que lo estábamos mirando, seguro pa salir de apuro, seguro, sumió el ombligo y se puso a degomitar. Al rato, ya que se le pasaron las nupcias [*sic*], agarró rumbo pa su casa. También se fue. Y pos áhi acabó todo. Yo sé que hubiera sido más bonito que se mataran; total, de ahí no podía pasar; y a mí hasta me hubiera salido un corrido más decente. Pero así fue como pasó, y así lo cuento. También sé que al principio les dije que presentía yo una tragedia, pero ya otras veces he presentado, y también me ha fallado.

El hecho de que el autor —en la voz narrativa del cantor— metatextualice su discurso permite al público receptor establecer

una especie de complicidad con el propio cantautor, otorgándole un grado extra de veracidad al desarrollo temático de la historia en cuestión. Lauro Zavala define el metatexto de una manera muy sucinta: se trata de un “texto acerca de un texto” (2007: 75). Para Gerard Genette, la metatextualidad es el tercer tipo de trascendencia textual: “es la relación – generalmente denominada ‘comentario’ – que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (1989: 13). Al comentar su propio texto y establecer una relación crítica con él, Madrigal nutre su literatura de literatura, haciéndola con ello más rica y expresiva.

Los personajes del “Corrido de lo que andaba pasando la vez que no pasó nada, pero que... qué tal si pasa”, finalmente, huyen de la propia persecución que entre ellos han entablado. Amarran navajas, se enfrentan verbalmente y, sin embargo, no llegan a las manos. Salen a relucir las armas y las malas palabras, ellos mismos se marchan de la cantina con la supuesta intención de enfrentarse; pero todo queda en dichos y en las bravatas propias de pendencieros alcoholizados. Si en el corrido tradicional los personajes se enfrentan a sus persecutores y pagan sus crímenes con la vida, en este corrido don Facundo *El Rabioso* y don Mariano (junto con su fiel *escudero*, el can *Tuétano*) deciden huir sin presentar pelea: estos últimos se fugan al doblar la esquina, y don Facundo, luego de vomitar las cervezas que ha ingerido, se va derecho a su casa. Permanece, sin embargo, la voz narrativa: el cantor que narra paso a paso y con detalle los acontecimientos. Él se critica y toma conciencia de que la tragedia que prometió contar nunca se materializó: “Yo sé que hubiera sido más bonito que se mataran [...] y a mí hasta me hubiera salido un corrido más decente”; sin embargo, al contrario de sus personajes, el cantor enfrenta su responsabilidad y, de una manera un tanto heroica o protagónica, acepta su fracaso como *contador* o *cuentista*: “También sé que al principio les dije que presentía yo una tragedia, pero ya otras veces he presentado, y también me ha fallado”. Así, es el propio *corridista*, el mismo Pancho Madrigal, en su calidad de testigo presencial y de trovador, quien afronta a su público

valientemente (aceptando que ha fallado) para luego despedirse de la forma tradicional:

Dicen que soy soflamero
con algo de exagerado,
porque este no es el primero,
ya otros casos me han fallado.

Tres por ocho, veinticuatro;
tres por siete son veintiuna.
No hubo tiro, voló el pato,
¡vámonos a otra laguna!

Ya con ésta me despido,
voy a echarme unas heladas;
aquí se acaba el corrido
del día que no pasó nada.

“Corrido de *La Saxofona*”: el vano escape del cazador cazado

En el “Corrido de *La Saxofona*” o “El rapto de las villanas”,⁶ Madrigal incursiona en el género con un ánimo sexista muy “de machos”, del cual, posteriormente y dentro la propia narración, el mismo cantor se burla. Este corrido corresponde —como el anterior— a los de su serie de *Corridos pendencieros*:

Quiero cantar un corrido,
si me prestan su atención,
pero si no me la prestan,
véndanme aunque sea un tostón.

Mil novecientos catorce,
años de Revolución,

⁶ Una versión de este corrido, en línea, está disponible en *Spotify*. Aunque la versión es de estudio, la transcripción resulta prácticamente igual a las versiones que hay de la misma *en vivo*.

tiempos de río revuelto
y ganancias pa'l pescador.

Pueblo remoto y distante:
Villa Purificación;
una banda de asaltantes
asolaba la región.

Dizque revolucionarios,
pero eran puros maloras,
matones muy sanguinarios,
gente de Pedro Zamora.

El día veintidós de abril
entran a la población
gritando “¡Viva Zamora!
¡Viva la *Robolución!*”

La pieza da comienzo con la fórmula clásica del corrido tradicional: la voz narrativa anuncia que va a cantar un corrido y solicita, luego, la atención del respetable público; acto seguido, da noticia puntual del año y del lugar donde se desarrollan los hechos. Se trata de un relato que data del 22 de abril del año de 1914 y se ubica en Villa Purificación, cuyo pueblo (fundado por españoles) es la cabecera del municipio del mismo nombre, en la región Costa Sur del estado de Jalisco, y el cual — registra la Historia — precisamente fue tomado ese día, a sangre y fuego, por las tropas del general Pedro Zamora.

Durante la Revolución menudeaban, a lo largo y ancho de la República Mexicana, bandas de pseudorevolucionarios que se dedicaban a asolar las poblaciones que caían en sus manos, cometiendo todo tipo de desmanes y crímenes contra la ciudadanía inerte y desprotegida. De ahí que el cantor integre en dos versos (“tiempos de río revuelto” y “ganancias pa'l pescador”) el conocido refrán — muy extendido en España y América — *A río revuelto, ganancia de pescadores*, que se refiere a aquellas personas que suelen sacar provecho de las situaciones de caos o desorden, pues — en el paralelismo que establece la paremia — cuando las aguas

de un río se encuentran revueltas es cuando más pesca se puede obtener: los momentos de confusión, cambios o desavenencias propician que ciertas personas oportunistas tiendan a aprovecharse al sacar beneficios de los males ajenos.

Julia Sevilla nos dice que los refranes los ha utilizado el pueblo de un modo continuo “y los ha ido transmitiendo durante siglos por tradición oral” (2008: 13). Raúl Eduardo González, en su estudio “Refranes y frases proverbiales en el corrido”, comenta, siguiendo a Herón Pérez Martínez, que los refranes son “esas ‘pequeñas verdades del habla’ [...], que encierran una sentencia buena para ser traída a cuento ante una situación dada de la vida cotidiana, sea para aderezar una plática o para zanjar una discusión con la autoridad del saber tradicional” (González, 2014: 69). En los corridos de Madrigal es posible apreciar el uso corriente de frases hechas, proverbios y refranes, así como el de algunas picardías. Continúa (alternando estrofas y versos con la narración en prosa) el “Corrido de la Saxofona”:

Entraron aquí a la Villa como a las tres de la tarde; los del resguardo decían: “Ya nos partieron la... siesta”. Venían todos en parvada gritando malas razones: “Échenos a la acordada pa bajarle los... humos’n”. Fueron directo a la plaza sin desviarse de su ruta, gritándole a la defensa: “Asómense hijos de... la Villa”. Pa quedarse con sus mulas, mataron a unos muleros, gritándole a la defensa: “Éntrenle, no sean... indecisos, hombre”. Los del resguardo eran pocos, no pudieron hacer nada. Se decían unos a otros: “Ya nos llevó la... chingada” (si se me permite el coloquialismo; además, pos así está escrito, qué le voy a hacer...).

Este tipo de bandoleros, escudados tras la máscara de revolucionarios, abundó en aquella época. Baste recordar al infame José Inés García Chávez,⁷ *El Atila de Michoacán*, cuyas tropelías en el

⁷ Cabe señalar que a este personaje, nacido en la localidad de Godino, municipio de Puruándiro, Michoacán, en 1889, se le conoce indistintamente como José Inés García Chávez (su nombre real), como Inés Chávez, o como Inés Chávez García.

pueblo de Tacámbaro fueran narradas por José Rubén Romero en su novela *Desbandada* (1934). Héctor Ceballos Garibay abunda sobre el tema tratado por Romero: “habría que mencionar sus amargas experiencias como víctima de las hordas de Inés Chávez García, así como su creciente decepción al atestiguar la manera fácil y rápida como se corrompían los líderes revolucionarios cuando tenían a su alcance poder y riqueza” (2010: 13). El investigador Álvaro Ochoa Serrano, por su parte, señala: “El resentido Inés García Chávez descargó su ira en gran parte del estado, al centro, norcentro, noreste, oeste, suroeste, más en vecindades de Jalisco y Guanajuato” (2003: 159). Si este bandolero fue objeto protagónico de una muy nutrida cantidad de corridos — como demuestra Ochoa en su artículo: “El intrépido y desalmado José Inés García Chávez en una hoja suelta de papel volando” —, Pedro Zamora, por su lado, no se queda atrás, pues se convirtió en leyenda gracias a los relatos de Juan Rulfo.

El general Zamora, nacido en El Limón, Jalisco, en 1890, y conocido como *El Zorro de Jalisco*, era un bandido “revolucionario” que asoló una amplia región del suroeste del estado al inicio de la Revolución maderista. Madrigal, en su corrido, visualiza la doble moral de sus acciones y, con un juego de palabras, expresa cómo mudaron los ideales de la verdadera Revolución en una *Robolución*:

Ya que tomaron la plaza,
les dice Pedro Zamora:
— Vamos a saquear las casas
y a cargar con las señoras.

Dijo Jesús *La Coneja*,
gritando y haciendo bulla:
— Vieja el que no agarre vieja:
busque cada quién la suya.

Se riegan por todo el pueblo
las huestes de los maloras,

correteando a las gallinas,
los puercos y a las señoras.

En el corrido mexicano tradicional las representaciones femeninas aparecen tanto de manera positiva como negativa, y en papeles protagónicos o secundarios; en ocasiones, sus acciones son vistas como un agravio al varón, aunque — muchas veces — la mujer es valiente como el hombre y lucha con todas sus fuerzas (ya sea sola, o codo a codo) junto a su “Juan”.

Por cierto, María Enriqueta Morales de la Mora señala que el término *performance* no presenta una traducción exacta al castellano, pero puede entenderse “como una actividad integradora de música, músicos y audiencia, en un contexto social determinado, donde es importante no sólo el análisis de la música en sí misma sino todo aquello que la rodea como parte de la cultura de una comunidad” (2010: 146). Es un hecho, entonces, que las mujeres han participado también como cantoras o *corridistas* a lo largo de la historia del género. Por otro lado, en cuanto toca a la *performancia*, de manera inveterada — apunta Raúl Eduardo González — “fueron mujeres las principales transmisoras de esta literatura tradicional” (2014: 104). Este traslado se manifestaba de boca en boca o a través de manuscritos, y su legado era difundido “por hechiceras, esposas maltratadas, prostitutas, mulatas, mendigas, [...] para tener noticias del amado ausente, detener la violencia del marido, provocar el amor del varón que las rechazaba, obtener la salud, etcétera” (2014: 104).

En su estudio “Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional”, Magdalena Altamirano decide concentrarse “en el análisis de las heroínas y antiheroínas de un grupo de corridos tradicionales o en vías de tradicionalización” (2010: 449), y presenta varios tipos de mujeres que surgen de un género que, de suyo, se ha inclinado a “tratar a los personajes femeninos con escasa simpatía [pues] la mujer juega un papel secundario, subordinado a la actuación del varón; el cambio de estatus, es decir, el incremento del protagonismo mujeril, tiende a conseguirse a

través de una imagen negativa” (2010: 449); es el caso de “El corrido de la Saxofona”:

Pos se armó la cuchipanda de la desmadrinación, que parecía el día del juicio. Todas las mujeres corrieron a esconderse pa ponerse a salvo, menos una, que salió a caminar por media calle como viendo a ver quién le hacía el áijale. Y hasta se les atravesaba a los maloras y les bailaba por enfrente, pero ni la pelaban. Los que dan razón de todo (que nunca faltan) dicen que le decían *La Saxofona*. Unos dicen que por hórrida; otros, que por ronca y trompuda; otros, que por chueca y contrecha; y, pos... parece que todos tenían razón. Porque, asegún se dice, parece que era bastante muy feicita la mujer, dientuda y narizona... Tan bizca que parecía que tenía los dos ojos del mismo lado, y quesque hasta un poco encalvecida y con algo de bigote. No, pos ni quién le tirara un lazo...

La mujer como personaje secundario — dice Altamirano — puede pertenecer o no al círculo cercano al varón protagónico, y sus lazos de unión pueden ser amorosos o consanguíneos. Su función — muchas veces — es la de ayudar (aconsejando, advirtiendo o apoyando al hombre de manera adyacente), pero también puede cumplir una función antagónica, como delatora, como coqueta infiel, como chica desobediente o, simplemente, como una mujer pretensa que se niega a aceptar los avances del varón (2010: 450-459).

Continúa el corrido:

Gritos, balazos, pujidos,
carreras y arrempujones,
con uno que otro quejido
y bastantes maldiciones.

Por las calles, un reguero
de opcisos y otras cuestiones:
chanclas, sarapes, sombreros,
guaraches y hasta calzones.

El tratamiento del tema de la mujer y su sexualidad aparece en los corridos no sólo en el Bajío, sino en otras regiones. Así lo registra Gonzalo Aguirre Beltrán en el capítulo “La lengua y el corrido”, de su obra *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*, donde estudia a la sociedad afroamericana de Cuajuinicuilapa, en la Costa Chica del estado de Oaxaca. El investigador hace hincapié en la importancia que el corrido regional reviste como instrumento de control social “y, por tanto, como artificio destinado a reforzar los valores que dan su perfil al *ethos* de la cultura local. ‘Muchachas cuídense bien / *pa*’ que salgan señoritas’, aconseja el trovero al narrar el mal suceso de un matrimonio” (1985: 213). Y es que, en su trova, el corridista exalta o condena a los participantes de los hechos que narra, y emite juicios de valor, “normas o principios que impone al auditorio a través de la reiteración del canto y de la expresión estética del verso” (1985: 213). Continúa la voz narrativa del “Corrido de la Saxofona”:

Por ahí entre el infelizaje de las huestes perjudiciosas andaba uno que le decían *El Quiubolequé*, por coqueto y por malora. Ejemplo de mal ejemplo, nata de lo pior. En tratándose de mujeres, estando la cerca doble, su caballo la brincaba. Tenía muy arraigao el feo vicio de la lujuria. Siempre andaba como caballo alborotao; cuando él se acercaba, hasta el ganado se ponía inquieto. Pos ándale, que se quedó mascando plumas, porque no alcanzó mujer. Ese día seguro traiba la suerte de lado. ¡Ah, qué picor le entró!

Siguiendo la tradición de la jácara, que pasó “de los antros a los teatros, de las callejuelas a los palacios, de los burdeles a las catedrales [...] manteniendo siempre el *tono jácaro*” (López García, 2013: § 57), también el corrido evoluciona y sabe acomodarse a distintos ambientes manteniendo su propio tono:

A una señal del cuerno
salieron en retirada,
y atrás quedó hecha un infierno
la Villa, desmantelada.

Los diablos no respetaron
rejas, candados ni trancas,
y cuando ya se largaron,
todos con mujer en ancas.

Junto con la Adelita, el personaje que representa Rosita Alvérez también se ha convertido en un icono femenino nacional. En el abordaje de su historia — real o imaginaria — la situación narrada ocurre en un baile (posiblemente, en Saltillo) a principios del siglo XX, donde Rosita es muerta a tiros por no salir a bailar, por desairar a un hombre. En su obra *Para leer de corrido. Interacciones simbólicas y emociones sociales: el “Corrido de Rosita Alvérez”*, Felipe Mora se ocupa de re-conocer la realidad pasada o imaginada que se encapsula en esta pieza. Desde su particular óptica, es posible (en éste y en otros corridos) revisar el complejo entramado de significados personales de la acción narrada “en virtud de que en el corrido quedaron estampados significados subjetivos que dan cuenta de facticidades objetivas” (2012: 11), hechos entre los que se hallan — por supuesto — las características interactivas del contexto cultural en que surge y se desarrolla cada pieza.

Si bien la mujer en los corridos — según apunta Magdalena Altamirano — funciona a veces como ayudante y a veces como antagonista del sujeto masculino, también es cierto que otras veces resulta — como en el caso de *La Saxofona* — una “mujer de armas tomar”. En efecto, existe en el corrido mexicano tradicional “una parcela donde la mujer sí ha podido desarrollar un protagonismo de signo positivo: la lucha armada. Al igual que las desdeñosas, coquetas o infieles, las mujeres que destacan en la lucha guerrera adquieren características masculinas” (Altamirano, 2010: 459). En su caso, *La Saxofona* (aunque no toma las armas precisamente para luchar por la Revolución) no se queda atrás:

Cuando *El Quiubolequé* que se dio priámbulo que todos iban ajuariados menos él, le entró una cierta reconcoña: “Pero, ¡hombre, qué mi suerte tan chaparra!”, se decía. “Cómo vo’a creer que no haya quedado pa mí ni una triste fémina”. No se quiso dar por

desfalcao, y que se regresa al pueblo a seguir buscando. Llega y ahí anda pululando, sustentablemente, por las calles. De repente hizo así, y olfateó que, como a unas tres cuadras, andaba una mujer — ¡ah, no!, si ya quedamos que era guzgo —;⁸ voltió allá y alcanzó a ver unas naguas (dije: naguas), que caminaban moviendo el solomillo de manera fangosa: con un cierto meneado lateral, tal y como a él le cuachalangaba. Ese día el maldito rufián andaba a bordo del *Alcanfor*, un cierto caballito cuarro⁹ al que ya tenía muy enseñado a rejonear mujeres; galopiaba sin ruido ni polvareda. Pos nomás le dijo: “Cúchila”, y le soltó la rienda. No..., de tres zancadas ya estaba junto a ella. Le echó una cobija en la cabeza; la antecogió del costillar derecho, la alevantó y salió pitando por lontananza con todo y ella. Pos, ¡ándale!, que le atinaron: era nada menos que la meritita *Saxofona*. Pero él, de lo urgido que andaba, ni se apercartó de sus cualidades. Cuando llega al campamento — donde la runfla de maloras se reunía después de sus berreaqueadas —, que va destapando su paquete delante de todos, con sus sucesivas consecuencias y efectos. ¡Cuál no va siendo su familiar sorpresa! Pero antes de que pudiera gritar, ni correr, *La Saxofona* se le apergolló del cogote, le puso una pistola en el ombligo y le hizo así con las cejas: que “¡Quióbole!; lo caído caído: ya me raptates y ora me cumples”. Y, pos, dizque le cumplió. Eso dicen que pasó, y yo les creo. “La venganza de las villanas”, dicen algunos. Ah, porque, según eso, ahí no paró la cosa. Asegún se dice, con el tiempo, *La Saxofona* le dio su repasadita a todos y cada uno de los insurrectos; y hasta ahí la cosa...

Es curioso, en este corrido, cómo se invierten los papeles y, en vez de ser la mujer quien intenta huir del varón, resulta al revés: es *El Quiúbolequé* quien pretende escapar de *La Saxofona*. Madrigal logra, primero, alterar y, luego, trasponer los roles tradicionales en el corrido, pero sin variar ni mudar la constante de la perse-

⁸ *Guzgo* es un adjetivo arcaico utilizado en el área rural del Bajío mexicano; “glotón” (RAE).

⁹ *cuarro*: costeñismo guerrerense y de otras partes del occidente mexicano; significa “rengo”. En línea:

<https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100409141340AAxutfT>

cución que existe, proverbialmente, en muchos de ellos: el intento de fuga del personaje masculino resulta burlesco y paradójico en la medida en que es el cazador quien resulta atrapado.

En esta pieza es posible observar la estructura clásica del corrido mexicano que, de manera casi regular, comprende los siguientes aspectos (aunque no necesariamente en el mismo orden):

- a) Solicitud de permiso para iniciar el canto
- b) Ubicación de lugar y fecha
- c) Presentación del, o los personajes (o, en todo caso, del motivo del corrido)
- d) Desarrollo
- e) Desenlace
- f) Moraleja
- g) Despedida

Y así finaliza el “Corrido de *La Saxofona*”:

Por aquí pasó un perico
volando de loma en loma;
áhi otro día les explico
qué fue de *la Saxofona*.

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel ciprés;
si les gustó este corrido,
áhi se los canto otra vez.

La viva vida del corrido que no muere

El corrido es un género vivo y permanente. Aurelio González critica el artículo de Laurent Aubague, “El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis”,¹⁰ donde el autor

¹⁰ Laurent Aubague vierte esta opinión en la revista *Controversia*, en su artículo: “El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis”, editada por el

galo plantea que, luego del periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, “la forma literaria había degenerado y se había desintegrado” (González, 2003: 135) debido –entre otras causas– a factores como la subcultura de masas y la enajenación de la sociedad de consumo. El afamado musicólogo poblano Vicente Teódulo Mendoza –continúa González–, autor de importantes títulos (entre los que destaca, especialmente, *El romance español y el corrido mexicano*), señalaba que el género, luego de dos importantes etapas (la porfiriana y la revolucionaria), había caído “de manera artificiosa y decadente, al grado de augurar la muerte del corrido como género popular” (2003: 135). Finalmente, González cita un artículo escrito en 1967 por José Agustín,¹¹ donde al autor de “la onda” da por fenecido al tradicional género y lo sepulta. González descalifica el artículo por estar escrito “con el desparpajo que tienen todos aquellos que consideran [...] que se puede opinar, sin mayor estudio, sin riesgo” (2003: 135). “Al parecer –concluye Aurelio González, lacónicamente– el corrido lo único que tendría que haber hecho era morir dignamente, pero no fue así” (2003: 136).

En su artículo: “Pancho Madrigal, del tejedor de recuerdos al tiempo recobrado”, Eduardo Pérez Arroyo revisa la trayectoria del compositor y califica su obra como la de “un artesano verbal, rescatador y tejedor de la narrativa ágrafa del pueblo”. Concluye luego que, independientemente de su valor intrínseco, Pancho “sabe que hay miles de historias más allá de sus historias” (Pérez Arroyo, 2014: 34). Finalmente, es posible concluir que el corrido es un género vivo –como vivos están sus exponentes– y permanece.

Centro Regional de Investigaciones Socioeconómicas (Guadalajara, Jalisco, 1976; año I, núm. 1: 32-41).

¹¹ El artículo en cuestión lleva por título: “Apogeo y decadencia del corrido”, y fue publicado por José Agustín en el periódico *El Día*, el jueves 2 de febrero de 1967. En línea: <http://www.oem.com.mx/lavozdelafrontera/notas/n3069749.htm>

Bibliografía citada

- ALTAMIRANO, Magdalena, 2010. "Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXV-2: 445-464.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, 1985. *Cuijla: esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: FCE.
- AZUELA, Mariano, 1973. *Los de abajo*. México: FCE.
- CALDERÓN, Marco Antonio, 2001. "Tres modelos estilísticos y estructurales en el génesis y evolución del corrido mexicano". Tesis de licenciatura. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. En línea: https://es.wikibooks.org/wiki/G%C3%A9nesis_y_evoluci%C3%B3n_del_corrido_mexicano/Introducci%C3%B3n
- CAMPOBELLO, Nellie, 2009. *Cartucho*. México: Era.
- CEBALLOS GARIBAY, Héctor, 2010. "José Rubén Romero y la novela de la Revolución Mexicana". Conferencia presentada en el XI Coloquio del Seminario de Cultura Mexicana, Celaya, Guanajuato.
- CUSTODIO, Álvaro, 1975. *El corrido popular mexicano: su historia, sus temas, sus intérpretes*. Madrid: Ediciones JUCAR.
- Diccionario de Autoridades*, 1990. Real Academia Española. Madrid: Gredos.
- Diccionario de la lengua española*, 2014. Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa.
- FLORES, Enrique, 2005. *Forajidos: historia y poesía en siete corridos mexicanos*. México: Castillo.
- _____, 2007. "Malverde: exvotos, plegarias y corridos". *Revista Replicante* 13. En línea: <http://revistareplicante.com/malverde-exvotos-plegarias-y-corridos/>
- GENETTE, Gerard, 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ TREVIÑO, Jorge A., 2011, "Entrevista a Pancho Madrigal". *Estudios Sociales. Nueva Época* 7: 336-353.

- GONZÁLEZ, Aurelio, 1999. "Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos". *Caravelle* 72-1: 83-97.
- , 2001. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas Populares* I-1: 94-114.
- , 2003. "Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual". En *El folclor literario en México*, ed. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González. Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 135-148.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2013. "Pancho Madrigal, otra vez él mismo". *Letra Franca* II 16, p. 38.
- , 2014. "Refranes y frases proverbiales en el corrido". En *Poéticas de la Oralidad: las voces del imaginario*, ed. Mariana Maser. México: IIFL, UNAM, 63-77.
- HUTCHEON, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos. México: UAM, 173-193.
- IGLESIAS PLAZA, Raquel, 2013. "Intertextualidad en la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez". Tesis de licenciatura. Morelia: UMSNH.
- IRIBARREN, José María, 1996. *El porqué de los dichos*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- JIMÉNEZ ALARCÓN, Moisés L. y José VIZCAÍNO PÉREZ, 1967. *Literatura Hispanoamericana*. México: Herrero.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1992. "La ironía como tropo". En *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, trad. Pilar Hernández Cobos. México: UAM, 195-221.
- LÓPEZ GARCÍA, Camilo, 2013. "Las jácaras: de los burdeles a las catedrales". *MusicaAntigua.com*. En línea: <http://www.musicaantigua.com/las-jacaras-de-los-burdeles-a-las-catedrales/>
- MADRIGAL, Pancho, 1985. *Olor a mezcla: relatos de andamio*. Guadalajara: Unidad Editorial, Gobierno de Jalisco.
- , 1997a. *Ariles de una pasión*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- , 1997b. *Romancero*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.

- _____, 1998. *Una bebida llamada tequila*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- _____, 2001. *Borrachos, fanfarrones, piropos, versillos y picardías*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- _____, 2002. *Los corridos pendencieros de Pancho Madrigal*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- _____, 2014. *Guasanas: fabulario de la abuela*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- MASERA, Mariana, 2013. "El cielo por un beso: canciones y danzas en el cancionero Vanegas Arroyo". Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Lyra Minima, La Plata, Argentina (en prensa).
- MEDINA, Dante, 2013. "Pancho Madrigal". *Letra Franca* II 16: 35-37.
- MORA, Felipe, 2012. *Para leer de corrido. Interacciones simbólicas y emociones sociales: el corrido de Rosita Alórez*. Düsseldorf: Editorial Académica Española.
- MORALES DE LA MORA, María Enriqueta y Jorge Arturo CHAMORRO ESCALANTE, 2010. *Análisis histórico artístico de objetos culturales de Jalisco. Una visión multidisciplinaria*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- OCHOA SERRANO, Álvaro, 2003. "El intrépido y desalmado José Inés García Chávez en una hoja suelta de papel volando". En *El folclor literario en México*, ed. Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, Zamora: El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma de Aguascalientes, 157-171.
- ONG, Walter J., 2004. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- PÉREZ ARROYO, Eduardo, 2014. "Pancho Madrigal, del tejedor de recuerdos al tiempo recobrado". *Letra Franca* III, 31: 31-34.
- RUIZ, María Teresa, 2006. Reseña a "Enrique Flores. *Forajidos. Historia y Poesía en siete corridos mexicanos*". *Revista de Literaturas Populares* VI-1: 207-211.
- SANDOVAL GODOY, Luis, 2004. *Modos de hablar en Jalisco*. Guadalajara: Secretaría de Cultura.
- SEVILLA, Julia y Jesús CANTERA, 2008. *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*. Salamanca: Diputación de Salamanca.

STEDILE LUNA, Verónica. "Nuevos modos de escribir la identidad popular: Violeta Parra y la recopilación de cantos campesinos". Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Lyra Minima, La Plata, Argentina (en prensa).

TORRES SÁNCHEZ, Rafael, 2008. *La "botegga" de la Revolución. Conflicto armado y creación artística*. México: Conaculta.

TOVAR VÁZQUEZ, Guillermo, 2014. "Caminando: Pancho Madrigal". *Letra Fría*. En línea: <http://www.letrafria.com/index.php/component/k2/item/4842-caminando-pancho-madrigal.html>

VÉLEZ, Gilberto, 1994. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

ZAVALA, Lauro, 2007. *Manual de análisis narrativo*. México: Trillas.

FONOGRAFÍA

MADRIGAL, Pancho, 2007. *Corridos bandoleros*. México: Rojo Café / Discos imposibles.