

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL PERSONAJE FEMENINO
TRANSGRESOR EN EL CORRIDO MEXICANO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
MARCELA GUERRERO ASCENCIO

México, D. F. Diciembre del 2007



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.

El corrido “*relata el acto,*
pondera al héroe,
construye mitos,
destaca valores
y contravalores”

JOSÉ MANUEL VALENZUELA ARCE

AGRADECIMIENTOS

La elaboración de este trabajo ha sido una labor en conjunto en la que han participado muchas manos, mentes y bolsillos a los que de todo corazón les agradezco su apoyo.

Gracias a Juan, por su ayuda económica y moral, por proveerme de todo lo necesario no sólo para la realización de esta tesis, sino para la culminación de un sueño que me ha perseguido por ya casi una década; a Sabina, por aprender a estar sin mamá durante largas jornadas de trabajo; a Toño, por las innumerables copias y engargolados, por las llevadas y traídas a lo largo de toda la carrera y por su amistad; a Jorge, por llenarme de buenos libros, por sus cuadros en *autocad* y por su paciencia; a Libia, por su compañía y ayuda para formar la tesis, por ser una amiga auténtica y una consejera transparente; a Marco, por ser un buen guía no sólo en esta investigación, sino en muchas otras; a Marta Elena, por fungir como mi mamá defensa; a Arturo y a Pedro que gracias a sus influencias hicieron más llevadera la tramitología; a Dios y a mis padres por la vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. PARTICULARIDADES DEL CORRIDO	19
1.1. Orígenes del Corrido	19
1.2. El Corrido como género	20
1.3. Corrido, ¿género popular o tradicional?	25
1.4. El Narcocorrido como subgénero del Corrido	30
1.5. Los personajes femeninos del Corrido	33
2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PARA LA PRESENTE TESIS	36
2.1 Las funciones y los motivos	36
2.1.1. Las secuencias de las funciones	42
2.1.2. Funciones y sus secuencias en el Corrido	46
2.2. Agentes/Actantes	48
2.2.1. Agentes/Actantes en el Corrido	52
2.3. Fábula/Intriga/Modelo Actancial	53
2.3.1. Fábula, Intriga y Modelo Actancial en el Corrido	56
3. ANTECEDENTES DEL PERSONAJE DE LA MUJER TRANSGRESORA EN EL ROMANCERO HISPÁNICO	61
3.1. Protagonismo femenino en el Romancero Novelesco	61
3.2. Tipología de los personajes femeninos en el Romancero Novelesco	62
3.3. Concepto del verbo transgredir	66
3.4. La transgresión femenina	67
3.5. El personaje de la mujer transgresora en el Corrido	71
3.6. El personaje de la mujer transgresora en el presente <i>corpus</i>	75
4. EL PERSONAJE DE LA MUJER DESOBEDIENTE	81
5. EL PERSONAJE DE LA MUJER QUE ATENTA CONTRA SUS FAMILIARES	101
5.1. La Mala Hija	103
5.2. La Mala Madre	108
5.3. La Mala Suegra	120
5.4. La Mala Esposa	127
6. EL PERSONAJE DE LA MUJER VENGADORA	143
6.1. Vengadoras de sus seres queridos	147
6.2. Vengadoras por despecho (despechadas)	150

6.3. Vengadoras de su honra	155
6.4. Vengadoras con características sobrenaturales	162
7. EL PERSONAJE DE LA MUJER GUERRERA	171
7.1. Guerreras	175
7.2. Guerreras-Vengadoras	180
7.3. Guerreras en textos líricos	187
8. EL PERSONAJE DE LA MUJER LÍDER EN EL	193
NARCOCORRIDO	
8.1. Policías infiltradas	214
8.2. Disfrazadas	221
8.3. Socias	229
8.3.1. Mancuerna Madre-Hija	236
8.3.2. Mancuerna Narcotraficantes-Policía	239
CONCLUSIONES	246
BIBLIOGRAFÍA	262
ANEXOS	270

INTRODUCCIÓN

La literatura oral ha sido relegada, desde que la escritura existe, a un segundo término frente a la literatura escrita, sin tomar en cuenta que la primera es la base de la segunda.

La presente investigación surge gracias a la fascinación que me provocó el primer contacto conciente con la literatura oral a la que no había dado su merecido lugar. El encanto de dicha literatura se funda en su tendencia a la variación tradicional, aun en los textos más populares, debido a que su soporte: la memoria, permite el olvido y con éste, la transformación. Es cierto que la variación tradicional también puede encontrarse en la literatura escrita, pero en esta última es más tardía, ya que la estabilidad de su soporte no admite el cambio tan fácilmente.

La diferencia entre la poesía popular y la poesía tradicional radica, como se verá, no sólo en —valga la redundancia— la popularidad y aceptación gustosa de la primera por el pueblo, sino en que éste la recibe como “creación ajena” y por lo mismo la repite sin alterarla. En cambio, la poesía tradicional es un ente vivo, como la lengua, que se adapta con el tiempo, mediante sus transmisores, a referentes actuales; el pueblo la recibe como propia y al divulgarla no lo hace de manera fiel, “sino que sintiéndola suya, [...] la reproduce emotiva e imaginativamente y por tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor” (Menéndez Pidal, 1948: 76).¹ La tradición, pues, exige una colaboración colectiva que permite que una misma idea se modifique con el tiempo sin dejar de ser, en esencia, la misma. Es decir, la estética colectiva permite que un único significado se presente en varios contextos, a través del tiempo, con significantes diversos.

¹ Confróntese capítulo uno.

Este trabajo pretende mostrar que incluso en textos populares, en donde, según lo expuesto anteriormente, no debería tener cabida la mano innovadora de la tradición, se presentan fábulas similares, idénticas en algunos casos, con variaciones en sus intrigas² casi imperceptibles, lo que me orienta a pensar que aunque se trate de distintos textos, la similitud entre ellos es tan grande que sus intrigas podrían representar una forma distinta de lo que hasta ahora ha sido concebido como poesía tradicional.

En la literatura de todos los tiempos, el personaje femenino ha tendido a ser descrito mediante dos líneas diametralmente opuestas, aquella que sigue los cánones dictados por la sociedad con respecto a su conducta y la otra, la que rompe con dichos patrones de comportamiento asignados socialmente a su sexo. La primera es un ser pasivo, sumiso y obediente. La segunda es, todo lo contrario, un ente activo, insubordinado, inconforme, que se presenta presto para actuar en contra del sistema dominante que le dicta lo que debe hacer. Tanto la mujer paciente como la activa son producto de dos modelos maternos milenarios: la virgen María y Eva; la primera, madre de Dios y la segunda de la humanidad. La focalización de este estudio reside en la mujer que presenta conductas socialmente consideradas como atípicas en el sexo femenino, reencarnaciones vivas de la Eva edénica. Aunque esto de atípicas es un decir, pues tanto la imagen de la mujer “buena” como la de la “mala”, calificativos que socialmente se les adjudican, están fundados en claros estereotipos; así, la sociedad señala, por ejemplo, que la mujer debe ser obediente, sin embargo, en su imaginario existe una fuerte tendencia a pensar que la mujer es desobediente por antonomasia. Se trata de una dicotomía heredada de civilizaciones añejas, pero no por antigua menos vigente. Por esta razón, las protagonistas estudiadas en la presente tesis son más bien personajes que rompen con las

² Para ahondar en las categorías que se utilizan para el presente análisis, confróntese el capítulo dos.

reglas de comportamiento que la sociedad señala como “deseables” en el sexo femenino, pero que en el imaginario colectivo se perciben como recurrentes en las mujeres.

Me interesa resaltar las conductas transgresoras de los personajes femeninos, señalar sus similitudes y diferencias y en la variedad encontrar un punto de contacto entre su modo de actuar y las consecuencias del mismo. La similitud entre las fábulas y el desarrollo de sus personajes me han permitido postular una tipología de personajes femeninos transgresores en el Corrido mexicano y descubrir un modelo general y cinco específicos.

La elección del género corridístico, como material de análisis, tiene que ver con otro descubrimiento personal a lo largo de este último año. El corrido acompaña, en mayor o menor medida, la vida de todo mexicano, incluso de aquellos que, como yo hace no mucho, presentan oídos sordos al género. El corrido es una joya magnífica de la balada internacional que muestra, aunque hiperbolizada, la realidad del mexicano. Es un género literario que se presta para el análisis histórico,³ antropológico, sociológico⁴ y literario del imaginario del hombre y la mujer mexicanos; por esta razón admite un acercamiento conveniente para estudiar cómo es que se construye el personaje femenino, cuáles son sus roles y atributos, cuándo se le percibe como bueno y cuándo como malo, etc.

La aparición de la mujer en el corrido no sólo es innegable sino destacada; la mujer se halla casi siempre en la médula de las fábulas, pero, al parecer sólo alcanza un protagonismo explícito cuando se le construye de manera distinta a lo que dicta su rol de género, o cuando por cumplir sus deberes típicos y aceptados como correctos resulta ser

³ Como se sabe, este tipo de estudios ya se han realizado, utilizando documentos no autorizados para hacer historia, recuérdese a George Dubby, Jaques Le Goff y Philip Ariés.

⁴ Como ha mostrado Astorga con su trabajo sobre el narcocorrido.

mártir de las circunstancias, como Belén Galindo o Carlota.⁵ Sin embargo, estos últimos dos personajes, aunque parezca paradójico, también refuerzan el rol de género femenino ya que el suplicio de dichas protagonistas las provee de una recompensa, en la fábula, aun más valiosa, en el imaginario colectivo, que otra cualquiera: la gloria divina.

Durante la realización de este trabajo me topé con algunas dificultades, entre ellas, el dilema sobre la inclusión de textos líricos que se parecen mucho a los corridos pero que no lo son, ya que carecen de fábula. Sin embargo, decidida su importancia —por poseer la misma caracterización de personajes, épica y novelesca, presente en corridos y narcocorridos— decidí utilizarlos para comparar la construcción de sus personajes mujeres.

Algunos otros de los conflictos que tuve que sortear para la realización de este trabajo fueron, en primer lugar, la recolección del *corpus*, y, en segundo, su clasificación acertada. He catalogado a todos los personajes estudiados como “personajes femeninos transgresores”, pero dentro de este gran rubro se insertan cinco modelos: el personaje de la mujer desobediente,⁶ el personaje de la mujer que atenta contra sus familiares (malvada), el personaje de la mujer vengadora, el personaje de la mujer guerrera y el personaje de la mujer líder en el narcotráfico, y dentro de éstos se encuentra la tipología, que se expresa a través de las variantes no sólo del tipo de transgresión sino del modo de hacerlo.

Como puede observarse a simple vista, los primeros tres tipos siguen un patrón clasificatorio relacionado únicamente con su fábula y los dos últimos, con su contexto. Esta categorización se debe a que tanto las guerreras como las narcotraficantes son

⁵ Confróntese los anexos.

⁶ Como se verá, todas ellas son desobedientes, pero este primer tipo remite a una desobediencia explícita en la fábula.

personajes que no pueden extirparse del medio en donde desarrollan sus actividades, ya que lo que la fábula narra va de la mano con las situaciones que estos personajes enfrentan. Incluso en fábulas mixtas, sus acciones se hallan ligadas a su contexto. Por ejemplo, las protagonistas de *Juana Gallo*, *Juana Lucio*, *La Chamuscada* (guerreras-vengadoras) y *La dama de rojo* (narcotraficante), si bien son vengadoras potenciales, han sido agredidas en función de la actividad que realizan: la guerra o el narcotráfico. En *Contrabando y traición* (narcocorrido) ocurre lo contrario, sin lugar a dudas se trata de una mujer narcotraficante, pero lo que a la voz poética le interesa resaltar no es su actividad ilícita sino su reacción ante el rechazo de su amante, es decir: su venganza, por lo tanto, este corrido se analiza en el capítulo de “el personaje de la mujer vengadora”.

Por lo anterior, la clasificación trató de ser congruente con la idea medular de cada uno de los corridos, y por tal razón el criterio tuvo que ser muy amplio para discernir cuál era la manera más sensata de agrupar. Así, la tipología de las vengadoras se lleva a cabo destacando los distintos agravios sufridos, mientras que las narcotraficantes siguen una línea distinta que tiene que ver con su actividad legal dentro de la ilegalidad (Policías infiltradas) o con asociaciones delictuosas (Socias), entre otros. Por ejemplo, el corrido de *Las dos monjas* es claramente un narcocorrido en donde se destaca la mancuerna entre dos mujeres, característica que por sí sola vale para catalogar a este texto como parte de “Socias”, pero la voz poética se interesa mucho más por destacar el motivo del disfraz y las reacciones de quienes se topan con ellas, que en relatar su sociedad delictiva, por esta razón, *Las dos monjas* está clasificado como: “Disfrazadas”, sin embargo, esta categoría roza de forma notoria con la de “Policías infiltradas” en donde el engaño y la simulación, elementos distintivos del disfraz, son un ingrediente

fundamental para la construcción de personajes. La diferencia entre los modelos y los tipos se relaciona con el nivel narrativo en el que se presentan, los primeros en la fábula y los segundos en la intriga; esto es, el modelo señala los elementos más fundamentales de una historia que, como se verá, por su nivel de abstracción es compartido con otros corridos incluso cuando no son variaciones tradicionales de un mismo texto, mientras que la tipología se logra mediante los elementos variables de fábulas similares o idénticas.

La investigación se sustenta, mayoritariamente, en las teorías de Roland Barthes, Claude Bremond y Diego Catalán; en la tipología del personaje femenino de Rosa Suárez Robaina; en los análisis de Garza Koniecki, Isabel Contreras, entre otros muchos estudios.⁷ Para los conceptos de las funciones, como categorías de análisis, he seguido la línea barthiana, que se fundamenta, por su parte, en el estudio estructural del cuento fantástico ruso.⁸ El apoyo bremondiano se haya en las secuencias de mejoramiento y degradación, estudiadas por el autor en su artículo “La lógica de los posibles narrativos”; dichos movimientos narratoriales permitieron la detección de las variantes de la última función del modelo: la aparición del castigo y la ausencia del mismo frente a una misma conducta transgresora.⁹ La teorías de Diego Catalán, por su parte, son de gran utilidad para el marco teórico, ya que gracias a sus categorías analíticas se logró la delimitación acertada de ciertos conceptos vitales para la realización de este trabajo, como: fábula, intriga, discurso y modelo actancial y la combinación de los mismos. Por otra parte, la tesis de Suárez Robaina sobre *El personaje mujer en el romancero tradicional (imagen,*

⁷ Por supuesto que existe otra serie de teóricos que sirvieron de gran apoyo durante la realización de la presente investigación. Cito a los más utilizados para el análisis, algunos de los otros refunden las mismas teorías desde otra perspectiva.

⁸ Famoso estudio titulado: *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp.

⁹ Es importante señalar que las secuencias de mejoramiento y degradación, mencionadas por Bremond, han sido pensadas para el análisis de textos más largos, que precisamente por su longitud permiten la aparición y comparación entre varias secuencias. En los corridos, narraciones en su mayoría breves, en algunos casos sólo existe una secuencia de mejoramiento o de degradación.

amor y ubicación) resultó de gran provecho para la presentación de los antecedentes de la mujer transgresora en el romancero hispánico y la estructuración de una tipología de personajes femeninos en el corrido. Es decir, gracias a Suárez pude rastrear una línea de comportamiento femenino en el romancero y, apoyada en ella, visualizar y proponer una para el corrido. La tesis *El corrido como narración literaria*, de Garza Koniiecki, constituyó un modelo a seguir en cuanto a lo que al análisis estructural del corrido se refiere. La tesis *Aspectos morfológicos y socioculturales del corrido mexicano*, de Isabel Contreras, me permitió verificar algunas de mis suposiciones sobre la visión sociocultural que el corrido manifiesta sobre la mujer.

La revisión de la bibliografía fue exhaustiva y por tal razón soy consciente de la existencia de otras maneras de abordar un análisis como éste. Por ejemplo, el uso del concepto de “función”—entendido como “motivo” por algunos teóricos— fundamental para este estudio, me condujo al *Índice de motivos de la literatura folklórica...* de Thompson, pero los límites de este trabajo no permitieron una exploración por este camino.

El capítulo uno pretende acercarse al género particular de estudio: el corrido, sus orígenes, su definición como género, su popularidad y tradicionalidad, el narcocorrido como subgénero y los personajes femeninos en el corrido. En el capítulo dos se desarrolla el marco teórico que cimienta el análisis: las funciones y los motivos, las secuencias, los agentes y los actantes, las nociones de fábula, intriga y modelo actancial, y cómo se desarrollan dichas categorías en los corridos. En el capítulo tres se exhiben los antecedentes de la mujer transgresora en el romancero hispánico, el protagonismo femenino en el romancero novelesco, la tipología de los personajes femeninos en el

mismo, el significado del verbo transgredir y su uso en relación con la mujer en general, en el corrido y en el presente *corpus*; además, se comenta el periplo que supuso la recolección del *corpus* y se habla de los criterios clasificatorios del mismo. En el capítulo cuatro se analiza el personaje de la mujer desobediente; en el cinco, el de la mujer que atenta contra sus familiares (mala hija, mala madre, mala suegra, mala esposa); en el seis, el de la mujer vengadora (de sus seres queridos, de su honra, despechadas y vengadoras con características sobrenaturales); en el siete, el de la mujer guerrera (guerreras, guerreras-vengadoras y guerreras en textos líricos) y, por último, en el ocho, el de la mujer líder en el narcocorrido (policías infiltradas, disfrazadas, socias, mancuerna madre/hija y mancuerna narcotraficante/policía).

Estos últimos cinco capítulos desarrollan el análisis que sustenta la propuesta tipológica de la presente tesis; en cada uno de ellos se señalan las fábulas idénticas —o muy similares— de los corridos y sus distintos desarrollos en las intrigas. En muchos casos no se puede hablar de las mismas fábulas, pero sí del mismo núcleo (función principal) y se compara con el resto del grupo; se detalla minuciosamente la construcción de los personajes de cada apartado, sus actos y las combinaciones de los mismos; se describen los distintos roles que juega un solo actante en un mismo texto y se compara con los roles de otros actantes en textos análogos, todo lo cual permite, finalmente, el descubrimiento de un mismo tipo; se estudia la secuencia más importante —en donde se desarrolla la transgresión— de las acciones de los personajes y la concatenación entre sus funciones, lo que deja al descubierto las funciones paradigmáticas entre un grupo y otro. Las secuencias constituyen una de las herramientas más importantes para el análisis, ya que mediante ellas se puede observar que a pesar de representar distintos tipos, las

protagonistas del *corpus* son parte de un grupo más grande que las describe como personajes transgresores. Es decir, la transgresión (en el nivel de la fábula) es la función que todas, sin excepción, realizan; la distinción entre las varias clases de transgresión permite señalar modelos actanciales y dentro de ellos, tipos. Estos últimos, como se tendrá oportunidad de ver, no varían en la fábula sino en las intrigas, es decir, en la construcción y acomodo artístico de dicha fábula.

1. PARTICULARIDADES DEL CORRIDO

1.1. ORÍGENES DEL CORRIDO

Para algunos críticos, entre ellos Vicente T. Mendoza y Álvaro Custodio, el origen del corrido se encuentra en el romance español, ya que al igual que éste, aquél también maneja elementos trágicos.¹⁰ Pero, como se verá, la fatalidad que ambos géneros comparten no es el único elemento que los hermana. Para Duvalier:

[...] el *romance corrido*, *corrida*, *corrido* o *carrerilla*, no es más que el mismo romance español musicalizado y cantado de manera especial. El canto es corrido porque las treinta y dos notas musicales que corresponden a las treinta y dos sílabas del cuarteto octosílabo, se cantan sin interrupción alguna (Duvalier, 1937: 10).

Desde una perspectiva distinta, otros críticos, entre ellos Ángel M. Garibay, Armando María y Campos y Mario Colín, observan que las raíces del corrido se hallan en la poesía náhuatl anterior a la conquista (Valenzuela, 2002: 11). Sin embargo, aunque las teorías anteriores son las más difundidas, no son las únicas: Antonio Avitia considera que el teatro ritual de la Edad Media, utilizado para catequizar al pueblo indígena de la Nueva España, es el antecedente directo del corrido (1989:10), si bien no niega las influencias del “romance, la carrerilla y el corrió entre otros géneros de origen español” (10). Este tipo de teatro —prosigue el autor— está compuesto mayoritariamente en octosílabos, como ocurre con el corrido, además, “la fonética musical no tiene la limpieza¹¹ del

¹⁰ Aunque no sólo su tragicidad —esto resultaría sumamente reduccionista— remite al romance, también su construcción formal, recursos poéticos, tópicos funcionales, lenguaje formulístico, etc., en algunos casos, incluso, se pueden encontrar corridos que son adaptaciones de romances antiguos, como *Belén Galindo (La mala suegra)* y *La Martina (La adúltera)*. De esto se hablará en el siguiente apartado.

¹¹ El autor no especifica qué entiende por “limpieza”.

romance” más bien parece “un canto indígena con letra española”; de aquí que el autor asegure que:

En su construcción poética el corrido es una forma literaria profana que se deriva del teatro ritual de la Edad Media [...] mientras que, en su forma musical tiene una gran influencia de los cantos indígenas (Avitia, 1989: 10).

Otro detalle que vale la pena señalar es que cualquiera que sea la teoría que se acepte sobre los progenitores del corrido, existen dos focos geográficos principales de donde brota el género una vez instalado en México: la región norteña y la región central o del interior. Conviene aclarar que la primera difunde el corrido norteño, de donde surge a su vez el narcocorrido, y la segunda, el corrido a secas (Astorga, 1995: 92).

1.2. EL CORRIDO COMO GÉNERO

Como se observa en el apartado anterior, existen variadas tesis sobre las posibles influencias que dieron pie al nacimiento del género corridístico, “no obstante [independientemente de ellas] el corrido ha ido cobrando paso a paso características propias que lo identifican como obra poético-musical de carácter nacional” (Contreras, 1983: 16); y como bien apunta Lara, lo verdaderamente importante, cuando menos para esta investigación, es que:

El corrido, desde la perspectiva que se quiera ver, ha pasado a formar parte del crisol de ideologías, pensamientos, sentimientos, rencores y emociones que han conformado nuestra idiosincrasia como mexicanos (2003: 212).

Las letras de los corridos transmiten y revelan —de acuerdo con la tesis de Contreras— posibilidades humanas del grupo social que las erige “rencores, envidias, tragedias, aspiraciones, sufrimientos, ideales, etc. que nos permiten conocer la idiosincrasia y la cultura del pueblo mexicano” (1983: 18). En este mismo sentido, las palabras de Catalán sobre el romancero tradicional pueden perfectamente utilizarse para detallar los contenidos corridísticos:

El romancero tradicional [como el corrido] no recoge el ideario de las clases dominantes. La apertura, la adaptación al medio en que se reproducen, permite la adecuación de las narraciones romancísticas [y corridísticas] a la ideología del pueblo cantor que las trasmite y re-crea. Y esa ideología (aunque no carezca de contradicciones) incluye siempre, de una u otra forma, aspiraciones a una reorganización más justa de la realidad social y a una profunda revisión del sistema de valores en que se sustenta el orden, injusto, establecido (1984: 21).

Según Herrera-Sobek, el corrido, género musical del folklore mexicano, abarca tres géneros: épico, lírico y narrativo.¹² A lo anterior, puede agregársele lo que afirma Contreras: “el corrido es la expresión del espíritu nacional representativo de la idiosincrasia popular, [por lo tanto] puede considerársele a esta pieza un valor folklórico también” (1983: 17). En su carácter épico, el corrido es similar a la canción de gesta.¹³

¹² Los musicólogos podrían rechazar la aseveración de Herrera-Sobek. Así como el corrido es un género muy amplio literariamente hablando, también lo es en lo referente a la música; por eso podemos encontrar corridos acompañados de “bandas norteñas” o “mariachis”, e incluso adaptaciones de letras de corridos a géneros musicales más modernos y actuales. Desde el punto de vista literario, la música no es, en realidad, relevante: un corrido no deja de ser corrido por ser cantado en tono norteño, ranchero u otro cualquiera.

¹³ Según Díaz-Mas, el romance “se relaciona [...] con la épica, a la que atribuyen sus orígenes [entre otras cosas por conservar de ella] el estilo formulístico. Y, por supuesto, el tema épico [pero] no todo el romancero deriva de la épica, y [...] hemos de verlo en contacto con otros géneros poéticos con los que sin duda se comunicó también y cuyas influencias ha recibido. Uno de ellos es [...] la lírica, que era el tipo de poesía más al alcance de esos cantores —profesionales o no— que aprendían y difundían los romances. De hecho, seguramente lírica y épica no fueron en la Edad Media compartimentos tan estancos como a veces se suele suponer, ni en cuanto a su contenido, ni en cuanto a sus características, ni en cuanto a su público.

Ambas formas exaltan el desarrollo de sus protagonistas, quienes usualmente son hombres. Las mujeres —nos dice— juegan papeles secundarios. Por otra parte, la naturaleza lírica del corrido deriva de los tonos afectivos que se presentan en la totalidad de las canciones; además, el corrido cuenta generalmente una historia en primera o tercera persona, lo que resalta su carácter narrativo (1990: XIII). Sus temas son los mismos que tanto gustan a la gente: amor, odio, muerte, venganza, dolor, celos, tragedias conyugales. Pero también nos narran sobre los grandes hechos histórico-sociales como las victorias y derrotas (de la Torre, 2004: 217).

La estructura formal del corrido, apunta Mendoza, es siempre estrófica, de cuatro versos, de seis o de ocho. La más común es de cuatro versos octosílabos, razón en la que se sustenta la teoría de que procede del romance español, específicamente del romance-corrido de Andalucía. Además, el corrido acepta —otra de las herencias del romance— incrustaciones de palabras, exclamaciones, frases e incluso estribillos de uno o dos versos o de una o dos estrofas de cuatro versos, de igual o distinta medida (Mendoza, 1997: 132-133).

Asimismo, el corrido comparte con el romancero y con la épica antigua una “dicción formulística”;¹⁴ es decir, dentro del discurso se hallan líneas o incluso estrofas enteras expresadas de manera idéntica o muy similar para expresar ideas análogas en textos diferentes. Asimismo, el corrido posee, como los géneros antes citados, funciones

En el romance encontramos rasgos y procedimientos compartidos con la lírica: desde el paralelismo hasta el estribillo, desde el punto de vista subjetivo hasta el apunte paisajístico tópico como marco de sentimientos o el monólogo en boca de una mujer” (1996: 17-18). La cita puede parecer extensa, pero me parece oportuna para sustentar la tesis que pretendo defender de que el corrido, hijo portentoso del romance, también posee marcados rasgos líricos no sólo a nivel estructura.

¹⁴ “Se entiende por *fórmula* un grupo de palabras que se emplean con regularidad en las mismas condiciones métricas para expresar siempre la misma idea [...] las fórmulas [son] elementos migratorios del romancero [y como he dicho, también del corrido que] pueden darse en distintos poemas (Díaz-Mas, 1996: 26).

y motivos que al igual que el lenguaje formulístico “constituyen en cierto modo un fondo común literario del género” (Díaz-Mas, 1996: 26).

El corrido —apunta González— es una manifestación épico-lírica, que podemos insertar en la gran tradición de la balada internacional¹⁵ (2001: 94). Pero la delimitación del género no ha sido siempre muy nítida entre los distintos teóricos; en muchas ocasiones se catalogan como “corridos”¹⁶ canciones que no lo son. Para González, los corridos son: “aquellos textos poéticos narrativos que siguen mayoritariamente un esquema preexistente de presentación de texto, acciones y narrador en una gama de formas métricas tradicionales” (González, 2001: 95). Por su parte, Magdalena Altamirano, en su tesis *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, señala que existen cuando menos nueve elementos¹⁷ que permiten el reconocimiento del género corridístico:

- Recursos introductorios:
 - Llamada de atención al público
 - Ubicación espacio-temporal de los hechos

¹⁵ “Se entiende por *balada* un tipo de poesía narrativa cantable, generalmente estrófica y de transmisión fundamentalmente oral, que existe en prácticamente todas las lenguas y culturas europeas, remontándose sus orígenes a la Edad Media y habiendo pervivido en algunas tradiciones hasta el siglo XX (Díaz-Mas, 1996: 19). De esta manera, retomando a González y a la misma Díaz-Mas, el corrido no es más que una de las manifestaciones de la balada en el ámbito hispánico y por lo tanto no tiene nada de extraño que comparta “motivos” identificables en otras baladas de lenguas y países distintos. Tal es el caso —sigo con Díaz-Mas— de temas de extensión paneuropea, como el de la doncella que va a la guerra [*la doncella guerrera*] la boda estorbada [*La condesita*], la mujer que venga su honra matando a su raptor [*Rico Franco*], etc. (Díaz-Mas, Paloma, 1996:19). Me atreví a retocar la nota de la autora, ya que la considero perfectamente aplicable al corrido en donde también se presenta la mujer guerrera que suplente al varón en las tareas de la guerra (*Juana Gallo, La Chamuscada*), la boda impedida (*La tragedia de Elenita*), vengadora de su honra (*La dama de rojo*), etc.

¹⁶ Considero inoportuno entrar a un terreno terminológico que podría confundir y distraer al lector de lo que verdaderamente importa a esta investigación. Sin embargo, supongo que no está de más señalar que Vicente T. Mendoza (en su libro *El romance español y el corrido mexicano*) menciona que los distintos términos utilizados para referirse al corrido: “romance, tragedia, ejemplo, corrido, versos, coplas, relación, etc. [...] derivan no de las formas musicales, sino de los asuntos que tratan” (1997: 119).

¹⁷ Sin embargo, es importante señalar que no siempre se dan todos ellos. Además, estos elementos varían según el autor que los proponga. He utilizado la cita de Altamirano y no la Duvalier, generalmente citada, porque me parece más actual y concisa.

- Resumen inicial de la fábula
- Recursos finales:
 - Apóstrofe a mensajeros
 - Moraleja
 - Despedida del personaje
 - Despedida del narrador
- Otros:
 - Invocación
 - Estribillos (Altamirano, 1990: 77).

Conuerdo con la tesis de Mendoza sobre el hecho de que el corrido mana del romance español y por lo tanto, sus contenidos y estructura formal guardan semejanzas inestimables. Al igual que el romance, el corrido atiende a diversos eventos sociales, familiares y políticos. Como bien señala Herrera-Sobek, el corrido es una variedad musical del folklore de México (1990: XIII), pero a su vez es también una creación literaria —hecho que permite la realización de este trabajo— que se lleva a cabo mediante el entrecruzamiento de los tres géneros antes citados por la autora.

Por último, me permito hacer una pausa sobre algunas particularidades del presente *corpus*. Los corridos que se estudiarán en esta tesis son, en su totalidad, corridos novelescos¹⁸ que poseen características épicas, narrativas y líricas, en mayor o menor medida. Como se ha dicho, la crítica coincide —y yo con ella— en que el corrido es un género particularmente narrativo; es decir, su función esencial es contar una historia, aunque esté acompañado de otros elementos. Sin embargo, me he permitido incluir en el

¹⁸ Según Díaz-Mas, Con respecto a su tonalidad y estilo, los romances novelescos y —desde mi punto de vista— también los corridos novelescos son de diversos tipos, “desde estrictamente narrativos hasta líricos” (1996: 263).

presente *corpus* composiciones carentes de fábula que se parecen a los corridos, pero que no lo son. La inserción de estos textos obedece a que aun si no poseen “funciones cardinales”¹⁹ —ya que no tienen fábula—, sí gozan de otro tipo de funciones (indicios, informaciones y catálisis) que permiten la creación de personajes y, como se tendrá oportunidad de ver, los personajes femeninos transgresores en este tipo de “canciones” se construyen de la misma manera que en el corrido o el narcocorrido, lo que resulta pertinente para el análisis. Todos estos textos líricos, o casi líricos, fueron recolectados de antologías especializadas en el corrido o en la canción mexicana en general, es decir, fueron catalogados, por estudiosos en la materia, como “corridos” y, si bien nada se dice de su ausencia de fábula, una vez analizados he descubierto que no obstante su parecido textual y musical —siguiendo las definiciones de la crítica— no pueden calificarse de “corridos”. Una última aclaración, las únicas muestras de textos líricos, en el presente *corpus*, se hallan en los apartados de “la mujer guerrera” y de “la mujer narcotraficante” en donde, incluso los corridos, propiamente dichos, subrayan de manera notable —mediante mecanismos marcadamente épicos y novelescos— la creación del personaje, y la aparición de la fábula refuerza —únicamente— dicha construcción. El interés de la voz poética en este tipo de composiciones líricas acentúa las características míticas de los personajes, lo que apunta a un nivel aun más profundo que el de la fábula: el mito.

1.3. CORRIDO, ¿GÉNERO POPULAR O TRADICIONAL?

Al hablar de corrido, considero necesario hacer la distinción entre poesía popular y tradicional. La primera agrada a mucha gente, es muy repetida y permanece en el gusto

¹⁹ En algunos casos no se puede hablar de una ausencia absoluta de fábula y por lo tanto, de funciones cardinales, pero estas últimas son tan débiles que no logran articular una fábula como tal, pues se trata más bien de funciones aisladas.

del público por largo tiempo sin importar si su autoría es conocida o anónima, “el pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla” (Menéndez Pidal, 1948: 76). La poesía tradicional, en cambio:

es una poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos [...] el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo [...] sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y por tanto la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor (Menéndez Pidal, 1948: 76).

Con base en lo anterior, el corrido puede calificarse tanto de popular como de tradicional. Es decir, maneja dos estéticas visiblemente reconocibles: una individual y otra colectiva. De la primera maneja el texto popular y es aquella que por su “tema, personajes y contenido social puede entrar en el gusto de la comunidad” (González, 2001: 99), y de hecho lo hace, pero ya sea que se conozca o no el autor, en la conciencia de quien recibe el texto existe un autor distinto a sí mismo, por lo cual el receptor respeta el texto y no se siente con derecho a renovarlo. De la segunda, fuente inagotable, surge y resurge el texto tradicional, su fertilidad es enorme ya que descansa en un conocimiento grupal que no se agota a través del tiempo, debido a que sus transmisores lo refunden actualizándolo y adaptándolo a situaciones modernas. El texto tradicional, pues, es un sistema vivo que jamás está quieto, desecha lo que no le sirve, conserva lo que le es útil y crea, como la lengua, neologismos semánticos que le permiten designar realidades nuevas.

No se puede negar el hecho de que gracias a la tecnología discográfica las letras de los corridos ya no sufren la misma variación que antaño, cuando su soporte era tan sólo la oralidad o las hojas sueltas; en muchos casos, debido al prestigio de algunas versiones, el proceso de variación se debilita e incluso puede llegar a anularse, así es como ocurre la lexicalización de los textos, es decir, su fijación (González, 1990: 41).

La tradicionalidad va más allá de la invención espontánea de quien repite y transmite el corrido, se trata más bien de fórmulas y concepciones comunes a muchos grupos humanos a través de la historia, de las cuales se vale el corridista para crear un mundo novedoso pero verosímil. El corrido tradicional, como cualquier texto de este tipo, recoge los moldes arquetípicos de las concepciones humanas y los readapta según la época.

Es un grave error pensar que los corridos viejos son tradicionales sólo por su edad y que los nuevos no pueden ser sino populares. La tradicionalidad²⁰ no se basa en la ancianidad de los textos, al contrario, no podría haber tradicionalidad si el texto no se ha adaptado a la época que lo expresa. La popularidad del género es innegable en muchos de los corridos que utilizan elementos socioculturales que permiten a los escuchas identificarse con ellos, reflejarse en ellos o anhelar ser parte de ellos, lo que ocurre más notablemente en el narcocorrido. Además, es importante señalar que existen corridos que aunque sean de autor reconocido y manipulen mecanismos de auto-reconocimiento en quienes los escuchan, de manera que agraden al pueblo que se identifica en ellos y con ellos, recogen asimismo temáticas y funciones tradicionales. Como ejemplos podría citar

²⁰ En realidad, como apunta Menéndez Pelayo: “Toda poesía tradicional fué [*sic*] en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua prolongada y más extensa; pero hay también una diferencia cualitativa, pues la obra tradicional, al ser asimilada por el pueblo-nación, es reelaborada en su transmisión y adquiere por ello un estilo propio de la tradicionalidad; no es sólo anónima, sino que es impersonal” (1968: 46).

corridos como: *La dama de rojo*, *Juana la taquera* y *Mujeres bravas*, vengadoras de su honra, *La tentación del diablo*, mujer seducida por el demonio que induce al marido a pecar, *La rubia del moño negro*, viuda negra, devoradora de hombres, *Conchita la viuda alegre*, mujer adúltera que no sufre castigo, *La Mariana*,²¹ mujer adúltera castigada con la muerte, *La dama de negro* y *Las tres mujeres*, mujeres que presumiblemente muertas vuelven para cumplir su venganza,²² *La entallada*, mujer coqueta que se sale con la suya, etc.

Así, como señala Catalán,²³ tanto el romance como el corrido son estructuras abiertas —característica de la tradicionalidad— en dos sentidos, por un lado a la herencia y por el otro a la innovación (1984: 19). Su plano expresivo —sigo con Catalán— aunque sometido a modificaciones continuas, retiene frecuentemente significantes que apuntan a sistemas de oposiciones paradigmáticas antiguas y que, paradójicamente, funcionan de forma efectiva para exhibir referentes modernos, debido a que aunque dichos significantes remitan a un mundo irreal,²⁴ éste se percibe como posible (1984: 19-21). La misma idea es retomada por algunos otros autores, entre ellos González:

[...] en el corrido de tradición oral de acuerdo con una estética colectiva, se busca utilizar un lenguaje formulístico, que no sólo tiene una función mnemónica sino que, como lenguaje codificado, es abierto y permite la variación en el proceso de transmisión, con la correspondiente gama de sentidos (González, 2001: 112).

Como bien registra Menéndez Pelayo:

²¹ Clara reelaboración popular de *La Martina*, *La adúltera* o *Blancaniña*.

²² Como don Gonzalo en *El burlador de Sevilla*.

²³ Es importante resaltar que los comentarios de Catalán se refieren específicamente a los romances, pero son aplicables al corrido.

²⁴ En el sentido de que se trata de sistemas caducos, cuando menos en apariencia.

La *tradición* no es simple transmisión como la etimología dice, no es mera *aceptación* de un canto por el público (popularidad), sino que lleva implícita la *asimilación* del mismo pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes (tradicionalidad) (1968: 45).

Atendiendo a la cita anterior es importante hacer algunas aclaraciones con respecto al material que se pretende analizar. Sé que el mayor énfasis en el análisis de la tradicionalidad en los textos ha tendido a estudiar las diversas variantes de un mismo texto, es decir, mismas fábulas, o casi idénticas, con desarrollos en el nivel de la intriga y el discurso distintos, que con el tiempo dan a luz una nueva fábula; sin embargo, mi interés particular en este trabajo recae sobre textos populares no tradicionalizados, pero que sin duda poseen elementos de la tradición, mismos que me he propuesto destacar; es decir, me interesa señalar cómo en textos distintos se pueden presentar los mismos motivos y funciones tradicionales e incluso las mismas fórmulas. Cómo, además, muchos textos que se pueden catalogar bajo un mismo rubro son en el nivel estructural la misma fábula y, por lo tanto, sus variaciones en las intrigas podrían ser un rasgo de tradicionalidad. El *corpus* de este trabajo está conformado por textos populares, en su mayoría —que ostentan numerosos elementos tradicionales—, por corridos propiamente tradicionalizados como: *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín*, y por adaptaciones casi idénticas de romances como: *La adúltera (La Martina)* y *La mala suegra (Belén Galindo)*.

1.4. EL NARCOCORRIDO COMO SUBGÉNERO DEL CORRIDO

Según Astorga, el narcocorrido es, como realidad sociológica:

un referente contracultural que pone en entredicho a las instituciones de gobierno y su estatus en la sociedad mexicana, y que también se convierte en una forma efectiva de denuncia de todos aquellos sectores olvidados en contra de la institucionalidad y su discurso oficial (1997).

Como manifestación literaria, el narcocorrido es un descendiente directo del corrido y, por lo tanto, comparte con él muchas de sus particularidades. Al igual que aquél, también relata hechos reales o ficticios —casi siempre una mezcla con marcados tintes épicos y novelescos— mediante lo cual construye un universo mitológico en el que se celebran las acciones de sus protagonistas. A diferencia del corrido —con excepción de los corridos de bandoleros— los protagonistas del narcocorrido desarrollan actividades ilícitas que curiosamente se perciben como heroicas, pero el heroísmo de sus acciones no sólo radica en los rasgos definitorios de su carácter valeroso y astuto, necesario para sobrevivir en condiciones adversas, sino en su dramática ascensión de un mundo marginado por la pobreza y la ignorancia,²⁵ a un mundo glorificado por el poder y el dinero:

²⁵ No intento argumentar que en la estratificación del narco, todos los personajes provengan de un entorno social de pobreza. Se sabe que la cantidad de dinero que gana el narcotraficante es tan abundante que tiene que repartirla entre otros individuos que puedan justificar dichas ganancias y de esa manera lavarlos. Estos últimos individuos ya no son, por lo general, campesinos pobres e iletrados, sino empresarios que se prestan gustosos a este tipo de trampas legales. Con lo que sí estoy de acuerdo es con el hecho de que los narcocorridos no se fabrican para enaltecer las conductas de estos últimos, que en la cadena son los que corren menos riesgo, sino de los primeros, los que se juegan la vida en el ambiente hostil del narcotráfico que no perdona los errores, los que empezaron desde abajo y han construido un nombre a fuerza de mucha sangre, suya y de otros. Aunque, como se verá, existen también “narcocorridos de personaje” que hombres pudientes, que no son narcotraficantes pero que se sienten atraídos por su atmósfera mítica, se mandan hacer.

[...] los personajes de corridos de traficantes son individuos de extracción campesina o semiurbana, o que empezaron siendo pobres. No hay ninguno que siendo ya rico se haya dedicado al tráfico de drogas ilícitas. Salieron del anonimato al *hit-parade* del traficante ideal típico, gracias al lugar que llegaron a ocupar en la jerarquía interna o al que le atribuyen los corridos (Astorga, 1995: 39).

Lo anterior explica, desde mi punto de vista, el porqué de la idealización de personajes que aunque pasaron de una marginación social a otra (la ilegalidad), sus condiciones de vida pueden muy bien reflejar aspiraciones populares. Como apunta Lucila Lobato, en un destacado estudio sobre los corridos de personaje de Chalino Sánchez, la aparición del protagonismo memorable de seres marginados social y jurídicamente no es una invención moderna, al contrario, sus raíces se hunden hasta el *romancero vulgar* y encuentran su fuente más evidente en los romances de bandoleros y guapos del siglo XVII, que ya desde entonces eran gratos al público, como puede constatarse en la recopilación de Agustín Durán:

Gratos le eran estos romances [al “vulgo miserable”], porque personificaban el denuedo de un contrabandista vencedor de un regimiento, y que se burlaba de las autoridades que persiguiendo el crimen lo hacían bajo las formas odiosas del despotismo [...] Batía las palmas de gozo cuando se le presentaba un enjambre de alguaciles huyendo de un desaforado malhechor con visos de valiente; se entusiasmaba en pro del ladrón que socorría a los pobres con los despojos de los ricos [...] (citado en Lobato, 2003: 93).

Asimismo, los protagonistas de los corridos de la revolución o similares, en donde se enaltece la figura del héroe guerrero mediante elogios a su valentía y astucia, pueden calificarse como representaciones hermanas, surgidas, notoriamente, de la misma matriz

fabulística, en donde el interés de la voz poética reposa en personajes transgresores frente a la estructura social dominante.

A pesar de que la atmósfera que pueblan los héroes y heroínas del narcocorrido es distinta que la de los personajes corridísticos —a excepción de revolucionarios o bandoleros, que de alguna u otra manera también son seres alejados de la legalidad y hasta cierto punto representan una lacra social— la temática de este subgénero puede coincidir con la del corrido. Los narcocorridos no sólo exhiben al traficante de estupefacientes y a toda la gama de individuos que de alguna manera están relacionados con los negocios ilícitos del narcotráfico —llámese familia, intermediarios, soplones, policías, federales, etc.— sino que también manifiestan fábulas análogas que tienen como núcleo al amor, odio, venganza, celos, victorias y fracasos, pero sobre todo: a la muerte. Sin embargo, es importante señalar que en algunos narcocorridos las fábulas no son tan nítidas como en los corridos “a secas”; de ninguna manera intento decir que no se trate de un género narrativo, pero en ciertas ocasiones tiende más hacia el lirismo épico, lo cual es muy evidente cuando la voz poética se ocupa más de resaltar las características del héroe que de referir una anécdota particular del mismo. Es cierto que para lograr una caracterización satisfactoria del personaje se menciona una o varias de sus hazañas, pero es precisamente esta particularidad la que a veces dificulta la detección de la fábula. Pareciera, en muchos de los casos, que se trata de varias minifábulas que apuntan a un sentido mayor: destacar la naturaleza del héroe.

El narcocorrido consigue encumbrar a un ser de carne y hueso y sacarlo de su ámbito terreno para enviarlo a una especie de Olimpo mexicano. Este semidios no tiene necesariamente que dedicarse al tráfico de estupefacientes, como señala Lobato, puede

pagar por el mito, si es que tiene con qué (Lobato, 2003: 88). Con respecto al mito, Valenzuela asegura que:

Una de las funciones principales del corrido ha sido su aspecto fundador o reproductor de mitos que anidan en la conciencia popular. Los mitos fundadores contribuyen a la conformación de elementos de identidad común, de una creencia compartida, de un dolor colectivo, de algo que sólo al grupo pertenece (2002: 64).

1.5. LOS PERSONAJES FEMENINOS DEL CORRIDO

Las mujeres pueblan las letras de los corridos, participando en la acción de forma subordinada la mayor parte de las veces, pero su sujeción —como explica Suárez, en relación al romance— no implica una posición accesoria de la que la intriga del corrido pueda prescindir.

El protagonismo femenino en los corridos novelescos es innegable, sea éste activo o no. Activo en el sentido de participante principal, personaje de quien se exaltan o demonizan conductas, con mayor ahínco respecto a sus compañeros de fábula. Es cierto que en ocasiones los personajes femeninos pueden, de la misma manera que los masculinos, poseer roles secundarios²⁶ en el desarrollo de la acción, pero eso no implica de ninguna manera que sea así la mayor parte de las veces, ya que casi siempre los personajes que aparecen en un corrido (cualquiera que éste sea) tienen un interés particular para la voz poética que canta sus hazañas, sean buenas, malas o mixtas. Parece

²⁶ Por ejemplo, en el corrido de *La jefa* existe una referencia a un personaje masculino secundario, en el sentido de que su aparición u omisión no implica ningún cambio ni en la fábula ni en la intriga del corrido: “un sinaloense por novio / es el que la hace feliz” (vv. 41-42). Ejemplifico el caso masculino por representar, cuando menos en percepción, un protagonismo siempre prominente aun por encima de los personajes femeninos. Aunque sería erróneo calificar de prescindibles tanto a personajes como a situaciones que aunque no posean aparentemente una importancia primaria, sí tienen una razón de ser, se trata, como se verá en el capítulo dos, de funciones (catálisis, indicios, informaciones) que ayudan a crear una atmósfera propicia para el desarrollo de la acción.

claro que el corrido —cuando menos el novelesco— por un lado exalta héroes o conductas que considera heroicas —casi siempre con marcado tinte épico— y por el otro, transmite una enseñanza cultural, aunque en muchos casos se presenta una mezcla de ambos mecanismos, alabanza e instrucción.

El corrido mexicano no exhibe mujeres reales —lo mismo ocurre con los varones— sino los estereotipos (Suárez, 2003: 24) que la sociedad mexicana les ha asignado. En el caso de las mujeres, como se verá, se trata de una visión dicotómica, vinculada con el bien, por un lado y con el mal, por el otro. En el corrido, las mujeres son muy buenas (como María) o muy malas (como Eva). Casi siempre, cuando menos en el análisis del *corpus* elegido —aunque es muy arriesgado generalizar— cuando la mujer se porta como María su papel es “secundario”, pero cuando su conducta remite al vicio, a la perdición y a la desobediencia, es decir: cuando se presenta como una Eva, su papel es el más sobresaliente de la fábula. Lo cual podría indicar que el género corridístico novelesco se interesa más por denunciar los fallos que por enaltecer las virtudes.

Las mujeres en los corridos son, como en la vida real, madres, esposas, nueras, suegras, novias, viudas, hermanas, etc., pero su importancia no radica en su estado civil o en la posición que ocupan dentro de su familia sino en las conductas que presentan, acatando o no los roles sociales que se esperan de cada una de ellas, de acuerdo con el nivel jerárquico que ocupen en la familia y el estado civil que posean. Además, en algunas ocasiones sus conductas infractoras se magnifican por el lugar que ocupan en la familia, como se verá en el capítulo cinco.

El corrido presenta de forma nítida dos tipos de papeles femeninos fundamentales, de donde se desprenden una serie de ramificaciones. La mujer puede ser o fuerte o débil,

lo cual se halla intrínsecamente relacionado con la visión dicotómica que mencionamos más arriba; la primera relacionada con Eva y la segunda, con María. La mujer débil es casi siempre atropellada por el sistema social en donde se halla inserta: es víctima, es un ser que no puede, no quiere o no sabe defenderse de los abusos que sufre, acata su rol de género y está dispuesta a morir por haberlo fracturado, si es que lo ha hecho. La mujer fuerte, en cambio, es aquella que rompe el molde, se defiende, se halla en desacuerdo con la censura de su voz y está dispuesta a cambiar su condición por una más satisfactoria, es la que Suárez califica como: “inconforme” (2003: 34). La mujer fuerte puede bien confundirse con “la mala mujer” que ya no posee las características que socialmente le han sido adjudicadas y, como declara Octavio Paz:

La imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la “abnegada madre” de la “novia que espera” y del ídolo hermético, seres estáticos, la “mala” va y viene, busca a los hombres, los abandona [...] su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La “mala” es dura, impía, independiente, como el “macho” (1994: 60-61).

El capítulo “Antecedentes del personaje de la mujer transgresora en el romancero hispánico” detallará una tentativa tipológica del personaje femenino en el corrido y, como se verá, todos los roles que la mujer juega emanan de la imagen de fuerza o debilidad, acatamiento o transgresión frente a la regla social.

2. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PARA LA PRESENTE TESIS

2.1. LAS FUNCIONES Y LOS MOTIVOS

La crítica ha estudiado los elementos que constituyen la narración, y la nomenclatura para cada concepto ha ido variando. Esto es, los teóricos han asignado distintos nombres para referirse a lo mismo. Los conceptos de motivo y de función, como unidades de análisis literario, no han sido la excepción a la regla, como ha señalado González en su capítulo: “Concepciones y uso del motivo en la teoría literaria y el folclor”.²⁷

Una vez aclarado lo anterior, sintetizaré brevemente la caracterización que los distintos teóricos —de los que tengo noticia— hacen de la noción motivo/función. Para Propp, la función es “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato”²⁸ (1999: 30). Las funciones son “elementos constantes, estables, del cuento [...] forman las partes constitutivas fundamentales del cuento”²⁹ (1999: 30). De aquí que para Propp “las funciones constituy[a]n las bases sobre las cuales está construido el desarrollo de la acción” (1999: 97). Asimismo, el padre de la morfología del cuento nos orienta sobre la identificación de las funciones y asegura que “con frecuencia [la función] se presentará bajo la forma de un sustantivo que expresará la acción (prohibición, interrogación, huida, etc.)” (1999: 29). Lo cual coincide con la visión de González con respecto a los motivos que, según este autor, también pueden representarse “por formas sustantivas de derivación verbal (por ejemplo: rapto, asesinato, engaño)” (1990: 90).

²⁷ Para más información sobre este tema, confróntese la tesis doctoral del autor: *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*.

²⁸ Y según González, estas funciones serán lo que otros autores han llamado motivos (1990: 82).

²⁹ Como se sabe, Propp se especializó en el cuento fantástico ruso, pero el cuento, como narración literaria, guarda muchas similitudes con otros géneros literarios, en este caso con el corrido.

Barthes clasifica las funciones y las etiqueta. Ciertamente su concepto se remonta a Propp y es muy similar, pero su delimitación en cuanto al oficio que cumplen las funciones en el relato es aun más nítida. Antes de la categorización, Barthes explica que “La función es [...] desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es lo que quiere decir un enunciado, lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho” (Barthes, 1988: 13). Lo que apunta al hecho de que la importancia de la función radica en su significado y no en su significante. Es decir, el valor de la función se halla en el nivel de la fábula, que se expondrá más adelante, y no en el discurso³⁰ que se utiliza para expresarlas. Además, Barthes agrega que el “alma de la función” es aquello que le “permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel” (1988: 12).³¹

Según Barthes, la teoría de los niveles —propuesta por Benveniste— proporciona dos tipos de relaciones en el relato: distribucionales e integrativas. Las primeras se hallan en un mismo nivel narrativo y las segundas sólo se completan de un nivel a otro (1988: 11). Asimismo, este autor divide las unidades distribucionales en dos tipos: los nudos³² y las catálisis; y las unidades integrativas en: indicios e informaciones (Beristáin, 2004: 33). Se consideran funciones tanto unos como otras, aunque “no tienen todas la misma importancia”; sin embargo, los nudos son (lo que las funciones para Propp y para

³⁰ Aunque como él mismo apunta: “[...] una función sólo tiene sentido si se le ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código” (1988: 12). En este sentido el “discurso” podría ser también una unidad funcional, ya que sin él el relato no podría expresarse.

³¹ Esta misma idea es sostenida también por Todorov: “El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad” (1988: 159).

³² Mismos que Barthes denomina “funciones propiamente dichas”. Lo cual resulta un poco confuso, ya que tanto los nudos como las catálisis, así como los índices (o indicios) y las informaciones son funciones, por esta razón, echo mano de la terminología que Beristáin utiliza para describir las teorías de Barthes, que a mi juicio resulta más esclarecedora.

Bremond) la estructura del relato, “el resorte de la actividad narrativa” y su naturaleza relacional es doblemente implicativa, son a la vez consecutivas y consecuentes, es decir, “su funcionalidad es doble, a la vez cronológica y lógica”, mientras que las catálisis sólo llenan “el espacio narrativo que separa las funciones nudo”³³ y, a diferencia de estas últimas, no son unidades consecutivas sino de funcionalidad puramente cronológica (Barthes, 1988: 15). Por otro lado, en el nivel integrador, los indicios son unidades funcionales que guardan significados implícitos: “implican una actividad de desciframiento”, mientras que “los informantes”³⁴ proporcionan un conocimiento ya elaborado; su funcionalidad, como la de las catálisis, es pues débil, pero no es tampoco nula”; además, debe tenerse en cuenta que algunas unidades funcionales son de naturaleza mixta (Barthes, 1988: 16 y 17). Dicho lo anterior, se puede entender el hecho de que si bien las funciones menores: catálisis, indicios e informaciones son expansiones, frente a los núcleos que son “necesarios y suficientes” (Barthes, 1988: 17), todas las funciones son importantes para lograr la complejidad del relato. La suficiencia de los núcleos barthianos se halla en el nivel de la fábula que, como se verá, viene a ser la materia prima de la cual parte el relato en su conjunto. Las intrigas, por su parte, están conformadas por los otros tres tipos de funciones, pero en este nivel del relato muchos teóricos las denominan motivos.

Por su parte, Tomachevski cataloga a los motivos como “tema[s] de una parte indivisible de la obra”, es decir, “las partes *no descomponibles*, [...] las divisiones más reducidas del material verbal” (1982: 185). El “tema” para este autor, es aquello de lo que

³³ Sólo los nudos expresan la fábula del relato, las catálisis forman parte de la intriga.

³⁴ Ya Propp había hecho mención sobre las informaciones que tienden un puente entre una función y otra, sólo que a diferencia de Barthes, éstas parecen referirse tanto a las catálisis, los indicios y las informaciones propiamente dichas.

se habla (1982: 179). Como Barthes, Tomachevski categoriza los motivos, otorgándoles una jerarquización. En primer lugar, clasifica los motivos en *ligados* y *libres*. Los primeros son imprescindibles, no pueden omitirse, son el equivalente, en Barthes, de las funciones nudo que sostienen la estructura más profunda del relato: la fábula. Los segundos “pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos [que] denominan”, se trata de “digresiones”³⁵ que son vitales para el desarrollo de la trama [intriga] ya que gracias a ellas se “determina la estructura de la obra” (Tomachevski, 1982: 187). Además, agrega:

Los motivos se clasifican según su objetivo contenido de acción [...] los motivos que modifican la situación son *dinámicos*, mientras que los que no la modifican son motivos *estáticos* [...] Motivos estáticos típicos son las descripciones de la naturaleza, de un lugar, de una situación, de los personajes, de su carácter, etc. La forma típica de los motivos dinámicos está representada por la conducta de los héroes, por sus acciones (Tomachevski, 1982: 188).

Como se observa en la nota anterior, los motivos dinámicos vienen a ocupar el mismo sitio de los nudos de Barthes que —huelga decirlo— siempre están ligados, por lo que cualquier modificación en ellos es capaz de alterar la fábula, mientras que los motivos estáticos guardan similitudes con las catálisis, los indicios y las informaciones del mismo autor. Estos últimos pueden ser tanto ligados como libres.

Para Bremond, el concepto de función no varía mucho en relación con la idea que de ella tienen los autores antes expuestos, al igual que Propp, coincide en que la función es “la unida de base, el átomo narrativo” (1988: 99), sin embargo, difiere en lo referente a

³⁵ Este tipo de digresiones serían el equivalente de las catálisis barthianas.

la dependencia necesaria entre las funciones; es decir, desde su perspectiva existe una absoluta libertad en el acto de narrar. El relato surge de una tríada elemental que agrupa tres funciones, la primera de ellas abre la posibilidad de un proceso, la segunda realiza dicha virtualidad y la tercera cierra el proceso en forma de resultado alcanzado (1988: 99).

Ahora bien, según Segre, en la terminología literaria, el “motivo” ha tenido cuando menos tres acepciones distintas: unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente (1985: 343). Por su parte, en su *Diccionario de argumentos de la Literatura universal*, Frenzel define al motivo como: “componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o complejo de motivos formarán un argumento” (1976: VI). Como se observa, Frenzel considera la primera y la segunda acepción de Segre: componente elemental ↔ unidad mínima y elemento generativo ↔ capacidad de desarrollo. El tercer sentido: elemento recurrente, guarda, según González, connotaciones indiciales³⁶:

Comúnmente, en esta visión de lo que es el motivo, el énfasis se ha puesto ya sea en el aspecto de significación indicial —esto es, significación secundaria, pues se refiere más a convenciones culturales o paralelas al texto—, ya sea en el de ornato o refuerzo narrativo para captar mejor la atención del receptor (1990: 68).

Retomando. Como se ha expuesto en este apartado, los límites entre las nociones de función y de motivo se hallan difusos en muchos de los autores hasta ahora mencionados, lo cual se debe a una cuestión meramente histórica. La concepción tripartita de Segre con respecto al motivo: unidad mínima, elemento generativo y recurrente, parece tener su

³⁶ Lo que, sin duda, nos remite a las funciones indicios de Barthes.

contraparte en la función; en primer lugar (como unidad mínima) en la visión bremondiana que refiere que la función es “la unidad base, el átomo narrativo”, entendiéndola como la partícula mínima en el sentido de que es el elemento esencial e imprescindible del relato, es decir, a través de la concatenación de las funciones (átomos narrativos), expresadas mediante las acciones de los personajes, el relato articula la fábula. De esta manera, las funciones entendidas como unidades mínimas del relato remiten al concepto barthiano de “la función cardinal o nudo”. Los siguientes dos sentidos segreguianos de motivo (elemento generativo³⁷ y elemento recurrente) hallan su reflejo en las funciones con capacidad integrativa: los indicios, las informaciones y las catálisis³⁸ barthianas.

Para cerrar este apartado es importante aclarar que las funciones —“propiamente dichas”, es decir, los nudos— y los motivos —concibiendo a éstos como el resto de las funciones menores— actúan en distintos niveles del relato: las primeras a nivel fábula; y los segundos, a nivel fábula-intriga/discurso. Como el objetivo primordial de esta tesis es reconocer y destacar una tipología de la mujer transgresora en el corrido, y esto sólo será posible mediante el reconocimiento de la interacción entre la fábula y el modelo actancial, y más detenidamente a través del estudio de la secuencia en la que el personaje de la mujer desarrolle una actividad que la convierta en transgresora, las funciones nudo serán las unidades de análisis ideales para representar la fábula de forma esquemática, lo que permite reconocer un modelo común a todos los personajes del *corpus* y cinco

³⁷ Recuérdese que para Barthes, “el alma” de la función es aquello que le “permite fecundar el relato con un elemento que madurará más tarde al mismo nivel, o, en otra parte, en otro nivel” (1988:12).

³⁸ Aunque para Barthes, las catálisis son unidades distribucionales y no integrativas, que sólo poseen una función cronológica y no lógica. Sin embargo, las descripciones, elipsis, analepsis, prolepsis (y todo aquello que refiera una catálisis en el texto), desde mi punto de vista, poseen también la capacidad de integrar otras unidades del relato y de tener incluso significados indiciales que tengan una fuerte carga significativa en otro momento de la historia.

modelos específicos, cuyas variaciones —que vienen a ser los motivos, pero que en este trabajo se designarán como catalisis, indicios e informaciones— permiten finalmente dilucidar, mediante la construcción de personajes y contextos, una tipología de personajes.

Es decir, el análisis de las funciones nudo —aquéllas que competen a la transgresión en general— arroja como resultado, en un nivel profundo, que todos los personajes femeninos del *corpus* son transgresores —modelo general—; sin embargo, las distintas clases de transgresión señalan cinco modelos: vengadoras, guerreras, narcotraficantes, etc., y, por último, las variaciones de una misma transgresión permiten el develamiento de personajes tipos. Por tanto, la tipología sólo se logra mediante el estudio del cruce entre funciones y motivos: elementos estables y elementos variables.

Así, una mujer vengadora es tan transgresora como una desobediente, aunque cada una quebranta una ley o norma distinta. Asimismo, no es lo mismo una vengadora de su honra que una vengadora despechada, aunque la caracterización de los personajes femeninos transgresores guarde mucha concordancia respecto de la transgresión que se lleva a cabo: la venganza (función principal); es decir, la construcción del personaje femenino vengador es similar en todos los corridos que pertenecen a este rubro, y lo mismo pasa con el resto de los grupos, como se verá.

2.1.1. LAS SECUENCIAS DE LAS FUNCIONES

Para Bremond, la secuencia está constituida por una tríada de funciones: apertura, proceso y cierre. En el mismo sentido, Barthes define la secuencia como “un pequeño grupo de funciones” (1988: 20), aunque no especifica el número de ellas que integran una secuencia. De igual manera, ambos teóricos comparten la idea de “libertad de sentido”

(1988: 20), es decir, incluso en secuencias lógicas de pequeños actos se abre la posibilidad de ocurrencia o de no ocurrencia. Barthes ejemplifica lo anterior con el ofrecimiento de un cigarrillo que supone por un lado aceptar, prender y fumar; y por el otro: no aceptar (y, en consecuencia, ninguna de las anteriores), lo que modificaría el curso de la acción. De aquí que Barthes afirme que “La secuencia es [...] una *unidad lógica amenazada*” (1988: 20), en el sentido de su constante apertura. De hecho, para este autor, en un relato todo significa, en diverso grado, lo que indica que todo en un relato es potencialmente funcional. El concepto de secuencia guarda mucha uniformidad entre los teóricos que lo estudian. Sobre este término Diego Catalán afirma:

La secuencia puede definirse como la representación de un suceso que, al cumplirse, modifica sustancialmente la inter-relación de las *dramatis personae*, dando lugar a una situación de relato nueva. En virtud de esa redistribución de los papeles de los personajes al nivel del <hacer>, de las actuaciones, cada segmento de la cadena secuencial contrasta sintagmáticamente con el anterior y con el siguiente (Catalán, 1984: 67).

Si se concibe a la función como “el átomo narrativo”, la secuencia vendría a ser “la unidad articuladora mínima [de esos átomos] al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico” (Catalán, 1984: 67). Evidentemente, el estudio de la función radica en su sentido dentro de una secuencia y el de la secuencia — a nivel intrasecuencial— en las relaciones de las funciones que la integran y —a nivel extrasecuencial— en las relaciones entre secuencias:

Cuando el análisis se hace a partir de la función, el aspecto a estudiar es el significado de cada función en el desarrollo de la secuencia; se establece una relación conceptual y se trata aquí de un *enfoque semántico*. Cuando se analiza la secuencia, se estudia la relación

de las funciones dentro de una serie temporal y se establece una relación formal que corresponde a un *enfoque sintáctico* (Garza, 1977: 42).

Los refundidores de la literatura tradicional “disponen de un repertorio de secuencias al cual pueden acudir al crear y re-crear sus obras,” además, “cualquier secuencia deberá poder ser descrita mediante una <etiqueta> o *frase secuencial*” (Catalán, 1984: 67, 68). Dicha frase —continúa el autor— reproduce un mensaje que tiene la capacidad de modificar las relaciones entre los personajes de la fábula. Para ilustrar lo anterior, el mismo Catalán apunta que en el romance del *Bernal Francés* a la pregunta de la mujer de que quién ha tocado la puerta y la respuesta del marido haciéndose pasar por el amante, la *etiqueta* puede ser: “disfraz” u “ocultación de la personalidad” y la *frase secuencial*: sujeto–marido, verbo–se presenta como el amante, objeto–esposa (1984: 68).

Comencé este apartado con el concepto bremondiano de secuencia y ahora continuaré con él por parecerme un caso de interés básico. Para Bremond, el relato está constituido por una serie de secuencias que se supeditan a dos tipos de acontecimiento (o secuencias mayores): mejoramiento y degradación (1988: 102). Esto implica que las funciones, componentes de las secuencias, se hallan sujetas a la misma suerte. De hecho, el relato es —para Bremond— un movimiento continuo y oscilante entre un mejoramiento y una degradación; el creador de un relato cualquiera —indica este autor— puede dar por terminada la narración al finalizar uno u otra, pero si desea continuar con la historia, sólo hace falta que contraponga una degradación a un mejoramiento o viceversa y repare la una con el otro. Así, de acuerdo con Bremond, el relato es, como la vida, una serie de posibilidades que se toman o se dejan según las circunstancias y los antojos de

sus protagonistas, una especie de espiral que puede completarse y convertirse en un círculo perfecto y acabado en el momento en que su autor lo decida.

Indiscutiblemente, el análisis bremondiano se basa en la secuencia y si estudia la función es sólo en su relación con las que junto con ella constituyen una secuencia. Bremond clasifica al personaje a partir de un cuadro de secuencias-tipo,³⁹ de degradación o de mejoría:

Desde la perspectiva del beneficiario de la mejoría:

- a) cumplimiento de la tarea
- b) intervención de los aliados
- c) eliminación de los adversarios

1. negociación: pacto, seducción, intimidación⁴⁰

2. agresión

2.1. celada

2.2. venganza

d) retribución

1. recompensa

2. venganza (como se observa, ésta también puede ser una agresión)

Desde la perspectiva del degradado:

- a) falta, error o tarea cumplida al revés
- b) La obligación (de un personaje con respecto a otro)
- c) El sacrificio

³⁹ Este cuadro se desarrolló en base al estudio que Beristáin hace sobre la terminología bremondiana, por tanto, las ideas son de Bremond y no de Beristáin.

⁴⁰ Desde mi punto de vista, tanto “seducción” como “intimidación” forman parte de una agresión y no de una negociación.

d) La agresión sufrida

e) El castigo (Beristáin, 2004: 61-63).

Asimismo, el análisis que Catalán propone, expuesto más adelante en el apartado de “Intriga/Fábula/Modelo actancial”, se interesa por las funciones en cuanto a las relaciones que éstas guardan entre sí, cómo conforman una secuencia, cómo esa secuencia se une o no a la que sigue, es decir, las funciones en relación con la obra en su totalidad y a todos los niveles: fábula, intriga, discurso y modelo actancial, aunque la nomenclatura varía según el nivel:

en el nivel mito-modelo narrativo, la unidad que corresponde al motivo será el mitema; en la relación del modelo narrativo-fábula, la unidad será la función, en la relación fábula-intriga/discurso, la unidad será el motivo, y en el nivel intriga-discurso la unidad será la fórmula (González, 1990: 89).

2.1.2. FUNCIONES Y SUS SECUENCIAS EN EL CORRIDO

Este trabajo se interesa por un doble análisis, por un lado en el nivel de la función y la secuencia en la fábula y, por el otro, cómo éstas se expresan en las intrigas de los corridos por medio de motivos.

El corrido, como narración literaria, presenta una variedad de funciones que remiten a la definición tripartita de Segre,⁴¹ expuesta en el primer apartado; son a su vez unidades mínimas, elementos generativos y elementos recurrentes (1985: 343).

En cuanto al análisis de las funciones, se estudiarán, con mayor ahínco, los actos valuados desde el punto de vista de sus consecuencias para el héroe y para el desarrollo de la acción (Propp, 1999: 112); es decir, me especializaré en aquéllas que ligan a los

⁴¹ Aunque Segre se refiere a los motivos, ya se vio cómo esta definición puede rastrearse también en las funciones.

personajes con sus acciones: los nudos del corrido, mismos que remiten a un modelo compartido por todos los personajes analizados en la presente tesis. Sin embargo, para la detección tanto de modelos más específicos como de la tipología se estudiarán las funciones de menor envergadura, puesto que gracias a su aparición y combinación se pueden reconocer los elementos variables que distinguen a un tipo de otro.

Las secuencias, por su parte, se estudiarán en dos sentidos, por un lado manejo el concepto de secuencia de Catalán, que concibe a la secuencia como “la unidad articuladora mínima al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico” (1984: 67), y, por el otro, manejo los conceptos bremondianos de mejoramiento y degradación, los cuales resultan muy útiles para el presente análisis, ya que mediante su cuadro de secuencias tipo, antes citado, se puede observar cómo el héroe prospera o cae y cómo, en muchos casos, un mejoramiento individual a nivel fábula implica una degradación social o viceversa. Es indispensable aclarar, sin embargo, que para el análisis de los corridos me limitaré a señalar las secuencias de mayor importancia que tengan como focalización “el hacer” de los personajes femeninos transgresores en el nivel de la fábula. En algunos casos son los personajes femeninos los iniciadores de la acción, pero en otros, su proceder es consecuencia de una o más secuencias anteriores en las que otros agentes intervienen. Estas últimas sólo se estudiarán de soslayo, ya que el estudio minucioso de todas y cada una de las secuencias de cada uno de los corridos escapa a las dimensiones de este trabajo.

La tipología de los corridos no se determinará —así como lo hace notar Espinosa para los cuentos—, por la presencia o ausencia de un solo motivo [o de una sola función] sino por su relación combinatoria (Espinosa: 1934: 178). No serán los personajes sino sus

actos y las combinaciones de los mismos, los que rijan las catalogaciones tipológicas, ya que como apunta Propp: “[...] los personajes son extremadamente numerosos, pero [...] el número de funciones es [muy] reducido”; así, “una vez destacadas las funciones será posible señalar los cuentos [en este caso corridos] que presentan funciones idénticas, [y por ello] podrán ser considerados *del mismo tipo*” (Propp, 1999: 29 y 31).

Para nombrar las funciones y las frases secuenciales de los corridos se han elegido —basándome en Garza— títulos arbitrarios que intentan “aglutinar diversas acciones que tienen entre sí rasgos afines”, pero que no pueden ajustarse con toda exactitud a todas y cada una de ellas (Garza, 1977: 64).

2.2. AGENTES/ACTANTES

De acuerdo con Barthes, el análisis estructural ha definido al personaje no como un ser sino como un participante, ya desde Propp quien redujo los personajes a una tipología fundada en la unidad de las acciones que el relato impartiría (1988: 22). Greimas propone el término “actante” —evidentemente con base en el análisis proppiano— que somete a “todos los personajes a un grupo o clase que los sintetiza en un *arquetipo*, caracterizado por desempeñar la misma función en todos los corridos [...]” (Garza, 1977: 50). A este respecto, recuérdese lo expuesto en el apartado anterior —en palabras de Propp— sobre que los personajes son muchos, pero las funciones pocas, de donde se infiere que no resulta extraño que varios personajes se valgan de las mismas funciones para actuar. Aunque también ocurre lo contrario, es decir, que un mismo personaje cumpla varias funciones en un determinado texto.

Para Bremond, el personaje es el agente de secuencias de acciones⁴². De ahí su cuadro clasificatorio de los roles de los personajes narrativos a partir de un cuadro de secuencias—tipo (1988: 101). Para este autor, “todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” (1988: 102). Desde este punto de vista, no existe relato sin cuando menos tres elementos: discurso, personajes⁴³, y acciones (integradas y sucesivas). Las funciones dependen de la mancuerna entre los personajes y sus acciones; de hecho, las funciones nudo que sostienen el esqueleto del relato: la fábula, son precisamente las acciones de los personajes. Los personajes son —según Bremond— agentes de las secuencias que dan vida al relato, por lo tanto, “cada agente es su propio héroe”⁴⁴ (1988: 104), sin embargo, el mismo autor subraya la importancia de la perspectiva de los agentes.⁴⁵ Lo que para un personaje representa un mejoramiento a obtener, para otro puede —y lo hace la mayor parte del tiempo— significar lo contrario. Existen dos grandes núcleos de agentes: héroes y villanos⁴⁶ y dentro de ellos se hallan otros actores que ayudan o entorpecen las

⁴² Lo que nos remite al personaje concebido como participante y no excluye la visión greimasiana.

⁴³ Para Tomachevski, a diferencia de éste y otros teóricos estructuralistas, como Proop, Barthes, Bremond, Greimas, Todorov, entre otros: “El héroe no es un elemento necesario de la fábula, que, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y de su caracterización. El héroe nace de la organización material de una trama [intriga], y es por una parte un medio para enlazar los motivos, y por otra una especie de motivación de carne y hueso del nexo entre los motivos” (1982: 206).

⁴⁴ Esta concepción de agente, convierte al personaje en el protagonista más importante de la secuencia: el héroe de la misma. El agente es aquel “que obra o tiene la virtud de obrar” (*Larousse*), visión que comparte con la *DRAE*, en su edición electrónica. El agente es —continúo con la *DRAE*— la “persona [o la] cosa que produce un efecto”, esto es, mediante el agente se lleva a cabo la acción, sin él, ésta sería imposible y por lo tanto, no habría secuencia. La última definición remite al carácter “generativo” de las funciones, que al ejecutarse, tienen consecuencias: “producen efectos”.

⁴⁵ Como bien apunta Todorov “la misma secuencia de acontecimientos admite estructuraciones diferentes, según que se construya en función de los intereses de tal o cual de sus participantes” (citado en Beristáin, 2004: 76).

⁴⁶ Esto de héroes o villanos resulta subjetivo, ya que como vimos, cada “agente es su propio héroe”, de aquí que estos términos no sean suficientes por sí mismos para calificar al bueno o al malo, ya que dependen de la perspectiva del agente. Para el villano, el héroe resulta un obstáculo y por lo tanto, no puede ser sino su antagonista o adversario, según su visión.

actividades de unos o de otros. Entre los roles de los agentes, Bremond menciona los siguientes⁴⁷:

- Obstáculo (que puede también ser una situación)
- Aliado:
 - personaje solidario
 - deudor
 - acreedor
- Agresor
 - mediante celada
 - invitación trampa
 - búsqueda del adversario
 - ocultamiento
- Víctima
- Beneficiario
- Retribuidor (especie de árbitro)
 - retribuidor que castiga
 - retribuidor que recompensa
- Defensor⁴⁸
 - huída
 - negociación
 - réplica (venganza).

⁴⁷ La siguiente lista abordará de manera sucinta la tipología de Bremond recogida por Beristáin. Como se ha dicho, el rol clasificatorio de cada uno de los personajes —según Bremond— se basa en la casilla que ocupe en su cuadro de las secuencias tipo.

⁴⁸ Me parece que la figura del “protector” es sinónima. Esta figura también puede desempeñar el papel de defensor en otros niveles, por ejemplo en Rosita Álvarez se puede aceptar a la figura de la madre como una protectora, aunque fallida, de la hija. La protección puede ser, pues, un consejo, una advertencia, incluso una orden.

Es interesante recalcar que, para este autor, los roles de los agentes son mudables según algunas circunstancias intranarratorias; por ejemplo, el perdón y la corrupción descalifican, a la víctima (el primero) y al retribuidor (el segundo). Además, un mismo agente que ha sido víctima puede reaccionar más adelante como defensor, como agresor o incluso como aliado.

Por su parte, Todorov estudia los personajes desde el punto de vista de las relaciones en que éstos pueden comprometerse (amor, comunicación, ayuda), relaciones que según su análisis pueden ser de derivación, cuando remiten a otras relaciones, o de acción, cuando describen la transformación de dichas relaciones a lo largo de la historia; por último —señala Barthes—, Greimas clasifica a los personajes por su manera de actuar —de ahí el nombre de actantes— y los ordena por parejas: sujeto/objeto, donante/destinatario, ayudante/opositor,⁴⁹ sin embargo, el concepto de actante “define una clase [y por lo tanto] puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia” (Barthes, 1988: 23). Por esta razón, un mismo actor puede ocupar una clase y luego otra, como apunta Barthes: “los innumerables personajes del relato pueden ser sometidos a reglas de sustitución y [...] aun dentro de una obra, una misma figura puede absorber personajes diferentes” (1988: 24), es decir, un mismo actante puede desarrollar distintos roles dentro del relato. Para Greimas la identificación de actores con actantes ocurre durante la lectura en donde los personajes “reciben determinaciones suplementarias... que los constituyen en sujetos, objetos, destinadores, destinatarios” (citado en Beristáin, 2004: 77).

⁴⁹ La nomenclatura varía de un teórico a otro, incluso cuando están haciendo referencia al sistema analítico de un mismo autor: Greimas. Lo que para Greimas es Fuente/Destinatario y Ayudante/Opositor, es para Beristáin: Destinador/Destinatario y Adyuvante/Oponente, y para Barthes: Donante/Destinatario. Parece que la categoría de “donante” proviene de Propp.

2.2.1. AGENTES/ACTANTES EN EL CORRIDO

Como ya se expuso, las nociones de agente y actante, aunque ambas se refieran a los personajes, no son una misma entidad. Claro está que los agentes poseen, de antemano, una clasificación de actantes que los identifica como sujetos que realizan acciones, objetos que reciben las consecuencias de dichas acciones, donantes, destinatarios, ayudantes u opositores y todas las ramificaciones posibles de dichas clases actanciales.

El corrido, como creación literaria, presenta, de manera nítida, una serie de actuaciones tipo que define a los personajes en categorías actanciales perfectamente identificables. En el universo corridístico existen sujetos/objetos, donantes/destinatarios, ayudantes/opositores (según el modelo actancial greimasiano) y también víctimas, obstáculos, agresores, retribuidores, etc., (de acuerdo al modelo bremondiano).

Parece que los roles de los personajes propuestos por Bremond, no son otra cosa que la descripción detallada de las posibilidades del modelo actancial planteado por Greimas. Es decir, todos los comportamientos o roles de los actores de la narración pueden ser clasificados en una categoría actancial. Así —con base en Greimas— una mujer vengadora funciona como sujeto que castiga a un objeto (hombre que se ha burlado de ella); pero a su vez es también —desde la perspectiva de Bremond— por un lado, una agresora que se vale de una celada (a veces mediante una invitación-trampa u ocultamiento y otras veces buscando a su adversario de frente), y por el otro, una defensora que castiga, es decir: una retribuidora; por lo tanto, actancialmente posee la calidad de sujeto y secuencialmente, según Bremond, es un agente que se repone de una situación de degradación (cuando fue burlada) y pasa a una situación de mejoría al castigar a quien fuera su agresor en primera instancia.

En el presente trabajo me tomaré la libertad de formular una mezcla de los roles y modelos antes propuestos y utilizaré a discreción los conceptos que me sean útiles para el análisis. El personaje me interesa en sus dos vertientes, como agente (según Bremond) y como actante (según Greimas y Diego Catalán). Por un lado, el análisis del personaje como agente permitirá enunciar los roles que juegan dichos personajes; por el otro, el estudio del personaje como actante permitirá dilucidar una tipificación que remita a una categoría más amplia. Como bien apunta Diego Catalán:

Los romances [y los corridos] son siempre, para sus transmisores naturales, una proyección simuladora de la realidad social en que viven. De ahí que las *dramatis personae* del romancero [como las de los corridos] aunque carezcan propiamente de individualidad (tanto si llevan, como si no llevan nombres propios), sean siempre semánticamente definibles, pues tipifican categorías de seres humanos (1984: 25).

2.3. FÁBULA / INTRIGA / MODELO ACTANCIAL

Existen algunas nociones básicas para el presente análisis. En primer lugar, resulta absolutamente indispensable definir y diferenciar los conceptos de *fábula* e *intriga* que han sido utilizados por los teóricos interesados en el folklore literario. Además, aunque estos términos han variado de nomenclatura de un teórico a otro es importante aclarar que en este estudio se utilizarán sólo estas dos.

Para Tomachevski, “La *fábula* es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la *trama* [intriga] es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra” (Tomachevski, 1982: 186).

Por su parte, Cesare Segre define ambos conceptos de la siguiente manera:

[La *intriga* constituye] el contenido considerado en el orden lógico y temporal que ofrece dentro del texto literario, es decir, ya con las transgresiones⁵⁰ del orden que el narrador haya introducido (comenzando el relato por en medio o por el final, por ejemplo, y con retrospecciones). [Por su parte, describe la *fábula* como la] elaboración teórica que pretende ser la materia prima de la que supuestamente se partió para elaborar la *intriga*, o sea, el mismo contenido de la *intriga* pero resumido en una serie de *elementos esenciales* dispuestos en un orden lógico-cronológico que correspondería a un orden de la realidad imaginaria. (citado en Beristáin, 2004: 31).

De la misma manera parece entender Propp dichos conceptos cuando apunta que “gran número de [las] tareas [entiéndase a éstas como toda la gama de funciones] deben ser consideradas simplemente como partes constitutivas de una composición artística dada” (1999: 126), lo que nos remite al concepto de *intriga*. “Pero en lo que se refiere a las formas fundamentales de las tareas [funciones nudo propiamente], podemos ver que tienen una finalidad determinada [...]” (126), es decir, son vitales para el esqueleto narrativo, lo que podría muy bien entenderse como la *fábula* del relato.

De una manera más simplificada, no por eso menos clara, Catalán describe a la *intriga* como la “construcción artística de la cadena de secuencias lógico—temporales que constituyen el entramado de las *fábulas*” (Catalán, 1998: 168) y a la *fábula* como la “serie causal de sucesos cardinales que se suceden encadenadamente apoyándose en el discurrir natural del tiempo, [así] la *intriga* [...] es a su vez el significante, la expresión particularizada que adopta la *fábula* [...]” (Catalán, 1984: 24).

⁵⁰ Dichas transgresiones son equivalentes a lo que Todorov entendió como deformaciones: “la deformación introducida por el escritor en su presentación de los acontecimientos” (1988: 162), sin lugar a dudas: la *intriga*.

Considero importante hacer una aclaración. La mayoría de los teóricos diferencian los conceptos de fábula e intriga según su acomodo lógico temporal, es decir, distinguen ambas categorías desde una perspectiva horizontal: sintagmática. Pero dichas categorías también cuentan con un nivel vertical que permite la sustitución de segmentos de intrigas en distintas fábulas, o viceversa, de forma paradigmática. Por esta razón, las teorías de Diego Catalán son muy interesantes, ya que propone un análisis con tres vertientes distintas: discurso/intriga, intriga/fábula, fábula/modelo actancial (1984: 24), mismas que me parece oportuno atender para esclarecer, en parte, el tipo de análisis que me propongo practicar en el *corpus* elegido. El primer caso es —sólo en apariencia— el más sencillo:

[...] un mismo segmento de intriga puede y suele manifestarse, en las distintas versiones, con un discurso variable. Tal diversidad aclara la función meramente expresiva que esas formas de discurso tienen respecto a los contenidos semánticos invariantes de la intriga (1984: 24).

Así, la intriga viene a ser la manifestación invariable que se da a conocer mediante una variante discursiva. El segundo caso: intriga/fábula se refiere a que: “en el conjunto de las versiones de un romance pueden alternar en un determinado contexto sintagmático varios segmentos de intriga fabulísticamente equivalentes” (1984: 24). Por último, el análisis de la fábula/modelo actancial —el que más interesa para mis fines— remite a que:

La fábula [...] a un nivel interpretativo más <profundo> se nos presenta también, a su vez, como una expresión particular de unas estructuras funcionales en que los papeles de las *dramatis personae* y el <hacer> de los personajes se integran para ofrecer al receptor mensajes unificados. En este nivel de organización del relato, las fábulas, tan vinculadas

al referente a través de la simulación de comportamientos humanos, no son sino manifestaciones <históricas>, circunstanciales, de estructuras más generales y abstractas (modelos actanciales o funcionales) que organizan sintagmáticamente contenidos <míticos> atemporales; en ellas los personajes se despojan de sus valores semánticos para quedar identificados meramente con los grandes papeles de la <gramática> de la narrativa (1984: 25).

La presente investigación se centrará en los últimos dos niveles de organización poética expresados por Catalán: intriga/fábula y fábula/modelo actancial, aunque evidentemente no se puede dejar de lado el discurso que funge como el soporte del relato.

2.3.1. FÁBULA, INTRIGA Y MODELO ACTANCIAL EN EL CORRIDO

Como ya se expuso, la fábula está compuesta por lo que Barthes denomina “funciones nudo”, esto es, la estructura más simplificada de la historia, el armazón de la narración. Por su parte, la intriga se encarga de componer artísticamente dicha historia, valiéndose de catálisis, informaciones e indicios. No debe confundirse intriga con discurso,⁵¹ este último es el soporte mediante el cual se llevan a cabo tanto las fábulas como las intrigas. Dicho de una forma reduccionista, la fábula es la materia prima de la que se vale la intriga para conformarse y esta última viene a ser el material significado del que se sirve el discurso para representarse en significantes. Por esta razón, siguiendo a Catalán, un mismo segmento de intriga aparece, en las distintas versiones de un mismo texto —o, desde mi percepción, en textos distintos con fábulas muy parecidas, casi idénticas— con un discurso variable (1984: 24), de la misma manera que un mismo fragmento fabulístico

⁵¹ En algunas ocasiones, lo que ocurre a nivel discurso atraviesa el tejido narrativo y puede incrustarse incluso hasta el nivel de la fábula. Es evidentemente que la intriga y el discurso están indisolublemente ligados y lo que se manifieste en el discurso se manifestará en el nivel de la intriga de forma invariable.

se manifiesta, en las distintas versiones corridísticas —incluso en corridos distintos, también desde mi perspectiva— con una intriga distinta.

Los niveles en los que me concentraré en esta investigación son fábula, intriga y modelo actancial. Me interesa analizar, en primer lugar, los contenidos fabulísticos de los corridos y en segundo lugar, cómo se presentan artísticamente. Las fábulas del *corpus* seleccionado me otorgarán las herramientas elementales para la primera categorización de los corridos. Una vez catalogado el *corpus*, se describirán las similitudes y diferencias entre las intrigas de corridos fabulísticamente equivalentes, y la construcción de personajes y ambientes, gracias a lo cual se detectan los tipos.

La recopilación de fábulas idénticas se logrará mediante la identificación de las acciones de los personajes, en donde juega un papel importante el modelo actancial; es decir, de sus funciones nudo, y atendiendo a la acción más importante, el motor de toda la fábula, se designará con un nombre genérico dicha clase o tipo corridístico. En esta misma dirección, se estudiará la secuencia más importante y la concatenación entre sus funciones. Esto último me permitirá clasificar las fábulas análogas que muestran el mismo desarrollo artístico (fábula = intriga) y descubrir las que se expresan con intrigas diferentes, lo cual resulta muy productivo porque me servirá de apoyo para detectar fragmentos de intrigas idénticas en contenidos fabulísticos diferentes, incluso en otra categoría de corridos. Para ejemplificar lo anterior, vuelvo a “la mujer vengadora”. La fábula de esta clase de corridos es muy clara: una mujer que es burlada por un hombre regresa para vengarse y lo mata. La secuencia preponderante en esta fábula será aquella que destaque el quehacer de la mujer a la hora de responder al agravio del que ha sido

objeto, mismo que la convierte en sujeto y heroína de la acción. Las intrigas varían en cuanto a:

1. Tipo de burla sufrida: asesinato del esposo, violación, rechazo del amante y falsas promesas de amor.
2. Tipo de venganza/castigo: mediante una agresión directa, por celada (invitación-trampa, ocultamiento y búsqueda del adversario). En algunos casos no se especifica cómo es la agresión, aunque existen indicios claros de un asesinato por venganza.
3. Tipo de arma.
4. Acomodo espacio temporal: algunas de ellas comienzan con un breve resumen de lo ocurrido y luego relatan desde el principio lo que ocurrió, otras no lo hacen y utilizan un orden cronológico que concuerda a la perfección con la fábula.
5. Tipo de vengadora: unas vivas, otras muertas.

Lo anterior no intenta ser una muestra exhaustiva sino tan sólo una pauta que remita al tipo de línea analítica que rige a este trabajo. Como se observa, una misma fábula se presenta con intrigas distintas. Asimismo, algunos de estos segmentos de intriga pueden rastrearse en otra categoría corridística. En los narcocorridos, por ejemplo, se recurre mucho a la celada con todas sus variantes. En el caso de “las mujeres desobedientes”, éstas también sufren una agresión como castigo por burlarse del hombre, mediante el rechazo o falsas promesas de amor.

El estudio de fábulas e intrigas no puede sino ponderar la actividad de los agentes y sus desarrollos de mejoramiento o degradación dentro de los textos y fuera de ellos; es decir, un mismo mejoramiento a nivel fabulístico puede representar una degradación a nivel social para los receptores del corrido —esto último es reforzado por la intriga. La

presente tesis intentará describir a las heroínas a través de las acciones que realizan en el texto, sus efectos en la narración y los motivos con los que se expresan. Las conductas transgresoras de las protagonistas permiten agruparlas, como ya dije, en un modelo general que podría calificarse como *modelo transgresora* y en varios modelos (actanciales o funcionales) concretos que se rotulan según la función más destacada de la fábula. Los tipos, por su parte, no son más que el producto de los distintos desarrollos de dichos modelos, y muchas veces pueden ser descubiertos a través de los roles que desempeñan los actantes.

3. ANTECEDENTES DEL PERSONAJE DE LA MUJER TRANSGRESORA EN EL ROMANCERO HISPÁNICO

3.1. PROTAGONISMO FEMENINO EN EL ROMANCERO NOVELESCO

El protagonismo femenino en el romancero es evidente sobre todo en el género novelesco, en donde la mujer es pieza clave para el movimiento de la acción dentro de la narración y fuera de ella, como lo hace notar Caterella:

Clearly, the *romancero* and particularly the *romancero novelesco*, is a women' genre *par excellence*. Women both signify and are signified; they are both the speakers of the ballads and the spoken-about (1990: 332).

Las mujeres representan el centro de la historia, ya sean éstas protagonistas directas o indirectas. Esto es, la mujer puede protagonizar —y de hecho lo hace en muchas ocasiones— el romance, en cuyo caso se le concibe como agente activo, y puede, por otro lado, participar como agente pasivo, lo cual ocurre cuando la mujer es el detonante de la acción y aunque en estos casos su presencia se perciba como secundaria, no lo es. Asimismo, el romancero se considera un género femenino en el sentido de que son las mujeres quienes poseen un “papel preponderante” en cuanto a su transmisión” (Catalán, 1984: 21).

Giuseppe Di Stefano, considera el protagonismo femenino del romancero como “el más desarrollado y el mejor labrado” y asegura que:

constituye un universo imaginario, con indudables funciones de sugestión e incluso compensatorias, grandiosa parábola del poder variadamente inquietante de la feminidad (1993: 53).

Esta última cita encaja a la perfección con el universo corridístico, también en éste son innumerables las referencias al poder femenino.

3.2. TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN EL ROMANCIERO NOVELESCO

Según Suárez, “la esencia de la participación femenina en el relato⁵² es la de ser un ente fundamentalmente subordinado, lo que no es lo mismo que decir <personaje secundario>” (2003: 24). Según esta misma estudiosa, la mujer del romancero carece de individualidad, en el sentido de que sus actuaciones se hallan “siempre” reguladas por lo que piensen o digan de ellas ya sean los personajes (femeninos o masculinos) del relato, las voces narrativas o ambos. “Más que tipos nos encontramos con estereotipos”⁵³ (Suárez, 2003: 24), roles asignados a las mujeres que se basan en la visión dicotómica del bien y del mal, la Eva y la María.

A este respecto, la visión de Victorio sobre la dualidad femenina de los personajes novelescos, viene al caso cuando dice:

Desprovistos de la obligatoriedad de rendir tributo a la historia, los relatos literarios pueden moverse con mucha mayor libertad y presentarnos [...] cuál era el tipo de mujer deseable, qué tenía que hacer y cuáles debían ser sus objetivos. Para mostrar esa semblanza, uno de los procedimientos más eficaces consiste en presentar “malos ejemplos” combinados con conductas admirables. De este claroscuro resultará la imagen perfecta (1986: 81).

⁵² Entiéndase en el relato del romance.

⁵³ Esto de estereotipos se explicará adelante con mayor detenimiento y se diferenciará entre éstos y los prototipos y arquetipos.

Con respecto a la representación de los personajes femeninos en la épica antigua y romances españoles, Herrera-Sobek asegura que, a diferencia de la balada francesa, las mujeres “were not generally viewed as love objects in the stereotypical manner of the French troubadours” (1990: 1).⁵⁴ La balada francesa tendía a construir a los personajes femeninos de acuerdo con la óptica reduccionista del amor cortés, y por lo tanto —sigo con Herrera-Sobek— se concentraba en los atributos físicos y espirituales de las mujeres, a quienes describía como absolutamente castas, de dientes aperlados, piel de alabastro y cabellos rubios; estereotipo que —apunta— se halla casi ausente en la épica española y “totally absent in heroic corridos, where women typically appear in a family context” (1990: 1).

Suárez Robaina, en su estudio *El personaje mujer en el romancero tradicional (imagen, amor, ubicación)*, elabora un catálogo tipológico de personajes femeninos (cuatro), en donde se exhiben, por un lado, una serie de visiones femeninas prototípicas de conductas estereotipadas y, por el otro, se observan las categorías actanciales de Greimas y los agentes de Bremond.⁵⁵ La autora asegura que en estos cuatro rubros pueden clasificarse a todos los personajes femeninos del romancero. El primero de ellos, “la mujer víctima” es el grupo mayoritario, y en él entran todos aquellos personajes que, aunque contruidos de diversas formas, guardan “un aire común”. La víctima⁵⁶ puede ser casada, soltera o viuda y casi siempre es atormentada por un familiar (hombre o mujer), ya sea el pretendiente (*Santa Irene*), el esposo (*La casada en lejanas tierras*), el padre

⁵⁴ Esta diferencia entre las dos baladas es muy significativa, en palabras de Menéndez Pidal: “La recia voz que cantaba las conquistas, hazañas, bandas y venganzas de ricos hombres e infanzones no sabía reprimirse para susurrar las delicadas intimidades del amor. Los cantares de gesta eran poesía señorial, de guerra y vida pública; el amor se quedaba para la poesía cortés y burguesa” (1959: 107).

⁵⁵ Confróntese el apartado Agente/Actante.

⁵⁶ Me limitaré a mencionar un ejemplo de cada tipo, aunque esto no indica de ninguna manera que sean los únicos casos.

(*Delgadina*), el hermano (*Tamar*), el cuñado (*Blancaflor y Filomena*) o la suegra (*La mala suegra*)⁵⁷ —en mayor medida, aunque pueden ser otros los agentes de su desgracia— (Suarez, 2003: 27- 33). El segundo tipo propuesto por Suárez es el de “la mujer rebelde” (inconforme y transgresora), en este apartado la autora reúne a personajes femeninos insatisfechos con una situación determinada:

Dicha insatisfacción se manifiesta de diferentes maneras: unas veces de modo sutil, otras con correspondencia en actos concretos: mujeres decididas que actúan movidas por la reflexión, el infortunio que siempre las acecha o bien la necesidad de cumplir un objetivo racional o pasional. En última instancia tendremos también a mujeres justicieras o vengadoras⁵⁸ (2003: 34).

Como ejemplos de “la mujer rebelde”, la autora cita romances como: *La doncella guerrera*, *Gerineldo*, *Soldado español liberado por una mora*, *La Condesita*, *La malcasada* y *El fraile y la hortelana* (2003: 34-38).

El tercer tipo de personaje es “la mujer perversa”, quien actúa de manera “insana y totalmente desproporcionada tanto por ausencia como por presencia” (2003: 38), se le califica de malvada —prosigue la autora— por no haber actuado como debería.⁵⁹ El pecado de la maldad puede representarse directamente o por omisión, en el primer sentido se refiere a aquellas conductas dañinas en contra de otros personajes, y en el segundo caso a comportamientos benéficos que no se llevaron a cabo, por ejemplo la negación de la ayuda, desinterés de su familia, etc. Existe en este bloque —según

⁵⁷ El caso de la “mala suegra”, que también se da en el corrido, con el nombre de *Belén Galindo*, es muy interesante, ya que en el cuerpo de la narración se distingue nítidamente la dicotomía femenina: ángel y demonio, el primero (ángel) encarnado en la mujer que aun a pesar de que ha querido ser una buena esposa ha sido calumniada por una mujer malvada, que representa al segundo (demonio).

⁵⁸ El caso de las vengadoras es muy interesante —como se verá enseguida— ya que se trata de mujeres que han sido primero víctimas.

⁵⁹ En este sentido “la mujer malvada” es también una transgresora por no referir conductas que se esperan de ella.

Suárez— “un predominio considerable de la mala madre⁶⁰” (2003: 38). Este personaje puede rastrearse en romances como: *La mala suegra*, *La casada en lejanas tierras*, *Padre que mata a sus hijos a causa de una madrastra*, *Blancaflor vengadora de su honra*, *Sebastiana del Castillo*, *La infanticida*, *Albaniña* (2003: 38-42).

El último y cuarto tipo definido por Suárez es el de “la mujer de la vida”, que se refiere a la prostituta y, en cantidad, es el menos numeroso. Parece —comenta la autora— que este tema representa un tabú que los mismos transmisores prefieren evitar (2003: 42). El auge de la infidelidad en el romancero se especializa en las novias o esposas y no en las profesionales del placer (2003: 42). El único ejemplo mencionado de este tipo es *Mujer que en ausencia de su marido se da a la mala vida* (2003: 43).

Como se observa en la tipología de los personajes femeninos —expuesta por Suárez— la caracterización recoge una serie de modalidades distintas. Los diversos comportamientos de las mujeres —sus actos— pueden clasificarse en un tipo o en otro. Esto nos remite —como ya se expuso— a las categorías actanciales de Greimas y a los múltiples agentes mencionados por Bremond.

Sin embargo, debo precisar que si bien Suárez representa un fuerte apoyo teórico para el presente trabajo, no estoy de acuerdo del todo con sus delimitaciones. Desde mi punto de vista, las categorías propuestas por esta autora son difusas, ya que las últimas tres clasificaciones (rebelde, perversa y prostituta) forman parte de un mismo tipo: la transgresora, personaje protagónico en esta investigación.

⁶⁰ Madre de sangre (madre biológica), de crianza (madrastra) o política, recuérdese *La mala suegra*.

3.3. CONCEPTO DEL VERBO TRANSGREDIR

Según la Real Academia de la Lengua Española, el verbo *transgredir* significa “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” (edición electrónica). Transgredir, pues, implica desobedecer una norma escrita o tácita, ya sea impuesta por la ley, la sociedad, la familia, la religión, la vida, el orden, etc. Por lo tanto, quien comete el acto de transgredir se convierte en transgresor.

Para Eduardo García Máynez, el concepto de norma suele usarse en dos sentidos:

uno amplio y otro estricto: *lato sensu* aplícase a toda regla de comportamiento, obligatoria o no; *stricto sensu* corresponde a la que impone deberes o confiere derechos [...] a las que tienen carácter de obligatorio o son atributivas de facultades les damos el nombre de normas. Estas imponen deberes o conceden derechos (2003: 4).

Para este mismo autor, los convencionalismos sociales son una clase de normas distintas de las jurídicas, y entre ellas menciona:

los preceptos del decoro y la cortesía, las exigencias de la etiqueta y la moda y, en general, todas las normas de origen consuetudinario y estructura unilateral. Los convencionalismos sociales se basan en la costumbre, es decir, en la repetición frecuente de un determinado comportamiento. Pero hay que insistir en que el simple hecho de la repetición no los engendra, pues éste sólo es, por sí mismo, una legalidad científico natural o, lo que es igual, una regularidad, en el sentido de lo normal. Sólo cuando al uso se une la convicción de los individuos que lo practican de que así como de hecho se procede, debe también procederse, cabe hablar de un convencionalismo social auténtico. Las reglas convencionales únicamente se conciben como una síntesis de facticidad y normatividad. Lo importante no es que en una cierta época se usen trajes o sombreros de tal o cual corte o color sino que en la conciencia de los individuos exista la idea de que esas prendas deben usarse (2003: 25).

Así, la importancia del convencionalismo social no radica en la norma como tal —ésta puede ser de cualquier clase— sino en “la conciencia”, como dice Máynez, de los sujetos de que esa norma debe llevarse a cabo. Recalco la idea de “conciencia” porque me parece fundamental en relación a la transgresión. Aunque como es evidente, puede llegarse a transgredir una norma sin querer, incluso por ignorancia, quienes son realmente transgresores son aquellos que al conocer la norma la quebrantan. Como se verá, transgredir y desobedecer son sinónimos, por lo tanto, ¿se puede desobedecer una pauta de conducta si ésta se desconoce?, quizá, como ya he dicho, pueda ser un acto de transgresión involuntaria, pero es probable que en estos casos el calificativo aplicado a los personajes que incumplen inconscientemente la regla no debiera ser “transgresores”.

3.4. LA TRANSGRESIÓN FEMENINA

Como hemos visto en el apartado anterior, el verbo transgredir implica violar, quebrantar o ir más allá de una norma social escrita o implícita. Por lo tanto, el sujeto que infringe dicha ley se convierte en transgresor(a). Como apunta Suárez, en su tipología del personaje femenino del romancero, las mujeres se catalogan como transgresoras porque “inicialmente no siguen la conducta o moral establecida” (Suárez, 2003: 35), es decir, vulneran alguna regla de conducta, en la mayor parte de los casos tácita. Por tal razón, insisto en que me parece difusa la delimitación tipológica de los personajes femeninos, realizada por Suárez, ya que tres de sus tipos, a mi parecer, caben en el rubro de transgresoras, al no seguir los cánones de conducta socialmente aceptados. La mujer transgresora infringe, pues, normas que gobiernan el orden social, pero a diferencia del

hombre, el espectro normativo para las mujeres es más amplio y en la mayoría de los casos se trata de convencionalismos sociales que atañen a su género y que por lo tanto no se aplican a los varones. Aunque habría que aclarar este punto: la categoría “género” se refiere “a la simbolización que cada cultura elabora sobre la diferencia sexual, estableciendo normas y expectativas sociales sobre los papeles, las conductas y los atributos de las personas a partir de sus cuerpos” (Lamas, 2002: 52) y, como bien apunta Elósegui, el género es una construcción cultural que dicta “roles o estereotipos que en cada sociedad se asignan a los sexos” (2002: 43). Es decir, el género prescribe ciertas conductas para hombres y mujeres y, por lo tanto, la transgresión de género no puede ser sino distinta según se sea varón o hembra. De acuerdo con el *Random House Webster’s Unabridged Dictionary*, para la sociología, un estereotipo es: “a simplified and standardized conception or image invested with special meaning and held in common by members of a group” (1999), con lo que parece coincidir con el *Larousse*: “Concepción simplificada y comúnmente aceptada por un grupo sobre un personaje, aspecto de la estructura social o determinado programa social” (2005: 422) y con el *DRAE* “Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. De aquí que la mujer pueda verse como un personaje del cual se tiene una idea reducida de lo que realmente es, pero aceptada por un grupo social; esto es: una imagen,⁶¹ noción que el *DRAE* define como “figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, y el *Larousse* concibe como la “representación de una persona o una cosa por medio de la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, el cine [...]”. En este sentido, la literatura

⁶¹ “Is through the surfacing of these images that we can assume the existence of the archetype as a structural entity invisible to the eye but present within the psyche” (Herrera-Sobek, 1990: xv)

pinta, esculpe o dibuja personajes, cosas o situaciones a través de la palabra y por lo tanto en su seno podemos hallar imágenes reales o ficticias de la mujer.

Así, la “mujer transgresora” viene a ser un “prototipo”, definido por el *Webster’s* como “someone or something that serves to illustrate the typical qualities of a class; model; exemplar [...]”, lo que el *DRAE* define como: “Ejemplar más perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad” y el *Larousse* entiende como “Persona o cosa que reúne en sí las más acusadas características de una cualidad, acción, vicio, virtud, etc., o las representa en su máximo grado” (2005): “la mujer transgresora” encarna al vicio, si así lo podemos llamar, de la desobediencia frente a la norma social. La transgresora, pues, ilustra el conjunto de las cualidades típicas del modelo evangélico de Eva. Por último, considero importante abordar la noción de arquetipo, que remite a “an original or standard pattern or model; a prototype” (*Webster’s Dictionary. The thesaurus*, 2000), definición que coincide con el *DRAE* “modelo original y primario en un arte u otra cosa”, idea primitiva que funge como molde para futuras copias; es la “representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad” (*DRAE*) y al mismo tiempo, según el *DRAE*, los arquetipos son “imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo”. Con lo que concuerda con Jung, para quien el arquetipo es el “contenido del inconsciente colectivo que aparece en las reproducciones culturales de un pueblo o en el imaginario de un sujeto” (citado en *Larousse*, 2005).

Por lo tanto, como se ha visto en la definición de estereotipo del *Random...* —en donde se observa a éste como una imagen simplificada e investida de un significado especial y común a los miembros de un grupo— existe una clara y estrecha relación entre las nociones de arquetipo, prototipo y estereotipo. En la definición de arquetipo del

Webster's... se le equipara con prototipo y las descripciones del *DRAE* y del *Larousse* — “imágenes o esquemas congénitos [...] que forma parte del inconsciente colectivo” y “el contenido del inconsciente colectivo”— nos remiten a la “imagen [...] compartida por los miembros de un grupo” (estereotipo para el *Random*). A este respecto Herrera-Sobek no está de acuerdo con lo anterior, para ella:

archetypal images must not be confused with stereotypes. Unlike the archetypal image, which depends on a specific context for its realization and its peculiar traits, the stereotype is a solidified image with no specificity or individuality. It is often a caricatured, almost unrecognizable version of the original, whereas the archetypal image is complex, varying from culture to culture and even from individual to individual (1990: XVIII).

Al parecer, el arquetipo es aún más profundo que el estereotipo que, como apunta Herrera-Sobek, se aleja demasiado del original, mientras que la imagen arquetípica surge directamente de éste. Como es obvio, ambas imágenes manan de una misma fuente, sólo que una está más cercana que la otra, por lo tanto, una engloba a la otra. Sin embargo, no se trata aquí de hacer una larga disquisición filosófica sobre ciertos conceptos del psicoanálisis o de la sociología. Para fines prácticos, tomaré como sinónimos a arquetipo y prototipo y me referiré a estereotipo como sinónimo de las tareas o roles asignados a los sexos según la categoría de género. Así, la “mujer transgresora” nos remite a la imagen arquetípica de nuestra madre legendaria, la Eva bíblica, personaje que simboliza “la desobediencia” por antonomasia.

Ya que la transgresión implica el no acatamiento de cierta regla de conducta, la mujer transgresora es desobediente por excelencia. Usualmente, el calificativo

“transgresor(a)” nos remite a una “mala conducta”, que al llevarse a cabo provoca sanciones de diversos órdenes. Así pues, la mujer transgresora es un ser fuera de la ley social o jurídica.

Resumiendo, la presentación del personaje de la “mujer transgresora” en la literatura se esboza de forma reduccionista según la concepción del grupo social que la describe, es decir, no se presenta a la mujer real sino a la imagen que de ella se tiene. La literatura —según la época y grupo social—, y en general las obras de arte, atribuye ciertos vicios o virtudes a la mujer, roles que según se cumplan o se quebranten construyen el prototipo de “transgresora” o “virtuosa”, según se quiera mostrar el arquetipo de ángel o demonio, la Eva o la María.

3.5. EL PERSONAJE DE LA MUJER TRANSGRESORA EN EL CORRIDO

Como se ha estudiado en el capítulo uno de este trabajo, el corrido es una derivación del romance español, no sólo en lo referente a su forma y tradición sino incluso en sus núcleos temáticos:

The portrayal of women in Mexican corridos has been influenced by the portrayal of women in the Spanish epics and romances from which these folk songs ultimately derive. The Spanish epic is concerned primarily with the actions of *guerreros* (warriors), the females being cast mainly in supporting roles as wives, mothers, and daughters (Herrera-Sobek, 1990: 1).

Como apunta Herrera-Sobek, la mayor parte del tiempo, el corrido representa a la mujer como un personaje dependiente de aquél varón o varones protagonistas de las fábulas que

ambos pueblan.⁶² Ya se ha hablado de que la transgresión femenina se apoya, en muchas ocasiones, en el quebrantamiento de su rol de género.⁶³ En el corrido, se dibujan —como sostiene Herrera-Sobek— madres, esposas, hijas, suegras, nueras, novias, etc., y la transgresión de género de todas las antes citadas se lleva a cabo a partir del no cumplimiento de lo que socialmente está estipulado como “virtuoso” para las madres, las esposas, las hijas, etc. Lo anterior puede observarse nítidamente en el análisis del capítulo cuatro y cinco.

El corrido da vida a un sinnúmero de imágenes femeninas, todas las cuales se hallan, como bien apunta Suárez, inscritas en la dicotomía ángel / demonio. Sin duda, la mayoría de los arquetipos femeninos manejados en los corridos tienden más a la imagen de demonio que a la de ángel. El corrido presenta de forma nítida los cuatro tipos de mujeres descritos por Suárez, en mayor medida los primeros tres. Del cuarto no tengo noticia como tal.⁶⁴ Es cierto, sin embargo, que en muchos corridos se califica a la mujer de “mancornadora”, vocablo que hace referencia a las artes de la coquetería femenina en perjuicio de los varones.

El protagonismo femenino en los corridos es incuestionable, sea éste directo o no, como ocurre en el romancero. En el caso de la mujer víctima existen, en su mayoría, dos vertientes. La victimización de la mujer puede llevarse a cabo al inicio de la fábula o al final de la misma; normalmente cuando sucede al inicio, la mujer supera la pena y responde con violencia vengando el agravio (con lo cual deja de ser víctima-objeto y pasa

⁶² Sin embargo, esta dependencia no la convierte en un personaje de importancia secundaria, como asegura Suárez. Se trata más bien —siguiendo a esta misma autora— de una falta de individualidad, como ocurre en el romancero, ya que el significado de la mujer se da a través de los ojos de los demás, “sus actuaciones se hallan siempre reguladas” por lo que otras voces fabulísticas piensen o digan de ellas.

⁶³ Otras veces, la norma aplica tanto a hombres como mujeres, como por ejemplo en el caso de matar.

⁶⁴ No dudo de la existencia de este tipo de corridos. Sería interesante trazar una línea de investigación sobre el tema, pero la extensión del presente trabajo no lo permite.

a ser vengadora⁶⁵-sujeto); cuando, por el contrario, ocurre al final, la mujer ha sido — como la mujer desobediente— transgresora de una norma, casi siempre tácita y relacionada con su rol de género, y por lo tanto es víctima de las consecuencias de dicha transgresión. Pero también existe otro tipo de mujer víctima —documentada en el *corpus*, aunque en menor escala— que de principio a fin se presenta como víctima, como en *Belén Galindo*.

Otras imágenes femeninas transgresoras, recurrentes en el corrido, son: la mujer- causa, quien actúa como detonante de un hecho trágico, originando desgracias a su alrededor y, en muchas ocasiones, provocando la muerte de uno o más varones. La mujer pocas veces se presenta en la canción mexicana como autora de alegrías, la mayor parte del tiempo se le percibe como un semillero de desdichas. El personaje de la mujer- causa se halla intrínsecamente relacionado con aquellos personajes femeninos calificados como “manzanas de la discordia” entre dos o más hombres; pero este personaje no sólo problematiza la amistad entre dos varones, también puede provocar la muerte de otra mujer, como en el caso de la suegra malvada del corrido *Belén Galindo*.

Asimismo, en los corridos se distingue a la madre en sus dos valoraciones: abnegada o malvada —aunque sólo puede calificarse de transgresora a esta última—;⁶⁶ la coqueta; la esposa adúltera, o la novia infiel;⁶⁷ la viuda por decisión propia;⁶⁸ la mujer

⁶⁵ La mujer vengadora presenta particularidades especiales, ya que en algunos casos se trata de personajes femeninos presumiblemente muertos que mediante mecanismos sobrenaturales asesinan a sus víctimas.

⁶⁶ La maldad de la madre puede referirse también a actos de omisión, es decir, no necesariamente es mala por atentar contra el bienestar de los hijos sino por no procurarles la ayuda necesaria o presentar el comportamiento materno socialmente aceptado.

⁶⁷ Admito que este tipo resultó muy escaso. Además, en el caso de la novia, se trata más bien de coquetería o suposición de infidelidad.

⁶⁸ El hecho de ser viuda no significa una transgresión en sí mismo. Me refiero a las viudas que violan la ley, como por ejemplo aquellas que se han quedado viudas al asesinar ellas mismas a sus maridos.

fatal, seductora y asesina,⁶⁹ engullidora de hombres, interesada y descorazonada; la soplona; la mujer guerrera, adelita o generala; la altanera; la mujer esquivia; la asesina; la amante, la vengadora y la desobediente. En el caso de la desobediente es importante hacer una pausa. Ya he dicho que la transgresión y la desobediencia van de la mano, no se infringe la ley (escrita o no) si no se le desobedece. De esta manera, todas las mujeres transgresoras pueden ser calificadas de “desobedientes” al traspasar los límites de la norma, sin embargo, existen personajes que en el nivel del discurso se construyen como seres insubordinados y rebeldes frente a una autoridad, como la madre, padre, pretendiente o marido, y de forma palpable contradicen una orden que en muchos casos se presenta como consejo o advertencia. A estas últimas son a las que catalogo con el adjetivo de “desobedientes”.

En el narcocorrido, los personajes femeninos transgresores pueden presentar todas y cada una de las conductas antes mencionadas, además de otras. El narcocorrido protagonizado por mujeres muestra a “la mujer mancuerna”, aquella que actúa en complicidad con otra, lo que sugiere una especie de dependencia —por decirlo de algún modo— entre personajes, en mayor o menor medida, en algunos casos se trata de protagonismos equivalentes y en otros se presenta a una de las mujeres supeditada a la otra.⁷⁰ La mancuerna puede ser física, lo cual ubica a ambos personajes en un mismo nivel de acción, o moral, como en el caso de la madre que mediante bendiciones consigue beneficiar a la hija. La mujer líder en los negocios del narcotráfico guarda serias

⁶⁹ El asesinato de la mujer fatal tiene tintes especiales, ya que la mujer mata por una razón específica, obtener algún beneficio económico o social al aniquilar a los hombres que seduce. Por esta razón, encontraremos “mujeres asesinas” que al no contar con una motivación aparente no pueden calificarse de fatales, según lo que el imaginario colectivo ha descrito como “mujer fatal”.

⁷⁰ Lo que nos recuerda al “deudor” de Bremónd.

similitudes con la generala, mencionada antes, ambos personajes parecen emanar del personaje arquetípico de la Amazona.⁷¹

El corrido como creación literaria y cultural exhibe el “contenido del inconsciente colectivo” o “el imaginario de un sujeto” creador, que se vale de la repetición y recreación de los contenidos que emanan del pueblo y vuelven a él reelaborándose en un vaivén interminable, por lo tanto, la mujer, como personaje corridístico, se construye a través de este imaginario.

Estoy consciente de que este trabajo no puede abordar todos los tipos y sólo me queda invitar al lector interesado a indagar y profundizar más en esta dirección. Además, las imágenes de la mujer protagonista en el corrido —antes mencionadas— son, en su mayoría, conductas estereotipadas o funciones —como se verá— que éstas realizan y sólo mediante su interconexión se logrará formular una etiqueta que agrupe a varios corridos mediante su función fabulística nuclear.

3.6. EL PERSONAJE DE LA MUJER TRANSGRESORA EN EL PRESENTE *CORPUS*

El *corpus* que se utiliza para sugerir una tipología del personaje femenino transgresor en el corrido comprende cuarenta y seis textos, entre los cuales veinticuatro son corridos, dieciséis, narcocorridos y seis, textos líricos. La mayoría de los corridos son populares, sólo uno es tradicional (tres variantes), por lo tanto se trabajan, en su mayoría, versiones únicas que si bien manejan contenidos análogos (lo que permite la identificación de tipos), se trata de textos distintos.

⁷¹ Véase “mujer guerrera”.

La búsqueda del *corpus* se inició por un interés personal, ya añejo, en los personajes femeninos de la literatura culta y, desde hace no mucho, en la literatura oral —tradicional y popular— y, todavía más reciente, en el corrido mexicano. Una vez decido el tipo de personaje y el género que deseaba analizar, me di cuenta de que la gama de personajes femeninos era vastísima y por tal razón tuve que delimitar el tema aun más. El personaje femenino más recurrente en buena parte de la literatura es aquél que cumple con lo preestablecido, pero, desde mi punto de vista, el personaje que da más de qué hablar es aquél que, a diferencia del anterior, se sale de lo esperado y da un vuelco a la historia, lo cual puede resultar muy atrayente para el lector (texto escrito) o escucha (texto oral). Por lo anterior, al verme en la necesidad de delimitar el tema, decidí rastrear personajes femeninos transgresores de una norma (convención social) o ley. En un principio, el criterio para recolectar los textos se fundó en la existencia de ciertas características comunes en los personajes femeninos, aparentemente necesarias para transgredir el orden: altanería, desobediencia, bravía, sagacidad, valentía, liderazgo, irracionalidad, maldad, rebeldía, irreverencia, etc.

La recolección del *corpus* no fue una tarea sencilla, en primer lugar por mi poco conocimiento del tema y, en segundo, porque al dirigirme a aficionados del género me di cuenta de que incluso ellos desconocían la existencia de corridos en los que las mujeres fueran protagonistas. Parece que los únicos corridos en los que se desarrolla un personaje femenino destacado, arraigados en el conocimiento popular, son *La Adelita*, *La Valentina*, *Rosita Álvarez* y *La Reina del sur*, pero ni el primero ni el segundo son parte del *corpus*, debido a que sus personajes femeninos no son propiamente transgresores. Los

otros cuarenta y cuatro textos fueron extraídos de antologías, crítica sobre el género, tesis, internet y, en menor medida, material discográfico.⁷²

Algunos de los textos fundamentales para la recolección del *corpus* fueron: *Lírica Narrativa de México* de Vicente T. Mendoza, de donde extraje la mayor parte de los corridos protagonizados por personajes femeninos que he catalogado como desobedientes; la tesis doctoral de Garza Koniiecki, *El corrido mexicano como narración literaria*, en donde no sólo encontré parte del *corpus* sino una dirección para el análisis; *The mexican corrido. A feminist analysis* de Herrera-Sobek y, *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano* de Eduardo Guerrero.

La crítica sobre el género me dirigió algunas veces a textos completos o me orientó con la cita de un verso o título que inmediatamente después trataba de rastrear en antologías o por internet, pero que muchas veces no pude encontrar. Las búsquedas en la red —continuo navegar sin rumbo— mediante títulos que me inventaba (de grupos o de corridos) dieron algunos resultados satisfactorios. Para las búsquedas electrónicas fue pertinente teclear palabras viables que pudieran proporcionarme una muestra oportuna para el análisis y una vez que aparecía una lista de títulos posibles, los revisaba y bajaba de la *web* para poder escucharlos; sin embargo, huelga decir que en muchos casos el título no correspondía al contenido y por lo tanto tuve que desechar varios textos. Asimismo, un apoyo importante para la recopilación del *corpus* fue la intertextualidad de algunos corridos o textos líricos en donde se menciona la existencia de personajes femeninos transgresores; por ejemplo, en *Mujeres bravas* (texto lírico) se despliega una

⁷² Curiosamente me resultó mucho más difícil rastrear textos en audio, pues desconocía nombres de títulos e intérpretes.

especie de catálogo de nombres de mujeres protagonistas de corridos, y se describen claras transgresiones a una norma o ley.

Como he dicho, mi interés en el corrido es reciente y por lo tanto mi conocimiento era poco menos que nulo; por tal motivo, además de darme a la búsqueda de corridos protagonizados por personajes femeninos con las características antes descritas, tuve a bien recolectar una serie de corridos y narcocorridos con diversos protagonismos y temáticas, de manera que me sirvieran de apoyo para formarme una idea más completa del comportamiento del género y de las construcciones de personaje en el mismo. En esta pesquisa descubrí otros muchos tipos de personajes femeninos (no transgresores), con funciones pasivas en las fábulas, casi invisibles. Pero el hallazgo más importante de esta exploración es el que señala que, cuando menos en los casos de guerreras y narcotraficantes, la construcción de personajes femeninos y masculinos es casi idéntica, con algunas excepciones, como se verá.

En realidad, se puede hablar de dos grandes vertientes en las que se ha tendido a insertar a los personajes mujeres. La primera describe al personaje femenino como un ser pasivo y, la segunda lo caracteriza como un ser activo. Por alguna razón, la actividad en la mujer, y en los personajes femeninos, se vincula con la ruptura de lo que socialmente se concibe como aceptable para las mujeres y, por lo tanto, los personajes femeninos activos son potencialmente transgresores.

La presente tesis propone, como se observa desde su título, una tipología del personaje femenino transgresor, por tal razón, la recolección del *corpus* se fundó en la búsqueda de personajes infractores de cualquier norma o ley. Una vez con el material sobre la mesa, se comenzó a buscar los puntos en contacto entre un texto y otro y

descubrí —mucho antes de saber con qué herramientas analizaría sus contenidos— que la clasificación era una especie de cascada que iba de una acción generalizada: la transgresión, a una más concreta: el tipo de transgresión; y contrario a lo que se podría pensar, la clase de transgresión no coincide necesariamente con los tipos de personajes; para llegar a ellos fue necesario acotar aun más, mediante elementos estáticos en algunas intrigas, así fue como descubrí, por ejemplo, que el desarrollo de la venganza (transgresión), en el corrido, constituye un modelo en donde se despliegan, según el *corpus* elegido, cuando menos tres tipos de vengadoras: aquéllas que vengan una afrenta a la honra, las que vengan un rechazo sentimental y las que vengan la muerte de un ser querido. Como se observa, el criterio clasificador en el caso de las vengadoras está relacionado con el agravio sufrido, pero no ocurre así siempre. El tipo de personaje femenino desobediente se cataloga así por la acción que realiza: la desobediencia. Por su parte, la tipología de los personajes femeninos que atentan contra sus seres queridos se llevó a cabo mediante la mención del lugar que ocupan en la familia aunado a una connotación moral: la maldad, lo que parece contradictorio porque a simple vista ser madre, suegra o hija no es en sí mismo una transgresión, pero al tratarse de temas literarios tradicionales me pareció indicado hacerlo de ese modo. El criterio para las guerreras se relaciona con la motivación que las lleva a luchar. Por último, la clasificación del personaje femenino narcotraficante requirió de un criterio plural: las “policías infiltradas” clasifican al personaje mediante su actividad legal dentro de la ilegalidad; las “disfrazadas” remiten al motivo del disfraz y con él al engaño que éste lleva implícito; las “socias” y sus subtipos: “mancuerna madre-hija” y “mancuerna

narcotraficantes-policías”, se clasifican a través de la agrupación delictuosa entre dos mujeres o entre la ley y la ilegalidad.

Es cierto que la clasificación podría parecer inconsistente debido a que el criterio es sumamente variable, pero frente a un material tan diverso tuve que ensayar maneras de agrupar coherentemente a los personajes femeninos transgresores y desde mi punto de vista la propuesta que se despliega en este trabajo es la más sensata.

Todos los personajes femeninos descritos en la presente tesis transgreden una norma (convencionalismo social), una ley o ambas. A veces la prohibición que quebrantan se halla implícita en la fábula y se relaciona con el no acatamiento de su rol de género, pero otras veces se explicita en el nivel del discurso y refiere conductas antisociales, entendiendo como antisocial toda conducta que va en contra de la buena convivencia colectiva.

4. EL PERSONAJE DE LA MUJER DESOBEDIENTE

Como ya se expuso, transgresión y desobediencia son ideas análogas que suponen el quebrantamiento o violación de “un precepto, ley o estatuto” (DRAE, edición electrónica). La mujer transgresora va más allá “de un límite o una frontera” impuestos, ambos, por el Estado, la sociedad, la familia, la religión, etc., es decir, resquebraja el orden, desestabiliza el sistema y es, por tanto, desobediente por antonomasia. En este sentido, todos los personajes femeninos analizados en la presente tesis son transgresores y por consiguiente: desobedientes. Sin embargo, este apartado intenta dar noticia sobre aquellos personajes femeninos de corridos en donde la desobediencia se halla explícita en el nivel del discurso y son exhibidas por la voz poética como personajes incapaces de acatar las reglas enunciadas.⁷³

Para el análisis de esta sección he recolectado ocho corridos con fábulas idénticas: una mujer desobedece una prohibición, consejo, sugerencia o propuesta de la madre, del novio o pretendiente, de la comadre o del padre y es castigada con la muerte a manos de un hombre. Sólo uno de los sustantivos de arriba menciona “la prohibición”, pero, como se verá, las variaciones de las intrigas remiten, todas, a una prohibición tácita más profunda que está relacionada con el rol de género femenino. En uno de los casos: *La tragedia de Elenita*, se trata de un suicidio y en otro: *La entallada*, la mujer sale ilesa y revierte el castigo a quien en primera instancia amenaza con matarla. Además existen corridos que a pesar de estar catalogados en otro rubro por representar mayores similitudes con otro grupo, guardan severas semejanzas estructurales con corridos de distinto tipo. Este es el caso de *La venganza de María*, que ya desde su título señala “una

⁷³ Aunque es interesante resaltar que cuando menos en el corrido de *Belén Galindo*, aunque se analizará en otra parte con mayor detenimiento, la protagonista es castigada precisamente por lo contrario.

venganza”, pero que, sin embargo, estructuralmente sigue el mismo patrón que el de “las mujeres desobedientes”: mujer que desobedece (doblemente) órdenes palmarias tanto a nivel discurso como en el desarrollo de la fábula y la intriga, no obstante logra su objetivo: vengarse del hombre que mató a su padre, sin consecuencias desastrosas para ella. Asimismo, se puede señalar que el corrido de *Belén Galindo*,⁷⁴ en donde se exhibe tanto a la mujer malvada como a la víctima,⁷⁵ la protagonista también desobedece una sugerencia velada de la suegra, razón por la cual es castigada de forma injusta.

Usualmente, las órdenes o consejos incumplidos se basan en aquello que socialmente se califica como correcto para las mujeres, por lo que la transgresión no puede sino acarrear consecuencias funestas. En su artículo: “Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico”, Suárez Robaina asegura que en el romancero, la salida no deseada o inesperada de la casa (incluso mediante algún ardid o trampa) o por desobediencia paterna, puede provocar en la mujer soltera su desvalimiento en forma de pérdida, apresamiento o rapto, agresión sexual, ultraje o incluso la muerte. Lo mismo ocurre en el corrido. Lo anterior ocurre en todos los casos, con excepción de “la propuesta indecorosa” que plantea la suegra malvada a Belén, que por tratar precisamente de salvaguardar la decencia y el recato⁷⁶ —percibidos ambos no sólo como correctos sino deseables en la mujer, sobre todo si es casada— rechaza la propuesta de su

⁷⁴ Corrido clasificado dentro del grupo de “las mujeres malvadas” por presentar de forma nítida el tipo de “la mala suegra”.

⁷⁵ Esta última sólo se estudiará de soslayo y no de manera detenida ya que este trabajo se enfoca en otro tipo de mujeres. Sin embargo, es importante destacar que cuando menos en este rubro, muchas de las mujeres son víctimas de las circunstancias, aunque lo que interesa para el análisis que nos ocupa es su desobediencia frente a la norma y no su martirio.

⁷⁶ “Sin duda en nuestra concepción del recato femenino interviene la vanidad masculina del señor —que hemos heredado de los españoles. Como casi todos los pueblos, los mexicanos consideran a la mujer como un instrumento, ya de los deseos del hombre, ya de los fines que le asignan la ley, la sociedad o la moral. Fines, hay que decirlo, sobre los que nunca se le ha pedido su consentimiento y en cuya realización participa sólo pasivamente, en tanto que *depositaria* de ciertos valores” (Paz, 1994: 57).

suegra a sabiendas de que su desobediencia, por un lado y el acatamiento de su rol de género, por el otro, le provocarán la muerte.

Un dato curioso en esta clase de corridos —que los asemeja en el nivel de la intriga— es que todas sus protagonistas son mujeres solteras, con clara excepción de Belén y quizá de Micaila.⁷⁷ El hecho de que la mayoría de las mujeres de este apartado sean solteras podría implicar que el público al que va dirigida la instrucción de comportamiento es precisamente a mujeres solteras y a quienes tienen —según el imaginario colectivo— que cuidarlas. Así, esta clase de corridos señala que las mujeres no—casadas se deben comportar como si lo estuvieran. La coquetería y la desobediencia no son aceptables en las mujeres sin importar su estado civil. En los corridos de mujeres adúlteras, como se estudiará más adelante, se subraya la misma enseñanza: la mujer liviana que presenta una conducta sexual desenvuelta es castigada con la muerte. Tanto la mujer soltera como la casada están insertas en un mismo sistema social que dicta conductas deseables en las mujeres, que cuando no se llevan a cabo desequilibran el

⁷⁷ En este corrido no es claro el estado civil del personaje femenino porque no existen referencias directas, pero por algunos indicios se podría pensar que la protagonista es casada. Al salir Micaila de su casa, después de haber decidido ir sola al baile al que Juan no está de acuerdo que asista, Micaila le dice: “—Adiós, chatito querido, le dijo para salir; / me voy con unas amigas ya que tú no quieres ir” (vv. 7-8), además, el hecho de que “desde temprano” (v. 3) le haya pedido —casi exigido— que la llevara al baile indica que muy probablemente viven juntos, lo cual a su vez es indicio de que Micaila es una mujer casada que además de desobedecer al marido en relación con su antojo o capricho por ir al baile, se atreve a bailar con “el mero rival de Juan”(v. 10). Si se acepta la idea de que Micaila es una mujer casada, la palabra “rival” podría significar una competencia entre hombres por el amor de una mujer, en cuyo caso “Simón” sería un pretendiente furtivo de una mujer casada. La última línea en donde Simón se califica, ya muerto, como el querido de la protagonista: “donde ha de estar Micailita con su querido Simón!” (v. 14), pudiera ser indicio de que, efectivamente, Micaila es más que una mujer desobediente y, hasta cierto punto, infiel. Sin embargo, existe también ambigüedad en el vocablo “querido” ya que no sólo significa “amante” [recuérdese las palabras de la voz poética de *La Criminal*: “Tenía esposo y sus hijos, / aparte tenía un marido” (vv. 13-14)], sino “apreciado”. En este corrido la conducta desobediente no sólo la presenta la mujer sino el hombre. Micaila le ha ordenado al marido que la lleve al baile y éste se ha negado. Unas líneas después, Juan le prohíbe ir al baile y menciona su enemistad con Simón: “—Oye, Micaila, que te hablo, ¡no vayas a esa reunión, / que me está tentando el diablo de echarme al plato a Simón!” (vv. 5-6), aun así, la protagonista desobedece y casi con alevosía busca y “encuentr[a] de compañero al mero rival de Juan” (v. 10) como para provocarle un disgusto más grande y hacerle ver que no tiene autoridad sobre ella.

orden del sistema y la única manera de estabilizar dicho orden se logra mediante la eliminación de quien, en este caso los personajes femeninos, ose transgredirlo.

Otro dato esencial, en la construcción del personaje femenino transgresor —en este apartado—, es que cuando menos la mitad de las protagonistas son mujeres que se califican de coquetas: “—No seas tan coqueta / sé más decentita” (*La entallada*, vv. 19-20); pizpiretas: “—Por andar de pizpireta / se te ha de llegar el día en que te toque tu fiesta” (*Rosita Álvarez*, vv. 13-14); traicioneras: “murió Cuquita Mendoza / por jugar una traición” (Cuca Mendoza, vv. 3-4); mancornadoras: “esto me habrá sucedido por andarlos mancornando”⁷⁸ (*Güera Chabela*, v. 26) o desmancuernadas: “mujeres desmancuernadas, / así deben acabar” (*Cuca Mendoza*, vv. 31-32).⁷⁹ Tanto Teodora (*La entallada*), como Rosita, Chabela y Cuca son descritas como infieles. El mexicano percibe la coquetería como un tipo de traición y en algunos casos, cuando ésta se utiliza por las mujeres para conseguir sus fines, como una suerte de prostitución.⁸⁰

Es curioso que estas mujeres sean las únicas descritas como bellas, a excepción de Chabela de quien no se dice nada al respecto. Parece ser que sólo la que es bella puede “coquetear”, como si solamente ellas fueran capaces de este tipo de conducta que se exhibe como reprochable por la voz poética. Entonces, la conclusión sería que las feas

⁷⁸ Con estas palabras la protagonista se declara culpable, es decir, se sabe merecedora del castigo recibido. Por supuesto que el hecho de que la víctima recalque su culpa es una manera de aminorar la brutalidad de la ley social que ha recaído sobre ella.

⁷⁹ El verbo mancornar, dice Jorge Mejía Prieto, significa dos cosas en nuestro país: “unirse un hombre y una mujer atraídos sexualmente” y “compartir una mujer su amor con dos hombre [...]” (1992: 105). Parece que el sentido de este vocablo en el corrido, aplicado a los personajes femeninos, se refiere a esto último.

⁸⁰ En el sentido figurativo del término. El *Larousse* (2005) dice que, como figura, “prostitución” significa: “degradación moral”, en el mismo sentido, “prostituir” representa un envilecimiento y degradación “por interés o para obtener una ventaja”. Para el mexicano, una mujer liviana que utiliza su atractivo con algún interés particular, llámese atención, dinero, placer, etc., es una suerte de “prostituta”. En las culturas antiguas: griega, romana, hebrea etc. “women who used their sexuality to augment their power were stigmatized as prostitutes no matter how high their social rank; the Romans called Cleopatra *regina meretris* [...] Hebrew prophets often made no distinction between prostitution and adultery” (Anderson, Zinsser: 1988: 44).

son confiables y las bonitas no, o que sólo las bellas son peligrosas, ya que el coqueteo de la fea tendrá —cuando menos en el imaginario colectivo— pocas consecuencias.⁸¹ En realidad, esto no podría asegurarse porque los corridos no hablan de feos ni, por supuesto, de feas; incluso en corridos como *Juana Lucio*, en donde se describe a la protagonista como “mujer de pelo en pecho”⁸² (v. 3), la voz poética no intenta opacar al personaje femenino con imágenes “antifemeninas” sino, al contrario, dotarlo de características masculinas positivas que remitan a la fuerza, el valor y el coraje del macho.

Asimismo, retomando la belleza como característica recurrente en algunos personajes femeninos, me gustaría puntualizar que ésta se relaciona con distintos sentidos en los corridos estudiados. Por ejemplo, en *Rosita Alvírez* se liga con la desgracia. En *Cuquita Mendoza* se le relaciona con una especie de poder:⁸³ “Cuquita era muy bonita / [...] muy buena pa’ mangonear”⁸⁴ (vv. 16-20). En *La entallada* ocurre la misma alianza: “que la libertad le dieron / nomás porque era bonita” (vv.35-36).

Con respecto al poder, me parece esencial rescatar sus fuentes dentro de los textos. Algunas de las protagonistas de los corridos recolectados para esta sección, presentan un poder subversivo a través de la belleza o el chantaje;⁸⁵ este último es evidente en *La tragedia de Elenita*, como se observa en las palabras de la protagonista hacia su padre: “Elena dijo a su padre / con voz fuerte y decidida: —si no me dejas

⁸¹ En el corrido de Micaila no hay ninguna referencia a la belleza ni a la fealdad, sin embargo, la protagonista posee las mismas armas que sus congéneres descritas como bellas.

⁸² Rasgo marcadamente indicial por su carácter extratextual, es decir, se trata de referencias culturales y no intratextuales. La caracterización de los personajes corridísticos (en general) tiende mucho a las referencias indiciales, por lo tanto, se puede asegurar que la construcción del personaje no sólo está a cargo de la voz poética sino de su auditorio que se encarga de reconstruir el rompecabezas con su conocimiento popular.

⁸³ Se trata, sin embargo, de un poder ficticio que no faculta a la protagonista para hacer lo que verdaderamente quiere.

⁸⁴ Mangonear, explica Mejía Prieto, significa “mover las cosas al propio arbitrio” (1992: 106).

⁸⁵ El chantaje puede significar también un mecanismo de defensa del personaje frente a la voluntad del padre.

casarme / mejor me quito la vida” (vv. 16-19). El suicidio de Elena muestra que más que un chantaje se trataba de una amenaza que finalmente se cumple, pero su poder de decisión se va con ella a la tumba y quizá lo único que consigue con su muerte es castigar al padre autoritario.⁸⁶ Parece que el uso del poder femenino sólo es efectivo en el caso de Teodora; en los demás se trata de un espejismo que confiere a las protagonistas un poder efímero que lo único que consigue es acarrearles la muerte. En primera instancia, estas mujeres se rehúsan a aceptar situaciones con las que no están de acuerdo, se presentan rebeldes frente a la norma y aspiran a condiciones diferentes; pretenden decidir por ellas mismas, ser independientes, casarse con los hombres que aman o no casarse con los que no aman, etc., pero lo único que provocan es enfurecer a la justicia poética que les aplica la pena máxima.

Es innegable que esta colección corridística posee tintes moralizantes. Para afirmar lo anterior, no sólo me apoyo en la detenida observación de que a la desobediencia femenina le sigue un castigo ejemplar, sino en el hecho de que en muchos de ellos existen advertencias de la misma protagonista o de la voz poética. En *Juanita Alvarado*, por ejemplo, la voz poética se encarga de advertir: “Muchachas cuando las pidan, no se vayan a negar; / porque a Juanita Alvarado la vida le va a costar” (vv. 11-12). En *La Güera Chabela* la protagonista deja escapar de sus labios moribundos: “— Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo” (v. 30). En *Rosita Álvarez* la protagonista lanza un consejo velado hacia todas las mujeres.⁸⁷ “cuando vayas a los bailes no desaires a los hombres” (v. 16). En *Cuquita Mendoza* es la voz poética quien se encarga de insertar una máxima dirigida a las mujeres “mujeres desmancuernadas, / así

⁸⁶ En este sentido podría calificarse a Elena de “vengadora” aunque paradójicamente el daño de su venganza también recae sobre su persona.

⁸⁷ Aunque en la fábula va dirigido a Irene, su amiga.

deben acabar” (vv. 31-32). En los demás sólo existe la muerte que por sí sola habla del horror que sufren quienes no acatan las reglas.

Sobre la muerte de los personajes femeninos cabe subrayar las palabras de Gabriela Nava con respecto a la distinta percepción que el corrido exhibe según el género:

El hombre en los corridos es asesinado por defender y honrar a la patria, por ser valiente, guapo, macho o por hombría. Lo justificado y admirado en su muerte es el escalón final de una serie de conductas. El morir reafirma una posición social forjada durante toda la vida [...] Por el contrario, las mujeres no alcanzan con su muerte violenta el mismo nivel superior que los hombres. [...] su deceso es considerado [...] como una especie de sacrificio necesario [...] sus fallecimientos no son admirables ni censurables: son el fin lógico de su papel secundario en el mundo. Las mujeres no mueren heroicamente, sino trágicamente (2003: 126).

Como ya se mencionó, las fábulas del apartado de “la mujer desobediente” son, en su mayoría, idénticas. Las intrigas,⁸⁸ por su parte, son muy similares. En casi todos ellos existe en la primera estrofa una ubicación temporal, espacial o ambas. En la mitad se presenta un breve resumen de lo que será narrado. Todos los corridos ostentan rasgos moralizantes, pero en cuatro de ellos existen advertencias o máximas explícitas en el nivel del discurso, ya sea de la propia protagonista o de la voz poética. En todos los corridos, con excepción de *La tragedia de Elenita* y *La entallada*, el haber herido el

⁸⁸ El concepto de intriga remite, en primera instancia, al acomodo artístico espacial y temporal de una fábula, sin embargo, el artificio del corridista no reside solamente en un conjunto de analepsis, prolepsis, resúmenes, elipsis, etc. (que serían las catálisis propiamente dichas), sino en todo aquello que enriquezca la narración y caracterice al personaje y a los ambientes; es decir, no es lo mismo una venganza directa que una venganza mediante una celada, como tampoco es lo mismo que un asesinato ocurra a plena luz del día o a media noche o que un personaje recurra a los negocios ilícitos por codicia o lo haga por necesidad. Cuando me refiera a las intrigas no sólo hablaré del acomodo espacio-temporal de una fábula sino de toda la información que se halle descrita en este nivel de organización poética: indicios, informaciones y catálisis.

orgullo masculino públicamente, magno agravio, es lo que les acarrea la muerte a las protagonistas. Todos los asesinatos, a excepción del de Cuquita, ocurren con arma de fuego y son de frente, sin celada o engaño. La mitad de las desgracias ocurren en un baile. La mitad de las protagonistas son descritas como bellas, en cuyo caso se presenta una mancuerna entre la belleza y el poder subversivo de la mujer.

Secuencialmente⁸⁹, este grupo de corridos posee tipos idénticos, con algunas excepciones que he dejado al final:⁹⁰

- Juanita Alvarado: Petición—negación—castigo
- Rosita Álvarez: Orden/petición—desobediencia/negación—castigo
- Güera Chabela: Advertencia—caso omiso—castigo
- Cuquita Mendoza: Advertencia—caso omiso—castigo
- Micaila: Prohibición (doble)—desobediencia (doble)—castigo
- Carlotita: Orden—desobediencia—castigo
- Elenita: Orden—desobediencia—auto-castigo
- Teodorita: (*La entallada*) Orden—desobediencia—impunidad/castigo inverso

Todas las secuencias anteriores pueden, sin lugar a dudas, traducirse bajo la misma secuencia que remite a la fábula común entre todos ellos.

- Prohibición⁹¹—transgresión (desobediencia explícita en el discurso / rechazo al varón, casi siempre públicamente)—castigo

⁸⁹ En esta primera parte del análisis secuencial me baso en Catalán, para quien la secuencia es “la unidad articuladora mínima [de los átomos narrativos que vienen a ser las funciones] al nivel de organización del relato en que la intriga es expresión de un contenido fabulístico” (1984: 67).

⁹⁰ En el caso de *La venganza de María* la secuencia es idéntica sólo que de forma similar a Teodorita, protagonista de *La entallada*, no sólo sale ileso sino que cumple su cometido. La estructura de este corrido se estudiará en el apartado de “La mujer vengadora”.

El descubrimiento de la secuencia: “prohibición—transgresión—castigo” proviene de una tesis doctoral titulada: *El corrido mexicano como narración literaria*, citada en la bibliografía, en donde se estudian, en un apartado, los corridos tragedia y se utiliza esta secuencia como la más recurrente dentro de este tipo de corridos. La lectura de este trabajo y la detenida observación de cada uno de los corridos de mi *corpus* me llevaron a descubrir que en el caso de los personajes femeninos transgresores, esta triada siempre aparece, aunque con algunas variaciones en la función final. Por esta razón, decidí retomar esta secuencia como la unidad articuladora mínima principal en la que el hacer de los personajes femeninos transgresores expresa el núcleo fabulístico de toda la fábula. Es importante aclarar que, sólo en los corridos que conforman este apartado se hallan explícitas todas las funciones de dicha secuencia en todos los niveles: discurso, intriga y fábula; en cambio, en los análisis subsiguientes (de otro tipo de personajes femeninos transgresores) casi siempre está elidida la primera función, esto es, en muchos casos se trata de una prohibición tácita, que no se expresa en el nivel del discurso, sobre todo cuando ésta se relaciona con una ley o estatuto social.

Retomando el análisis, en el esqueleto de las fábulas existen claras equivalencias; estructuralmente; son idénticas —es decir, son una simple variación, en el nivel de la intriga, de la misma función prohibición, representaciones de distintos tipos de transgresión que, aunque aparentemente quebrantan prohibiciones diversas, se refiere al no acatamiento de la autoridad masculina, esta última percibida socialmente como superior a la de las mujeres— las funciones: pedir, advertir, ordenar y prohibir; lo mismo

⁹¹ La prohibición que transgreden estos personajes va más allá de la desobediencia a la madre, como ocurre en *Rosita Álvarez*, se trata más bien de una prohibición tácita relacionada con su rol de género, que dicta que la mujer está supeditada a una autoridad mayor: la del varón. Por lo tanto, la conducta rebelde de estas protagonistas y el rechazo a las peticiones de novios o maridos supone una transgresión de esta prohibición, que los personajes masculinos perciben como una agresión.

que negarse, hacer caso omiso y desobedecer; y que castigo y auto—castigo, con excepción de Teodora, quien a pesar de su conducta subversiva no sufre los embates de la justicia poética. Las equivalencias no terminan aquí. El sujeto⁹² puede ser mujer: madre, suegra o comadre; u hombre: pretendiente, novio, esposo o padre. La cuestión sugerida, ordenada, advertida o prohibida está sometida a un mismo sistema de orden social al que las mujeres están sujetas: obediencia a la madre y al varón (cualquiera que sea el rol que éste juegue en su vida), auto—sacrificio,⁹³ sumisión y pasividad.⁹⁴ Y para cerrar con la triada de equivalencias, el objeto es siempre la protagonista: Juana, Chabela, Rosa, Micaila, Cuca, Carlota y Elena, con excepción de Teodora que pasa de ser objeto a sujeto y convierte al que fuera sujeto en objeto. El caso de este corrido parece explicarse por aquello que se dice sobre que los contenidos corridísticos no sólo poseen “tragedias y sufrimientos” sino también “aspiraciones e ideales” (Contreras, 1983: 18). Estos últimos son mucho más palpables en el narcocorrido, como se verá más adelante.

Me interesa rescatar los conceptos de mejoramiento y degradación manejados por Bremond en su estudio sobre “La lógica de los posibles narrativos” en donde explica que el relato, cualquiera que sea su género o procedencia, es un movimiento continuo y

⁹² En algunos casos el sujeto es doble, como doble es la transgresión. En estos casos se trata de la madre y del novio o pretendiente.

⁹³ En relación al auto-sacrificio me parece pertinente una aclaración. En *La tragedia de Elenita* pareciera que la protagonista se sacrifica al suicidarse, es cierto que literalmente lo hace, pero fabulísticamente el sacrificio habría sido no casarse con el hombre amado y sí hacerlo con el hombre electo por su padre, en contra de su voluntad. En este sentido, la acción de Elena parece ser un castigo (venganza) al padre que paradójicamente la daña a ella al mismo tiempo: “—si no me dejas casarme / mejor me quito la vida” (vv. 18-19).

⁹⁴ Vuelvo a insistir en las palabras de Paz: “la imagen de la “mala mujer” casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad. A la inversa de la “abnegada madre” de la “novia que espera” y del ídolo hermético, seres estáticos, la “mala” va y viene, busca a los hombres, los abandona [...] su extrema movilidad la vuelve invulnerable. Actividad e impudicia se alían en ella y acaban por petrificar su alma. La “mala” es dura, impía, independiente, como el “macho” (1994: 60-61). Sólo que en este caso “la mala” es también víctima de sus conductas transgresoras, no es, como apunta Paz, invulnerable, al contrario, es frágil y absolutamente vulnerable al mantenimiento del sistema que, imperturbable, la castiga con la muerte, aunque en primera instancia haya mostrado conductas que parezcan propias de un individuo fuerte.

oscilante entre un mejoramiento y una degradación de los integrantes del mismo (1988: 102). En los corridos, ya que se trata de una narración breve —la mayor parte de las veces— no existen muchos movimientos, en ocasiones se trata tan sólo de una degradación o un mejoramiento, tal vez dos. Además, el interés de este trabajo intenta dar noticia de los personajes femeninos transgresores solamente —aunque para su estudio sea a veces imposible la separación de este tipo de personajes del resto de sus compañeros de fábula— y por lo tanto, se intentará señalar únicamente las secuencias en las que los personajes femeninos desarrollen su acción transgresora. Por otra parte, es necesario recalcar que la perspectiva del personaje es muy importante, como ya he comentado en el capítulo dos. Bremond asegura que “cada agente es su propio héroe” (1988: 104), por consiguiente, las nociones de héroes o villanos no son eficaces para esta clase de análisis.

Este trabajo no intenta hacer un análisis exhaustivo de cada uno de los corridos por separado —las dimensiones y el tiempo no me lo permitirían—, me limitaré a comentar las secuencias de degradación o de mejoramiento más destacadas en este apartado. En los corridos de esta sección, la secuencia bremondiana más evidente es la de degradación para las protagonistas estudiadas —el caso de Teodora lo dejaré al final. Se puede asegurar que estructuralmente esta secuencia es la más importante de todo el relato, aunque no la única. En realidad, las protagonistas comienzan una secuencia de mejoramiento cuando se niegan a acceder a órdenes que no desean, sin embargo, parecen más atisbos que secuencias reales. En el caso de *Juanita Alvarado* la protagonista no tiene tiempo ni de lavarse la cabeza: “Apenas había empezado a lavarse la cabeza / allí le dio cinco tiros al salirse de La Presa” (vv. 7-8).

Chabela tan sólo alcanza a presumir de seguridad y deseos de defenderse cuando sufre los embates de la degradación: “Ahí le contestó Chabela, soltando juerte risada: / — No tenga miedo, comadre, yo conozco mi güeyada. // Decía La Güera Chabela: — Muchachos, no me hagan bola, déjenme ir para mi casa, que voy a traer mi pistola” (vv. 9-12).

La protagonista de *Cuquita Mendoza* presenta un comportamiento análogo al de Chabela, incluso en el nivel del discurso se exhibe una fórmula idéntica: “no tenga miedo, comadre, / yo conozco mi güeyada” (vv. 15-16).

En el caso de *Rosita Álvarez* no hay ninguna mejoría ya que es ella sola el objeto de dos sujetos. Por un lado, la madre ha previsto que su conducta no merece sino el castigo: “Su mamá se lo decía: —Por andar de pizpireta / se te ha de llegar el día en que te toque tu fiesta” (vv. 13-14); y por el otro, al negarse a los deseos del pretendiente ha dejado ver que no puede sino sufrir las consecuencias de ambas transgresiones, sobre todo cuando en palabras de Hipólito: “no me desaires, la gente lo va a notar” (v. 9) se divisa que el orgullo masculino herido, clara agresión, guarda en su seno la tragedia.

Micaïla, por su parte, ha iniciado una secuencia de mejoría no sólo al mostrarse independiente sino al bailar con quien no debe, lo cual supone un doble agravio para Juan.

Elenita ha mostrado en las palabras dirigidas al padre, su intento de mejoría, a través de lo que parece un chantaje: “Elena dijo a su padre / con voz fuerte y decidida: / —si no me dejás casarme / mejor me quito la vida” (vv. 16-19).

El caso de Carlotita es muy interesante y hasta cierto punto distinto a los antes mencionados, ya que la “desobediencia” de la protagonista se sustenta en su decoro y

deseo por mantener intacta su dignidad como mujer y como persona, y se niega a colaborar con el hombre que quiere llevársela;⁹⁵ y aun a pesar de las amenazas del personaje masculino: “si no te vas conmigo / para ti cargo las balas” (vv. 11-12), su respuesta es estoica y denota su valor: “Yo de aquí no he de salir, / aquí me pintas mi cruz / si me tocara morir” (vv. 14-16); tal vez por esta razón la voz poética la califique de mártir: “Pobrecita Carlota, / con qué lástima murió, / tuvo tan trágica muerte / que el Señor la perdonó (vv. 49-52). Visiblemente, la secuencia de mejoramiento de Carlota está más allá de esta vida y de la misma manera que Belén, elige lo que socialmente es considerado como correcto, a sabiendas de que le puede costar la vida.

Como se ha visto, la secuencia bremondiana más recurrente en los corridos que conforman este apartado, desde la perspectiva de los personajes femeninos, es una secuencia de degradación:

- Agresión⁹⁶ femenina (desacato/rechazo)—tarea cumplida al revés⁹⁷—castigo

Sería muy arriesgado asegurar que la desobediencia de las protagonistas de este apartado es una agresión para las madres (*Rosita Alvérez*) o comadres (*Güera Chabela*) que tratan de proteger a las protagonistas. La agresión de los personajes femeninos recae sobre los machos opresores que no pueden soportar el escarnio público que supone el rechazo de sus novias o la insolencia de contravenir una orden explícita del marido

⁹⁵ Pareciera que se trata de esos robos de mujeres tan comunes en los pueblos en donde se “roban” a las novias para obligar a la familia a aceptar casar a su hija con el “ladrón” en lugar de que viva deshonrada. Algunas veces, hay que aclarar, no se trata de novias sino de desconocidas, tal parece ser el caso de Carlota. Por otro lado, a veces las mujeres están de acuerdo con el rapto y colaboran.

⁹⁶ De aquí en adelante, cuando señale “la agresión” en una secuencia, se entenderá que se trata de una agresión en donde los personajes femeninos son sujetos y cuando se hable de “agresión sufrida”, los personajes femeninos serán objeto del agravio. La agresión que llevan a cabo las protagonistas de este apartado hiere a los personajes masculinos, quienes, en última instancia, las castigan. La agresión pues, se refiere al rechazo explícito de las mujeres respecto de sus pretendientes o maridos. Por tanto, la agresión agrupa tanto a la prohibición como a la transgresión de la secuencia mencionada anteriormente.

⁹⁷ La tarea cumplida al revés, según Bremond, se refiere a la idea de que el héroe lleva a cabo una tarea, en estos casos: asistir al baile, casarse con quien quieren, etc., pero los mecanismos que utiliza son erróneos y las cosas no le salen bien.

(Micaila): Juanita se niega a casarse, Rosita rechaza la petición de baile y Micaila asiste al baile, oponiéndose a los deseos del marido, y además baila con su acérrimo enemigo, detalles que sugieren una humillación pública de los pretendientes de las primeras, y del marido de la segunda. La Güera y Cuquita se divierten en bailes públicos sin permiso de quienes se sienten sus dueños, en estos corridos no existen referencias al tipo de compromiso entre estos personajes, pero se podría suponer que son sus novios. En Carlotita, el personaje masculino también se siente agredido por el rechazo de ella y, aunque ocurre de forma privada, también la mata. Elena se auto—agrede porque no puede soportar los designios del padre, pero en su acto va implícita la rebeldía del personaje frente a la autoridad paterna, quien evidentemente sufre también las consecuencias del suicidio de su hija. En *La entallada* la agresión es obvia, no sólo es la transgresión de una prohibición tácita, mencionada en la nota de arriba, sino que también se trata de una transgresión legal: asesinato.

Por su parte, el castigo sufrido por los personajes femeninos se lleva a cabo mediante otra agresión:

- Agresión sufrida (muerte)—ausencia de defensa—castigo

En conclusión, lo que parece puede calificarse de un intento de secuencia de mejoramiento es en estas protagonistas una clara agresión en contra de quien intenta encasquetarlas en unos roles que no están dispuestas a cumplir. Es curioso observar que, a excepción de Carlota y Belén, la voz poética y algunos de los personajes —incluso las mismas protagonistas— aceptan el castigo como merecido por calificar su conducta, veladamente, como un simple capricho. Carlota y Belén se esfuerzan por mantener la estabilidad del sistema y, sin embargo, también terminan muertas.

Pese a todo en ambos corridos se presentan referencias a su suplicio, es decir, se muestra la injusticia de los actos masculinos y por lo tanto se eleva a las protagonistas al rango de mártires, lo cual indica que gracias a su sufrimiento, merecen la gloria divina. Además, en el corrido de *Carlotita*, el propio antagonista recapacita —casi se arrepiente— sobre sus actos: “En un árbol se sentó / y se puso a considerar / en la muerte tan infame / que le dio a una joven leal” (vv.29-32). En muchos de los corridos, la agresión femenina en contra del macho es tan poderosa y punzante debido a que ataca de forma directa su orgullo y seguridad. Como ejemplos de lo anterior basten los siguientes: “Triste fue el fin de esta niña / que mató un desgraciado; / porque no quiso seguirlo / se creyó muy injuriado” (*Carlotita*, vv. 53-56); “—Rosita, no me desaires, la gente lo va a notar. / —A mí no me importa nada, contigo no he de bailar” (*Rosita Álvarez*, vv. 9-10).

Por otro lado, en el corrido de *La entallada* sí se lleva a cabo de forma conclusa la secuencia de mejoramiento de Teodora. Estructuralmente, como ya se vio, este corrido es idéntico a los demás de su tipo, a excepción del desenlace. Teodora comienza su secuencia de mejoramiento al rebelarse contra su prometido: “—Yo no te quería / mis padres me han dado, / y estaré pedida / mas no me he casado; / no voy a pasarme la vida / con un celoso malvado” (vv. 13-18). Además, es interesante recalcar la conciencia de la protagonista frente al rol de la esposa, mientras no tenga ese título aún tiene derecho a vestirse —desde su perspectiva— como ella quiera, una vez casada —parece aceptar la protagonista— la mujer pierde su autonomía y libertad, incluso para elegir su guardarropa. La siguiente función secuencial corresponde a la vuelta de tuerca en la que el auditorio puede estar seguro —siguiendo el patrón común de esta clase de corridos— de que la protagonista morirá; sin embargo eso no ocurre, al contrario, el sujeto se vuelve

objeto y viceversa, Teodora le arrebató el arma una vez que él la ha sacado para amedrentarla y lo mata: “Sacó la pistola / para amenazarla, / pero la Teodora / le arrebató el arma, / y con ella, ocho tiros / se los sepulta en el alma” (vv. 25-30). La última función de la secuencia es aquella que remite al “no castigo” de la protagonista: “Luego la aprehendieron / pero la Teodorita, / los jueces la vieron / tan rete entalladita, / que la libertad le dieron / nomás porque era bonita” (vv. 31-36). El fuero femenino a través de su belleza es un tipo subversivo de poder que se presenta en otros muchos corridos, como se estudiará más adelante. El mejoramiento de Teodora va más allá del “no castigo” y éste está expreso en el último párrafo: “Roberto se ha ido / ella se ha quedado, / robando suspiros / pues no se ha casado, / pa’ darle gusto a la vida / con su vestido entallado” (vv. 37-42); así, Teodora ya no tiene quien le diga qué hacer, ha descubierto un arma poderosa y está dispuesta a utilizarla el tiempo que pueda —mientras sea soltera— de ahí la referencia a “no se ha casado” (v. 40). Sin embargo, me parece pertinente un último comentario sobre el supuesto “mejoramiento” bremondiano de la protagonista de *La entallada*. Si comparamos a Teodorita con sus congéneres corridísticas, la suerte de la protagonista no puede sino significar una mejoría, en primera instancia porque no muere y en segundo lugar porque no sufre secuelas secundarias, al contrario, puede hacer con su libertad lo que le plazca. Pero, así como Bremond menciona el hecho de que los conceptos de degradación y mejoría se hallan intrínsecamente relacionados con la perspectiva de los agentes —lo que para uno puede resultar benéfico puede representar lo contrario para otro— lo mismo ocurre con el público receptor del corrido. Es verdad que el interés primario de esta investigación no es un análisis sobre la recepción de los corridos, pero cuando menos para este corrido es importante apostar por una

interpretación. Para cierto sector de la población aficionado a los corridos, por ejemplo: mujeres que sufren violencia doméstica, tanto física como psicológica, Teodorita podría representar el prototipo de heroína que logra salirse con la suya en un mundo hostil y cerrado a sus necesidades y deseos. Es cierto que la muerte resulta un castigo extremo que quizá la mayoría de las mujeres antes mencionadas no anhelan, pero no dudo que muchas de ellas deseen, profundamente, ser capaces de dar un escarmiento ejemplar a aquellos que las vejan día con día. Para otro sector, para no ir muy lejos: los hombres de mujeres abusadas —en el mismo sentido de arriba— (esposos, hermanos, padres, hijos), Teodorita podría encarnar toda la maldad de la que es capaz una mujer.⁹⁸ Entonces, la pregunta es si la secuencia fundamental en el corrido de *La entallada* es un mejoramiento o una degradación. La respuesta, como bien dice Bremond,⁹⁹ tiene que ver con la perspectiva de quien lo escucha. Se podría decir que Teodora goza de una mejoría individual, pero de una degradación social.

Buena parte del análisis de los agentes y de las funciones ya ha quedado expuesto en las exploraciones sobre las secuencias. Sin embargo, me gustaría puntualizar ciertos pormenores que no se han abordado. Algunos de los roles de los personajes que menciona Bremond son los siguientes: obstáculo, aliado, agresor, víctima, beneficiario, retribuidor y defensor.¹⁰⁰ Vuelvo a insistir que cualquiera de los roles depende de las perspectivas del personaje, es decir, depende de que sea sujeto u objeto.

⁹⁸ Esto es sin duda otro estereotipo registrado en corridos de distinta índole. El más recurrente es aquel que describe a la mujer como capaz de cualquier cosa por amor o desamor. En este caso se trata de maltrato psicológico, pero al final, la mujer —cuando menos en el imaginario colectivo— es percibida como un ente poco racional que una vez que ha llegado al límite de sus fuerzas explota y presenta conductas terribles.

⁹⁹ La referencia de Bremond es intratextual, se limita a los agentes del relato, pero me pareció muy acertada para lograr el símil.

¹⁰⁰ Tanto aliado, agresor, retribuidor y defensor se subdividen. Confróntese el apartado: Agentes/Actantes.

Las protagonistas de esta sección son, en su mayoría, víctimas que sufren los ataques de un agresor. Pero no han sido siempre víctimas —con excepción de Carlota y Belén que son calificadas por la voz poética como verdaderas mártires— sino agresoras al inicio de la acción. Es difícil notarlo a simple vista ya que para el auditorio, el asesinato es una agresión sin precedentes en el texto, no obstante, cuando menos Juanita, Chabela, Rosita, Micaila y Cuquita han agredido a una autoridad masculina que, como ya se dijo, está relacionada con una humillación pública¹⁰¹ de la “hombría” del macho. Los personajes masculinos en general, cualquiera que sea el papel que cumplan en sus vidas, ya sean novios, pretendientes o padres, representan para algunas de las protagonistas un “obstáculo” que les impide ir al baile o casarse con quien aman (*La tragedia de Elenita*). Para Juana y Carlota, los hombres que las acosan constituyen un impedimento para seguir viviendo como ellas lo desean, es decir, si hubieran aceptado casarse o fugarse con ellos, no habrían muerto. En *Rosita Álvarez*,¹⁰² la madre intenta proteger a la hija, por lo que a nivel agencial funciona como “protector”, ya que prevé la posible desgracia que el comportamiento de Rosa puede acarrearle. No existe una defensa efectiva, la mayoría de las veces; incluso, en muchos corridos ni siquiera se alude a que las agraviadas intenten defenderse, únicamente Chabela da a entender que desea protegerse cuando hace referencia a la pistola: “déjenme ir para mi casa, que voy a traer mi pistola” (v. 12). La defensa efectiva sólo ocurre en *La entallada* que pasa de ser víctima de las amenazas de su novio a ser agresora y “retribuidora que castiga” la actitud del macho que intenta imponer sus caprichos sobre ella.

¹⁰¹ Con excepción de Juanita, todos los desaires ocurren en bailes públicos. Pero incluso en *Juanita Alvarado* la injuria es pública: “delante del correo Juanita dijo que no” (v. 4).

¹⁰² “Su mamá se lo decía: —Por andar de pizpireta / se te ha de llegar el día en que te toque tu fiesta” (vv. 13-14).

Con respecto a la defensa es importante hacer notar que existe otro tipo de defensa también efectiva pero en el plano divino. Tanto Carlota, como Belén preservan su honor aunque sea a costa de su vida y Elena protege su amor prefiriendo la muerte antes que el no cumplimiento de su deseo. Chabela por su parte, alude a una posible defensa¹⁰³, que también resulta fallida, cuando menciona a sus hermanos: “—Ya no se apuren, muchachas, que allí vienen mis hermanos” (v. 22). Pero mayoritariamente, las protagonistas son blanco fácil de los ataques de sus agresores, es decir, son degradadas, mientras que los agresores consiguen un mejoramiento —y con éste, el reestablecimiento del sistema— que se logra una vez que han castigado el comportamiento reprochable de sus mujeres.

Se podría pensar entonces que gracias a la profunda degradación individual de los personajes femeninos en el texto —aquéllos que son castigados con la muerte— las protagonistas alcanzan una mejoría social frente al público receptor (en *Carlota*, quien prefiere el martirio terrenal antes que ser mancillada, es mucho más evidente que en los demás corridos); es decir, la sanción que reciben estos personajes es excesiva en relación a sus conductas, por lo tanto, el auditorio califica de injusto el castigo y de víctimas a las protagonistas. En *La entallada* ocurre lo contrario.

Esta empatía entre el público receptor y el texto oral se lleva a cabo mediante la puesta en escena de una tragedia en donde la transgresión ha pasado, aparentemente, a un segundo plano. En realidad, la intención implícita en este tipo de corridos pretende moralizar mediante el ejemplo, por esta razón, la transgresión del personaje femenino juega un papel vital para dicha enseñanza.

¹⁰³ Además de su intento de autodefensa mencionado más arriba.

La etiqueta secuencial que desde mi punto de vista comparten este grupo de corridos es sin duda “la desobediencia” (un tipo de transgresión) que no es sólo en sí misma una función, sino la más importante en toda la fábula. Pero, como se ha visto, la desobediencia por la que estas protagonistas son castigadas no es precisamente aquella que se da en el nivel del discurso y que está representada por los consejos, advertencias o prohibiciones que se desoyen, sino más bien por su actitud rebelde e insubordinada frente a los deseos de los personajes masculinos.

5. EL PERSONAJE DE LA MUJER QUE ATENTA CONTRA SUS FAMILIARES

El personaje femenino que atenta contra sus familiares se relaciona de manera estrecha con aquél que Suárez Robaina cataloga como “mujer perversa.” Sin embargo, para Suárez, la maldad de este personaje se apoya en que “no actúa como debería” (2003: 38), por lo que todas las protagonistas del presente *corpus* podrían ser calificadas de “perversas”.

En este capítulo me tomaré la libertad de asentar el calificativo “malvada” o “mala” no sólo a personajes de mujeres que transgredan la ley social o legal sino a aquéllos que fracturan la estabilidad del núcleo más elemental de la sociedad: la familia.

Las conductas infractoras de estas protagonistas son muy diversas y van desde la calumnia o la maldición hasta el asesinato o el adulterio, pero aunque las violaciones sean distintas poseen un punto de contacto: siempre recaen en sus familiares más cercanos, por tanto, desde mi punto de vista, la connotación de maldad se intensifica.

Volviendo a Suárez, las conductas malvadas se bifurcan en dos tipos: por acción o por omisión. La maldad por acción consiste en causar un perjuicio de manera directa a otras personas; dicho daño puede ser físico o moral; la maldad por omisión está ligada a lo que se puede hacer para ayudar a otros y no se hace. En cualquiera de los casos, las conductas malvadas provocan consecuencias severas para los agraviados.

A pesar de que las infracciones que cometen los personajes femeninos de este capítulo son mucho más graves que aquéllas que perpetran las desobedientes, los castigos son menos severos; las protagonistas de esta sección, atentan contra la vida o dignidad de sus seres más cercanos —hijos, padres, madres, nueras, esposos— y, pese a ello, no

siempre son castigadas. Como ya he dicho, la proximidad del parentesco agudiza la maldad que implica matar, calumniar, maldecir, etc., pero lo que a primera vista resulta una incongruencia, en tanto que no hay concordancia entre el acto y la consecuencia, parece estar relacionado con una degradación social del personaje, que para el auditorio merecerá, sin duda, un castigo ejemplar aunque en el texto esté ausente. A diferencia de los personajes femeninos desobedientes, en donde la severidad del castigo se presenta como un hecho injusto, en estos personajes la sanción se percibe como un resultado justo de los actos malvados, por tanto, la ausencia de la misma resalta la maldad del personaje y permite al auditorio juzgarlo.

El *corpus* elegido para este apartado está compuesto por once corridos: *Corrido de Teresa Durán*, *José Lizorio*, *José Luis Sorio*, *Benjamín*, *La Criminal*, *Belén Galindo*, *La tentación del diablo*,¹⁰⁴ *La Rubia del moño negro*, *Conchita*, *la viuda alegre*, *La Martina* y *La Mariana*.

He subdividido esta sección en cuatro segmentos: la mala hija —en donde se estudiará de soslayo a los hijos varones que presentan conductas transgresoras frente a sus madres, ya que este tipo de hijos los encontramos en corridos del *corpus* en donde se halla también la mala madre que, tal parece, es mala por desear la muerte de los hijos, estimulada por el enojo que le causa la agresión que sufre por parte de ellos—, la mala madre, la mala suegra y la mala esposa, ya que se trata de los tipos más recurrentes. Esta distribución permitirá señalar, de manera más clara, las diferencias y similitudes entre las distintas transgresiones y sus consecuencias.

¹⁰⁴ Tengo noticia de que existe un romance homónimo que no pude rastrear.

5.1. LA MALA HIJA

En el *Corrido de Teresa Durán* —el más largo de toda la colección: 88 versos¹⁰⁵— se exhibe el personaje femenino de “la mala hija”, que podría remitirnos a *Rosita Álvarez*, quien desobedece los consejos maternos, pero a diferencia de ésta, Teresa no sólo desobedece a la madre y al padre, sino que asesina a ambos. A nivel fábula, se trata de una mujer que, por casarse con el hombre que no debe, asesina a sus padres y aparentemente no recibe un castigo, si bien existen referencias discursivas que apuntan a una sanción posterior.

En el nivel de la intriga se presentan una serie de elementos que permiten caracterizar y contextualizar al personaje; además, en este nivel se descubren intenciones más profundas en el texto, como se verá. En la primera estrofa hay una llamada de atención, se introduce el acontecimiento a narrar y se ubica geográficamente la acción; más adelante, en la sexta estrofa, se ubican temporalmente los hechos. La voz poética anticipa lo que sucederá: “sus padres no sabían que les quitaría la vida” (v.16). El texto presenta tintes moralizantes al reprochar “las borracheras” y el peligro que implica abusar del alcohol: “Con vapores del vino se encontraban ya muy noche, / tramando un plan infernal digno de serio reproche” (vv. 33-34). “Fíjense los resultados que dejan las borracheras” (v. 88). Como si la culpa fuera del alcohol y no de los individuos que realizan fechorías bajo su influjo: “se tomó un trago de vino y luego sacó el puñal” (v. 67). Se exhibe el “hombre causa”, detonante de la tragedia —mucho menos común que el motivo de “la mujer causa”—: “asesinó a su padre y madre por causa del *catalán*” (v. 86). La caracterización de Teresa se halla entrelazada a lo largo de toda la narración con

¹⁰⁵ Aunque en realidad se trata del doble de versos porque están acomodados en pareados con hemistiquios octosílabos.

distintas referencias descriptivas directas (informaciones) e indirectas (indicios): “malvada hija” (v. 49); “desde chica fue aguerrida” (v. 15); “muy ligera” (v. 24); asesina: “sus padres no sabían que les quitaría la vida” (v. 16); borracha: “en el punto de la borrachera” (v. 23); altanera y desobediente: “—Yo ya soy mujer de mundo y sabré lo que hago yo” (v. 50); hipócrita y mentirosa: “Padre querido, perdón te pido, por Dios, / si esa falta he cometido, te juro no serán dos” (vv. 61-62), “con halagos a su padre recibió” (v. 73); inconsciente: “sin pensar que el Divino la tendría que castigar, / se tomó un trago de vino y luego sacó un puñal” (vv. 66-67). Como se observa, la caracterización del personaje se lleva a cabo sólo en el plano moral y no en el físico. Se resalta el comportamiento malvado de Teresa, a través de múltiples comentarios de la voz poética en donde se elogia la conducta de la familia de ésta: “Era una familia humilde, pero de gran atención; / apreciada por toditos por ser de buen corazón. // Los pobres con caridad siempre auxilio recibían, / del pan que Dios les mandaba con el pobre compartían” (vv. 7-10). Lo mismo ocurre cuando la voz poética resalta que los padres sí cumplían su deber de guías y protectores de su hija: “como era su deber, / a su hija la regañaron por su inicuo proceder” (vv. 45-46).

De esta manera, la protagonista se presenta como la antítesis de su bondadosa familia. Teresa es un personaje que se describe como fácilmente influenciable, por el alcohol y por los malos consejos. Frente a las palabras del mal amigo del compadre: “—¿Qué les puede suceder?, / hay un remedio sencillo, luego lo pueden hacer”, Teresa acepta enseguida: “—dice muy bien tu amiguito: / con darles la muerte luego, ya quedaremos solitos. // “Ya solitos gozaremos de lo que hoy apetecemos. / ¿Qué dice usted, compadrito? Si quiere, muy bien lo hacemos” (vv. 29-32). Pero las tendencias

malignas de este personaje van más allá del influjo del alcohol, ya que aunque trama la muerte de sus padres mientras está intoxicada, lleva a cabo el plan, en sus cinco sentidos.

La secuencia de la fábula con focalización en Teresa es la siguiente:

- Prohibiciones tácitas (legales y sociales)—transgresiones (matar, conductas irrespetuosas frente a los padres)—ambigüedad (aparentemente no hay castigo)

La secuencia bremondiana principal es, a todas luces, ambigua. Por un lado, a nivel individual parece ser una mejoría y al mismo tiempo una degradación¹⁰⁶ para ella misma, pero a nivel social, sin duda, se trata de una clara degradación.

- Agresión (matar, conductas irrespetuosas frente a los padres)¹⁰⁷—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea / posible castigo

Desde un análisis bremondiano, existe un claro “cumplimiento de la tarea”, gracias a que la “agresión” de la protagonista y la intervención de los “aliados”¹⁰⁸ han sido exitosas y por lo tanto ha logrado eliminar a los padres, que fungen como “adversarios”¹⁰⁹ y conseguido así cumplir su cometido. Aunque no existe la mención clara de una sanción, las últimas palabras del padre moribundo remiten a un castigo posterior: “—Anda Teresa, hija infame, tú sabes tu porvenir” (v. 84); además, los versos 67 y 69 muestran también referencias a un castigo divino: “sin pensar que El Divino la tendría que castigar” “Sobre su madre se echó sin temor al Ser Supremo”. Por tal razón, se trata, aparentemente, de una secuencia de mejoramiento para la protagonista, pero lo antes citado deja abierta la

¹⁰⁶ Evidentemente existe una grave degradación para los padres, pero por razones de tiempo no puedo detenerme en todas las secuencias de mejoramiento y degradación de todos los personajes sino sólo de aquellos que suponen el foco de atención de este trabajo.

¹⁰⁷ La agresión de esta secuencia incluye tanto a la prohibición como a la transgresión de la secuencia anterior.

¹⁰⁸ Entiendo aquí como aliados al compadre y al amigo, quienes mal aconsejan a Teresa.

¹⁰⁹ Recuérdese que “los adversarios son aquellos que obstaculizan el cumplimiento de las tareas” (Beristáin, 2004: 61).

posibilidad de una secuencia futura de degradación, que posea como funciones iniciales las mismas que aparecen en su secuencia de mejoría.

Los agentes de la mejoría son: “agresor” (la propia protagonista) y “aliados” (“solidarios” a nivel moral: compadre y amigo) mediante “búsqueda de los adversarios” (madre) e “invitación—trampa” (padre); “beneficiaria” (protagonista) de sus propias acciones. Los padres (degradados al límite) han tratado de ser “protectores” de la hija, al tratar de aconsejarla, pero han “fallado en el cumplimiento de su tarea” como padres, y han sufrido un “castigo” que los ha convertido en “víctimas” de las conductas de su hija.

Me parece interesante, por otro lado, analizar las malas conductas y consecuencias de los hijos varones en los corridos, con la idea de conseguir un parámetro para evaluar y comparar la representación de la conducta de la mala hija frente a la del mal hijo. Para lo anterior, utilizaré tres corridos que se estudiarán en el siguiente apartado. Es decir, se trata del mismo material de estudio, sólo que con diferentes perspectivas de análisis; en esta sección trataré de revisar el comportamiento de los hijos malvados y en la siguiente, la reacción de las madres ante las conductas de los hijos.

Como se verá, se trata del mismo corrido tradicionalizado. *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín*. Se puede clasificar como corrido de “hijo desobediente”, más cercano a Rosita Alvérez que a Teresa Durán.

En los tres corridos existe una ofensa en contra de la madre: José Lizorio la golpea “como era borracho / a su madre la ha golpeado” (vv. 11-12); Benjamín se emborracha y se muestra altanero: “[Benjamín] se fue a emborrachar. / Benjamín llegó a su casa, / su mamá lo regañó, / pero Benjamín le dijo: <El dinero lo gano yo>” (vv. 4-8); en el corrido de *Luis Sorio* sólo se dice que “a su madre le faltó” (v. 4). Lizorio y

Benjamín cometen una falta doble: borrachera y golpes/altanería, ambos mueren. Sorio, en cambio, sufre una especie de castigo fallido. Como se observa, ninguna de las agresiones de los hijos en contra de sus madres, desde las más insignificantes —como lo es en *Rosita Alvérez* la desobediencia de una orden o advertencia— hasta las más graves —borracheras y altanerías, de los tres antes mencionados— se compara con los ataques de Teresa Durán. Sin embargo, Teresa es la única, con excepción de Sorio, que parece no sufrir un castigo. ¿Por qué Teresa no es castigada, si es, de los hijos, quien transgrede la ley moral, social y legal de forma más tajante? Parece que la respuesta se halla en la recepción del corrido. El receptor podría pensar ¿Qué más castigo que una vida de remordimientos?, ¿qué más que la constante repetición mental de las últimas palabras de su padre: “—Anda Teresa, hija infame, tú sabes tu porvenir”? (vv. 84). De manera notable el corrido propone una enseñanza moral, “el alcohol en exceso puede causar tragedias”, pero hay una enorme distancia entre golpear y matar. La borrachera de Teresa tiene peores consecuencias que la de los varones antes estudiados. Es cierto que la protagonista urde el plan macabro, junto con sus aliados, mientras se halla aparentemente intoxicada con el alcohol, pero lleva a cabo los asesinatos en su sano juicio; en cambio, los varones que atentan contra sus madres, cuando menos en los casos que está explícito, lo hacen empujados por la influencia del alcohol, lo cual parece sugerir que en los varones la maldad es algo externo a ellos y en Teresa, algo intrínseco. Es decir, podría llegarse a la conclusión de que si los varones no hubieran estado borrachos no habrían actuado así; en cambio Teresa, una vez sobria —ya sin excusa— los asesina. Por otro lado, se debe tener en cuenta que Teresa no actúa, cuando menos en principio, por

iniciativa propia sino por influencia de los hombres que la aconsejan, lo que remite a la debilidad moral de la mujer,¹¹⁰ tópico antiguo en la literatura de tono misógino.

Retomando, Teresa transgrede varias prohibiciones tácitas, unas sociales: es irrespetuosa con la autoridad, actúa de forma ligera (como señala el mismo texto), desobedece a los padres, etc., y otra legal: asesina a los padres. Por lo anterior, las transgresiones se exhiben como negativas y por lo tanto representan una degradación social para la protagonista, y, si bien no existe un castigo en el nivel de la fábula, las palabras finales del padre y algunas referencias discursivas como: “sin pensar que El Divino la tendría que castigar” (v. 67) refieren un castigo posible.

La caracterización de este personaje es la más minuciosa de todo el *corpus*. Teresa es descrita como: aguerrida, ligera, mentirosa, hipócrita, irrespetuosa, inconsciente, altanera, desobediente, borracha, en una palabra: mala. Como puede constatarse, la construcción del personaje sólo se realiza a nivel moral, pero es muy potente y remarca la mala entraña de la protagonista.

5.2. LA MALA MADRE

Comenzaré este apartado con una cita de Herrera-Sobek que me parece muy atinada para entender el arquetipo de “la gran madre”, del cual mana “la mala madre”:

Appearing in hundreds of folk songs, this archetype has at least three dimensions: good, bad and divine. The passive Good Mother archetype often assumes a weak, weeping personality; she is a helpless and desolate figure tossed about in the turbulent waters of unceasing tears. The active Terrible Mother archetype assumes a negative function. But

¹¹⁰ Esto recuerda, por un lado, a la Eva mítica, fácilmente influenciada por el pecado, y por el otro, a la mujer salvaje. Confróntese la primera nota a pie de página de “la mala esposa”.

whether conceived as positive or negative, the Great Mother is associated with a vital dramatic episode in the corrido: the death of the hero (1990: 1-2).

La mala madre es aquella que ya sea por acción o por omisión atenta contra el bienestar de sus hijos, peca de manera terrible al no cumplir su rol de madre más importante: la defensa de sus hijos, a quienes en cualquier circunstancia, según lo estipulado socialmente, debe amar y resguardar a costa de lo que sea. “La mala madre”, antípoda de la virgen María, desobedece con mayúsculas la función principal —según la construcción de género más difundida— de la mujer: la maternidad.

Los primeros tres textos a analizar: *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín* son, como ya he dicho, el mismo corrido tradicionalizado, ya que se trata presumiblemente de la misma fábula con variaciones mínimas, sobre todo en dos de ellos, en las intrigas. Es importante resaltar que la figura de la mujer no aparenta jugar el rol protagónico en dichos corridos, aunque en realidad sí lo hace, como se verá. La fábula es la siguiente: un hijo atenta contra su madre y ésta lo maldice con la muerte, misma que se cumple. Las intrigas se presentan de la siguiente manera: ubicación temporal, dos de ellos en domingo y uno en sábado. En los tres corridos existen (en la primera estrofa) resúmenes, aunque no completos, de lo que acontecerá. La ofensa sufrida por las madres es distinta: golpes (*José Lizorio*); altanería y falta de respeto verbal (*Benjamín*); y en *José Luis Sorio* no se aclara el tipo de falta. *José Lizorio* y *Benjamín* muestran el enojo de la madre: “su madre como enojada” (v.17 y v. 9), en *José Luis Sorio* se presenta a la madre ofendida: “su madre como ofendida” (v. 5). Es importante señalar la diferencia entre que una madre esté enojada y otra ofendida, ya que esta última se arrepiente de las consecuencias de sus

actos y consigue revertir (aunque textualmente resulta una incongruencia)¹¹¹ el castigo del hijo: “y Luis Sorio se mató. // Luego que su madre supo / el caso que sucedió, / alzó los ojos al cielo / y Luis Sorio se salvó” (vv. 28-32).¹¹² El arrepentimiento materno también ocurre en *José Lizorio*, aunque no produce el mismo efecto que en *Sorio*: “Perdóname, padre mío, / las faltas que he cometido: / el demonio me tentó¹¹³ / y a mi hijo he maldecido” (vv. 89-92). El papel de la mujer es mucho más notable en los corridos de los *Josés*, en el de *Benjamín* sólo aparece cuando es ofendida y maldice al hijo. José Lizorio es el único que pide perdón: “Te ruego, madre querida, / yo te imploro tu perdón, / soy hijo de tus entrañas, /nacido del corazón; // ¿qué dices, madre, qué dices? / levanta tu maldición, / si no, que traigan las velas / y que traigan el cajón” (vv. 49-56). Por esta razón, este corrido presenta de manera más destacada el papel de “la mala madre” inflexible e insensible a los ruegos del hijo. En el corrido de *José Lizorio* el rol de la mujer lacrimosa ocupa muchas líneas —quizá porque es una mezcla de un doble remordimiento, por un lado haberlo maldecido y por el otro, no haberlo perdonado— de esta manera el arrepentimiento de la madre se hace mucho más notorio: cuando se entera se desmaya, llora, está desconsolada: “un gran desmayo le dio” (v.78), “La pobre madre lloraba / muy triste y desconsolada / pero era ya todo en vano / las lágrimas que regaba” (81-84). En *José Luis Sorio* sólo se hace visible en los versos 28-32, citados anteriormente. Sólo en *José Lizorio* hay referencias a la madre divina: virgen María, para que lo salve de la maldición de su madre terrena: “pues él empezó a rezar: / <Madre mía de Guadalupe, / que no me vaya a matar>” (vv. 38-40). En *José Luis Sorio* existe un

¹¹¹ Evidentemente esta incongruencia es resultado de la variación tradicional que en la transición provoca muchas anomalías que con el tiempo pueden arreglarse de una forma más lógica.

¹¹² Aunque en honor a la verdad, también podría tratarse de la salvación de su alma, en cuyo caso no sería incongruente.

¹¹³ La referencia al demonio remite a la Eva edénica.

equivalente religioso: “<En el nombre sea de Dios, / que al bajar esta escalera / Jesucristo me acompañe / y la luz de mi candela>” (vv. 21-24), pero no aparece la figura de la madre divina. En *José Lizorio*, el más largo de los tres corridos, y por esta razón presumiblemente del que manaron los otros dos, existen referencias a todas las vertientes del arquetipo de “la gran madre” estudiado por Herrera-Sobek, “la mala madre”, “la madre divina” y “la madre buena” (lacrimosa y arrepentida). En dos de los corridos, como se comentó en el apartado anterior, existen referencias a los perjuicios que causan las borracheras. En *José Lizorio* hay una clara intención moralizante dirigida a las madres: “que sirvan para ablandar / los corazones de acero” (vv. 99-100). En los otros dos no hay referencias explícitas, sin embargo, existe de manera implícita la misma enseñanza, como se observa en el desenlace de las fábulas. Esta misma intención recae también sobre los malos hijos, al pagar sus fechorías con la muerte y, expresamente —en el nivel del discurso—, en *José Lizorio* se dice: “pongan cuidado / los hijos desobedientes” (vv. 103-104).

En estos corridos no existen secuencias de mejoramiento, es cierto que “la maldición” materna es un atisbo de una secuencia de mejoría de la madre, de forma individual, pero el resultado es una degradación innegable para ella misma, no sólo en el plano social sino en el personal, ya que lleva adjunto el castigo que representa la muerte del hijo, que como se puede apreciar es un escarmiento doble: por un lado para las madres insensibles y, por el otro, para los malos hijos. Es fundamental señalar que “la maldición” juega las veces de “la venganza”¹¹⁴ —estudiada en otros apartados—, pero se trata de una especie de venganza fallida, no porque no se lleve a cabo sino porque las

¹¹⁴ Así, este tipo de madres pueden calificarse de vengadoras, pero a diferencia de las “mujeres vengadoras” o de las guerreras-vengadoras, el castigo que infligen a los hijos también recae sobre ellas.

consecuencias también recaen sobre la vengadora. En este sentido se puede hablar de que la venganza frustrada es un tipo de “tarea cumplida al revés”¹¹⁵ y por lo tanto: una secuencia de degradación.

La secuencia fabulística más importante con focalización en la madre es la siguiente:

- Agresión sufrida (grosería/golpes/agresión desconocida)



Prohibición—transgresión (maldecir a los hijos)—castigo

Siguiendo a Bremond, la secuencia anterior es una secuencia marcada por la degradación para la madre, y puede traducirse en lo siguiente:

1. Secuencia de degradación (materna):

- Agresión (maldición)¹¹⁶—tarea cumplida al revés—castigo

Aunque basándome estrictamente en el plano estructural también existe una secuencia de mejoría desde la perspectiva materna, es decir, su agresión vengativa se lleva a término, en un plano individual, como sujeto ofendido.

2. Secuencia de mejoría (materna):

- Agresión (maldición)—eliminación del adversario—venganza cumplida

Como se observa, esta aparente mejoría individual implica una degradación social. Los hijos, por su parte, no gozan fabulísticamente con una secuencia de mejoramiento y son ellos quienes, mediante sus conductas, provocan la acción transgresora de la madre. La

¹¹⁵ Con el término “tarea cumplida al revés” remito al análisis bremondiano, en donde el agente obtiene mediante sus acciones los resultados opuestos a sus fines. En el caso de las madres que maldecen, en estos tres corridos, parece claro que las madres sólo intentan amedrentar a los hijos, pero el cumplimiento de su maldición es un castigo que también repercute sobre ellas.

¹¹⁶ Dentro de la agresión materna entran tanto la prohibición “no agredir a los hijos” como la transgresión de dicha prohibición.

madre sólo responde a una agresión —con otra agresión—, pero la manera de hacerlo es excesiva y esto es lo que se castiga. En el caso de *José Lizorio* se puede hablar de un intento de secuencia de mejoramiento —a nivel estructural— cuando el hijo se arrepiente y busca el perdón de la madre, pero como no lo consigue, dicho intento también puede calificarse de “tarea cumplida al revés” o “fallo en el cumplimiento de la tarea” y por lo tanto, de una degradación.

La secuencia fabulística más importante con focalización en los hijos¹¹⁷ es la siguiente:

- Prohibición tácita (social)—transgresión (conductas irrespetuosas frente a la madre)—castigo

Como se observa, tanto las madres como los hijos pueden catalogarse como transgresores, ya que quebrantan una norma de comportamiento social. Los hijos infringen la ley del respeto hacia la madre y las madres violan la norma social tácita que apunta que deben amar, pero sobre todo proteger a los hijos en cualquier circunstancia. Por lo tanto, estos corridos suponen una secuencia de degradación idéntica para ambos protagonistas, que nos remite al apartado de “la mujer desobediente”. El quebrantamiento de la norma es tan fuerte que aunque tanto las madres como los hijos se arrepienten no consiguen resarcir su falta.

Los otros dos corridos que se estudiarán en este apartado son *La Criminal* y *La tentación del diablo*. *La Criminal* narra la historia de una mujer malvada que asesina a todo aquel que se encuentra a su paso, incluidos hijos y marido. Esta mujer es malvada

¹¹⁷ Por cuestiones de espacio me limito a describir las secuencias más importantes de los personajes femeninos y omito las de los masculinos, sin embargo, en este caso haré una excepción ya que el desarrollo secuencial de las transgresiones de los hijos varones pueden servir, para resaltar, por un lado, la conducta intransigente de la madre y, por el otro, para comparar su comportamiento con el de Teresa, la mala hija del apartado anterior.

por cualquier ángulo que se le observe; es mala madre, mala esposa (también es adúltera) y mala ciudadana, etc., La protagonista es un ente asocial y agresivo. Es una adúltera que no quiere ser denunciada: “—Yo fui quien les pegó un tiro / porque querían denunciarme / que yo tengo mi querido” (vv. 22-24). Su furia se despierta por el cuestionamiento de los hijos respecto a su amante: “sus hijos le preguntaban: / ¿por qué engañas a tu marido? / Se enfureció de repente / y los traspasó de un tiro” (vv. 15-18). De ahí en adelante, la Criminal asesina al esposo que tiene la mala idea de averiguar: “¿qué ha sucedido?” (v. 20) y a todo aquél que se cruza en su camino: “y se salió de la casa / con la pistola cargada. // A todo el que iba encontrando / le daba un tiro en la frente, / llegó hasta la presidencia, / ahí mató al presidente / y le siguió por la calle / todavía matando gente. // Llegó hasta la comandancia, / nomás le quedaba un tiro, / se lo pegó al comandante / y ahí lo dejó tendido, / después se encerró entre las rejas: / la Criminal se ha perdido” (vv.29-42).

Las dos estrofas y media, anteriores al cuestionamiento de los hijos, se encargan únicamente de caracterizar al personaje: “gran Criminal” (v. 3), “era de mal corazón” (v. 8); insensible: “no les tenía compasión” (v. 10); adúltera: “tenía un querido” (14); asesina: “mataba al que ella quería” (v. 9). La Criminal se sale de todo lo preestablecido, es un personaje completamente irracional que al parecer ha enloquecido. Un detalle interesante en este corrido es que en la primera estrofa se menciona: “fue una gran Criminal / y después se echó a perder” (vv. 3-4) y al final: “después se encerró entre las rejas: / la Criminal se ha perdido” (vv. 41-42). La protagonista se auto-castiga, encerrándose ella misma en la cárcel, después de descargar sobre el comandante su último tiro. Lo anterior resulta contradictorio; a simple vista la protagonista ya “está

echada a perder”, desde el punto de vista de que matar constituye un atentado en contra del orden social, pero parece que la voz poética asegura que la perdición de esta mujer se provoca mediante los crímenes insensatos que lleva a cabo aquel día en el que no pudo controlar la furia que le ocasionó el interrogatorio de sus hijos. Antes de ese arrebato, se entiende que gozaba de gran fama como criminal, aunque no se especifica qué tipo de violaciones legales la dotaban de dicho apelativo. En los versos 9 y 10 se dice que: “mataba al que ella quería, / no les tenía compasión”, pero se desconoce si la voz poética se refiere al incidente que narra la fábula del corrido o a sus acciones pasadas.

En el nivel de la intriga se presenta lo siguiente: llamada de atención al público (primera estrofa). No existe ubicación temporal ni espacial, se trata de un lugar y época indeterminados. La construcción del personaje sólo se fundamenta en el despliegue de sus características y acciones amorales. No hay referencias físicas del personaje, como ocurre con el *Corrido de Teresa Durán*. Es interesante observar que la intolerancia que exhibe la protagonista respecto al cuestionamiento de su conducta, recuerda a la actitud del macho en una situación similar.¹¹⁸ No está dispuesta a darle cuentas a nadie.

En el nivel de la fábula, la secuencia principal es la siguiente:

- Prohibiciones tácitas (sociales y legales)—transgresión (matar, agresión a los hijos, adulterio)—auto-castigo

Este corrido sólo presenta secuencias de degradación, no sólo para el personaje femenino transgresor sino para todos los personajes:

¹¹⁸ La conducta de esta mujer está hiperbolizada de forma notable. Recuerda las conductas rabiosas e irracionales de los personajes varones que castigan a las protagonistas de corridos como *Rosita Álvarez*, *La güera Chabela*, etc. aunque mucho del coraje masculino se debe al rechazo público, a diferencia del caso de *La Criminal* que se inserta en el ámbito privado del hogar.

1. Degradación de la protagonista:

- Agresiones (equivalentes a las transgresiones de arriba)—eliminación de los adversarios—
auto-castigo

Los agentes identificables en *La Criminal* son: “obstáculos” y “víctimas”: hijos, marido y la ley en general; “agresor directo”: la protagonista; “retribuidor que castiga”: auto-castigo de la propia protagonista.

Las dos primeras funciones de la secuencia, antes citada, son parte de una mejoría, en el sentido de que la protagonista logra eliminar a los adversarios exitosamente, sin embargo, existe un auto-castigo, que reafirma la misma conducta excesiva e irracional de la protagonista en el transcurso de toda la historia. Así, las dos primeras funciones apuntan a una mejoría individual, pero la aparición de la última secuencia desvía el mejoramiento a una degradación completa tanto a nivel social como individual.

Apostando a una interpretación, considero que la señalización monstruosa del mal comportamiento de la Criminal podría estar ligada con la ruptura de sus deberes femeninos más esenciales, según el imaginario colectivo: la maternidad y la fidelidad conyugal. Por otra parte, el auto-castigo, además de estar a tono con la conducta insensata del personaje, podría estar relacionado con otro estereotipo femenino, que concibe a la mujer como un ser encargado de autorregular el orden social y familiar. Curiosamente, en este texto, la protagonista se ha descrito como la antítesis de toda conducta esperada —en el imaginario colectivo— para la mujer, sin embargo, al final, es ella quien intenta reordenar el sistema que ella misma ha quebrantado.

Por su parte, la protagonista de *La tentación del diablo* encarna también al estereotipo de la “mala madre”, ya que rompe de forma tangible el rol materno principal: “la protección de los hijos”. Blanca, la protagonista, representa nítidamente la figura de Eva que se deja tentar por el diablo, simbolizado por el poder y el dinero: “En la tentación del diablo / cayó un hombre y su mujer” (vv. 1-2), y está dispuesta a todo por conseguirlo: “No tengas miedo mi amor / prepara la camioneta; / vamos a llevar los niños / pa’ no despertar sospechas / es más de un millón de dólar / y a todo yo estoy dispuesta” (vv. 7-12). El marido accede a la petición de Blanca,¹¹⁹ es decir, es un Adán que se deja seducir por las palabras de Eva. Pero lo que interesa a esta sección es resaltar cómo este personaje no sólo es capaz de utilizar a sus propios hijos como “pantalla” sino que además, se niega a proveerlos del calor que necesitan, ya que eso implicaría quemar el dinero que han ganado de forma ilícita: “—Pa’ poder sobrevivir / tengo que encender un fuego; / Manuel le dijo a su esposa, / dame pa’ acá ese dinero, / nuestros hijos no resisten / de frío ya se están muriendo. // Pero Blanca se negó, / de frío sus hijos murieron” (vv. 25-32). Se trata de un acto malvado por omisión, ya que se niega a brindar la ayuda que los hijos necesitan. Sin embargo, este personaje femenino también es malo por acción: “a Manuel [el marido] le dio un balazo¹²⁰ / y ella se encuentra en Laredo, / por supuesto millonaria / en cantidad hasta el infierno” (vv. 33-36). Nada se dice de un castigo humano, al parecer en vida no sufre sanción alguna, sin embargo, las referencias al “diablo”, en la primera línea, y al “infierno”, en la última, son claros indicios que apuntan a un castigo divino.

¹¹⁹ El nombre de Blanca representa una paradoja simbólica. La blancura asociada a la bondad es en ella todo lo contrario. Además, Blanca recuerda a “Blancaflor”, mujer que no sólo mata a su hijo sino que lo cocina y sirve al marido.

¹²⁰ En este sentido, Blanca es también una mala esposa.

La intriga resalta la conducta malvada de la protagonista mediante la presentación del marido como protector, aunque fallido, de los niños, como se observa en los versos 25-32, antes citados.

La secuencia esencial de la fábula, con focalización en Blanca, es la siguiente:

- Prohibiciones tácitas (sociales y legales)—transgresiones (atentar en contra de los hijos, matar y narcotraficar)—recompensa terrenal/castigo divino

1. Secuencia de mejoramiento y degradación (protagonista)¹²¹

- Agresiones (maternal → asesinato indirecto de los hijos, “maldad por omisión” // marital → asesinato directo del marido, “maldad por acción”)—eliminación de adversarios—recompensa terrenal / posible castigo divino

Como se observa en la secuencia anterior, la última función deja abierta la posibilidad de una secuencia de degradación posterior. La protagonista logra su cometido, elimina los obstáculos que imposibilitaban saciar su sed de dinero y sale adelante con el negocio ilegal, lo que asegura un mejoramiento individual, pero una degradación social.

Los agentes reconocibles en *La tentación del diablo* son “obstáculos” y “víctimas”: hijos y marido; “aliado”: marido;¹²² “protector”: marido; “agresora” y “beneficiaria”: protagonista. Tanto los hijos como el marido representan un obstáculo para los fines de la protagonista y por esta razón los elimina; el marido se alía a Blanca en los negocios ilícitos, pero se niega a desproteger a los hijos; Blanca arremete contra los obstáculos y mata —de forma indirecta— a los hijos (al no proveerles la ayuda necesaria para sobrevivir) y —de manera directa (con un balazo)— al marido.

¹²¹ La secuencia de mejoramiento de la protagonista va ligada a una secuencia de degradación, por un lado cumple su cometido, pero, por el otro existen referencias a la condenación de su alma.

¹²² Sólo es aliado en lo referente al negocio ilícito, no a la agresión en contra de los hijos.

Las transgresiones de Blanca son muchas: en primer lugar atenta contra sus hijos y contra el marido; en segundo, quebranta la ley en dos direcciones: al iniciarse en los negocios ilícitos del narcotráfico, y al asesinar al marido. Todas las prohibiciones son tácitas, unas sociales y otras legales. Como ocurre con otros narcocorridos, Blanca huye una vez que ha delinquido. La caracterización de esta protagonista es mucho más indicial que en otros personajes de corridos con fábulas parecidas.

Como colofón de este apartado, se observa que la transgresión de la “mala madre” es siempre la misma: atentar por omisión o por acción la seguridad y la vida de los hijos. Como se ha estipulado, la caracterización de los personajes es distinta. Al parecer, el personaje de la madre de los primeros tres corridos: *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín* no actúa por maldad propiamente sino por disgusto, su “maldición” es una especie de protesta frente a la agresión sufrida —a manos de los hijos— y esta reacción parece hasta cierto punto justificada aunque no disculpada, esto último se expresa en el cumplimiento de la maldición que necesariamente representa un castigo para ellas mismas.

La protagonista de *La Criminal*, en cambio, actúa sin justificación alguna, su manera de proceder ante el cuestionamiento de los hijos es irracional y exagerada, y el auto-castigo —al final— también parece ser parte de lo absurdo de la fábula; en este personaje la maldad sí es algo inherente, como en el caso de Teresa, y no extrínseco.

Por último, Blanca, la protagonista de *La tentación del diablo*, es movida por su codicia, característica ausente en las otras madres estudiadas en este apartado —pero presente en el personaje de la mala suegra, de Belén—, su ambición es tan grande que no le importa deshacerse de hijos y marido para enriquecerse. Blanca es el ejemplar más

nítido —en todo el *corpus*— de la Eva edénica, como puede corroborarse desde el título que registra la tentación mítica de la serpiente.

La prohibición que transgreden todas las protagonistas de este apartado es siempre social y tácita, aunque en *La Criminal* y en *La tentación del diablo* también existen prohibiciones legales que se quebrantan: asesinar y traficar; además, las protagonistas de los corridos antes citados también pueden calificarse de malas esposas, la primera es adúltera y la segunda asesina del marido. La transgresión del personaje de “la mala madre”, por tanto, se expresa como una conducta negativa, y aunque en muchos casos parezca que las protagonistas alcanzan una secuencia de mejoramiento individual, siempre se trata de una degradación social.

5.3. LA MALA SUEGRA

La mala suegra es un subtipo de “la mala mujer” y a la vez, una derivación de “la mala madre”, ya que se trata de la madre política.¹²³ El arquetipo de la mala suegra está muy difundido en la literatura, pero por razones de tiempo no puedo detenerme a profundizar en el deambular histórico y literario de este personaje; sin embargo, me parece pertinente señalar que existe su documentación en el Romancero con un romance que lleva por nombre: *La mala suegra*¹²⁴ y que indudablemente es la fuente de donde proviene el único corrido que se analizará en este apartado: *Belén Galindo*. Ya he comentado algunas particularidades de este corrido en el apartado de “la mujer desobediente”, así que trataré de analizar la función de la suegra solamente. La fábula de este corrido es la siguiente:

¹²³ Otra vertiente de este prototipo sería “la madrastra”, que no es biológica ni política.

¹²⁴ Según Frenzel, el motivo de la esposa difamada por la suegra, se documenta en la literatura medieval (1980: 126). Es interesante destacar que el mismo motivo presenta otros agentes de la desgracia, distintos de la suegra.

una mujer es calumniada por la suegra y en consecuencia, asesinada por el marido. Como puede observarse, ya desde el título del corrido, el papel protagónico no reside en la suegra, sin embargo es esta última quien posee la función preponderante mediante la que se lleva a cabo el mecanismo fabulístico, es la suegra el sujeto de la acción, Belén, aunque el corrido lleve su nombre, es sólo el objeto en el que recae la furia de la suegra y la del marido.

Algunos elementos que construyen la intriga son los siguientes: ubicación espacial y temporal (1era. estrofa). Presentación de la mujer mártir y de la mujer malvada en un mismo corrido, antagonismo que resalta las acciones perversas de la suegra y las bondades de Belén. La suegra le hace una propuesta indecorosa a la buena esposa: “— Belén, te vengo a decir, te vengo yo a noticiar: / Don Marcos te quiere mucho te da plata que gastar” (vv. 13-14) y ésta se niega: “Belén le dice a la suegra: —No venga aquí a molestar, / que, mire que no soy de esas, no me doy ese lugar” (vv. 15-16). Un dato curioso que realza la maldad, y los alcances de la misma, en el personaje de la suegra es que la transgresión de Hipólito, marido y asesino de Belén, se le achaca a una especie de mala entraña hereditaria: “¿Cuándo Hipólito nació qué planeta reinaría? / Su madre estaría en pecado o no lo bautizaría” (vv. 37-38). Como si la maldad fuera hereditaria.

En cuanto a la construcción del personaje de Belén existen innumerables referencias caracterizadoras, las hay que señalan su situación de víctima: “pobrecita de Belén” (v. 3) “desventurada” (v. 23); su belleza: “muy bonita y retratada” (v.9) —la belleza se relaciona, como en *Rosita Alvérez* o en el de las *Mujeres bravas*, con la desgracia—; su decencia: “mire que no soy de esas, no me doy ese lugar” (v. 16); su inocencia: “inocente” (v. 20); su indefensión: “la mataron dormida” (v. 6); y su martirio

glorificado: “Belén está en la gloria” (v. 39). La suegra se caracteriza como intrigosa: “por la lengua de su suegra su marido la mató” (v. 4); rencorosa: “anda, Belén tan ingrata, tú me las vas a pagar” (v. 17). Hipólito, por su parte, se describe como: “ingrato” “felón” (v. 25); asesino/vengador: “la mató a los diez días de casada” (v. 24); “traidor” (v. 36), mentiroso/cobarde: “La declaración que ha dado: —No señor, no la he matado, / estando los dos durmiendo, la pistola ha disparado” (vv. 41-42).

En el nivel del discurso, aunque no sea propiamente la dirección de esta investigación, considero importante señalar que existe un marcado lenguaje formulístico. Los versos 5 y 7 utilizan la misma fórmula de los primeros versos de *Conchita, la viuda alegre*: “—Calle del Cinco de Mayo ¿Por qué estás tan entristecida? / —De ver a Belén¹²⁵ Galindo que la mataron dormida”. Pero las similitudes formulísticas entre estos dos corridos no terminan aquí; en los versos 27 y 28 se dice: “Luego que ya la mató se agachaba y la veía / y le decía —“!Belencita, pedazo del alma mía!” (*Belén Galindo*), misma fórmula que se desarrolla en los versos 21-24 de *Conchita, la viuda alegre*: “Luego que ya lo mató, / lo abrazaba y lo movía / ahora sí ya te moriste / tesoro del alma mía” (*Conchita, la viuda alegre*). La única diferencia es que los objetos varían, en *Belén Galindo* la víctima es mujer y el victimario hombre y en *Conchita, la viuda alegre* ocurre lo contrario. En los versos 39-40 se repite la misma fórmula que en los versos 17-18 de *Rosita Álvarez*: “Ya Belén está en la gloria, dándole cuenta el Creador / Hipólito en el juzgado, dando su declaración”.

La furia de la mala suegra se desata, a nivel fabulístico, por la desobediencia de la nuera que paradójicamente cumple su papel de “buena esposa” a la perfección. Parece

¹²⁵ El nombre de Belén está cargado de una fuerte connotación simbólica cristiana.

que la suegra no gana nada al calumniarla y provocar su muerte, pero en realidad sí lo hace: se venga de la nuera por haberse negado a cumplir sus deseos.

A nivel fabulístico, la secuencia esencial con focalización en la suegra es la siguiente:

- Prohibiciones—transgresiones (difamar, atacar a los hijos biológicos y políticos)—no castigo

Siguiendo a Bremmond, la secuencia anterior representa una mejoría a nivel individual, pero una degradación a nivel social que se puede traducir en:

- Agresión¹²⁶ (difamar/nuera // engañar/hijo)—eliminación de adversarios—cumplimiento de venganza / no castigo

Además, la suegra es sujeto de dos objetos: la nuera y el hijo;¹²⁷ y su agresión los alcanza a ambos, a la nuera la calumnia y al hijo lo engaña, por tal razón se puede hablar de dos secuencias en donde la agresión es diferente y afecta a objetos distintos. La suegra de Belén, por tanto, no es sólo mala suegra sino mala madre, al no reparar en el daño que su venganza implica para su hijo.

Para este corrido, como para muchos otros, es correcto asegurar que todos los personajes transgreden alguna regla, incluso Belén, quien paradójicamente intenta mantener su rol, desobedece a la suegra; el marido, por su parte, bajo el influjo de la mentira materna, e impulsado por los celos, mata a su esposa. Ninguno de los dos agredidos presenta resistencia frente a la agresión de la madre (política) para la nuera, (biológica) para Hipólito. Por el contrario, la suegra, frente a la desobediencia de Belén —acción que percibe como una clara agresión—, no duda en injuriarla.

¹²⁶ La agresión engloba a las dos primeras funciones de la secuencia de arriba.

¹²⁷ Más adelante, el hijo cruzará la frontera de objeto y también se convertirá en sujeto castigador de Belén. La suegra calumnia, el hijo mata.

La secuencia fabulística con focalización en Belén¹²⁸ es:

- Prohibición¹²⁹—transgresión (desacato)—castigo

Siguiendo a Bremond, la secuencia de degradación y mejoría es la siguiente:

- Agresión contra la suegra (desobediencia de la propuesta)—cumplimiento de la tarea—castigo terrenal/recompensa divina

Frente al castigo injusto que recibe Belén, mismo que la convierte en mártir, se alza la gloria: recompensa divina. Se puede hablar de un cumplimiento de la tarea en el sentido de que la agresión que Belén comete (desobediencia de la propuesta) le permite, al mismo tiempo, cumplir con su rol de esposa, aunque esto implica su aniquilación.

Los agentes reconocibles en *Belén Galindo* son: Belén: “obstáculo” de la suegra, “víctima” de la suegra y del marido y “beneficiaria”, —a nivel divino— de su buena conducta; Hipólito: “aliado” involuntario de la venganza de la madre, “agresor” y “retribuidor que castiga” de Belén, “defensor” de su honra y “víctima” de las calumnias de la madre; la suegra: “agresora” de hijo y nuera, y “beneficiaria” de sus acciones.

Los mecanismos que disparan la maldad de la suegra parecen ser fundamentalmente dos: la codicia y la venganza frente a la desobediencia de Belén. La codicia se presenta en los versos 13 y 14: “—Belén, te vengo a decir, te vengo yo a noticiar: / Don Marcos te quiere mucho te da plata que gastar”. De forma evidente, si Belén hubiera aceptado la propuesta, el beneficio de la “plata” no habría sido ella, el lector puede muy bien imaginarse a la suegra maquinando un plan para arrebatarla y Belén no habría tenido un fin distinto. En el verso 17 se anticipa la venganza de la suegra:

¹²⁸ El interés de este apartado recae en la suegra, pero al ser Belén un personaje también femenino y representar la antítesis de la suegra, considero esencial observar el desarrollo de este personaje también a nivel secuencia.

¹²⁹ No desobedecer, aunque como se observa, Belén intenta no desobedecer una orden social de más peso, la fidelidad al esposo.

“—Anda, Belén tan ingrata, tu me las vas a pagar”. Belén, pues, no tiene muchas opciones frente a la suegra. La ofensa de “la mala suegra” de Belén Galindo es muy grave, ya que recae sobre lo que socialmente se considera más importante en la mujer casada: su castidad y fidelidad al esposo:

El ultraje a la sangre del grupo se produce cuando un individuo o un grupo externo ofenden la castidad de una o más mujeres del grupo con su consentimiento o sin éste. Cuando eso ocurre, toca a los hombres lavar la afrenta, eliminando a la mujer y al ofensor de su honra (Giménez y Héau Lambert, 2004: 634).

El corrido de *Belén Galindo* subraya de forma notable, en el nivel discurso,¹³⁰ el estereotipo de la suegra: “!Buenas nunca son las suegras, ni figuradas en barro! (v. 46); otra idea muy difundida sobre la mujer en la literatura y en el imaginario colectivo. Además, el hecho de que “la suegra” no posea nombre subraya nuevamente la tendencia corridística a representar una colectividad. La perversidad de la suegra se funda en su atentado contra la posesión más preciada de una mujer, que además resulta ser su hija política y contra la honra de su propio hijo:

La relación entre suegra y nuera ha estado marcada por una rivalidad que nos remite al papel predominante que juega el progenitor del sexo opuesto en la búsqueda de una pareja o compañero (a), lo que en psicología se ha dado a llamar <el deseo arcaico de Edipo> (Lemaire, 1999: 234).

Es curioso que los estereotipos de la madre y la suegra difieran tanto. De la madre biológica se esperan todas las bondades del mundo, y de la madre política, las peores bajezas. Así, las mujeres estudiadas en el apartado de arriba quebrantan el rol de madres;

¹³⁰ En realidad, la aparición de este estereotipo atraviesa todos los niveles del relato.

en cambio, la suegra de Belén cumple su función de suegra, según lo esperado por el dominio popular.

Resumiendo: la transgresión de la mala suegra recae tanto en la hija política como en el hijo biológico y por lo tanto se puede decir que es idéntica a la de la mala madre. El acto malvado (transgresión) de la suegra ocurre por acción, y no por omisión, y es doble, primero la propuesta indecente y luego la calumnia. La motivación del personaje de la suegra es también doble, por un lado —al igual que en el corrido de *La tentación del diablo*— la codicia, y por el otro, la venganza. Asimismo, la transgresión es social y tácita y aunque el personaje alcanza una mejoría individual al llevar a cabo sus fines sin contratiempos, no puede negarse su degradación social a los ojos del auditorio. En este corrido no se puede asegurar que el castigo de la suegra se halla en la sanción del hijo, como en el caso de las madres que maldicen a los hijos, estudiadas más arriba, en donde se halla explícito un arrepentimiento doloroso de las madres al enterarse de la muerte de los hijos y la descripción detallada de su dolor y desesperación ante el hecho del que se sienten culpables apunta a que verdaderamente es un castigo para ellas. En el corrido de *Belén Galindo*, en cambio, el personaje de la suegra no cuenta con una caracterización que nos permita sacar conclusiones sobre los sentimientos del personaje, porque a pesar de que sea la suegra el detonante de la acción y de la tragedia, la voz poética se interesa más por el destino de Belén, su martirio terrenal y su recompensa divina. La focalización en esto último remarca una intención didáctica, que comparte con corridos como *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín* (aunque la enseñanza es distinta), es decir, la voz poética parece sugerir que aunque las circunstancias sean adversas, las mujeres deben

actuar correctamente aun a sabiendas de que perderán la vida, como en el caso de Belén, ya que la recompensa supera cualquier sufrimiento en este mundo.

5.4. LA MALA ESPOSA¹³¹

En su artículo “Cultura popular y modelos de mujer: adúlteras”, María Jesús Ruiz apunta que: “La adúltera es la versión hogareña de la mujer salvaje, demostrando con ello que los peligros de la maldad femenina no sólo se esconden en cuevas misteriosas, en riscos inaccesibles o en el remoto fondo del mar, sino que pueden albergarse en la propia alcoba (*La Voz de Cádiz*, 18 de marzo, 2006).

La mala esposa es otra de las vertientes en que se bifurca el arquetipo de la “mujer mala”:

Nuestra memoria tradicional abunda [frente al silencio sobre el adulterio masculino] en casos de adúlteras que, solícitas al pecado infame, arruinan familias, abandonan a los hijos y llevan a la desgracia a maridos bondadosos e inocentes, los cuales, en arrebatos

¹³¹ “Como las salvajes, las adúlteras son seres no domesticados que palian su amenazante soledad entregándose a sus instintos más ínfimos, para cuya satisfacción descuidan los sagrados deberes de la maternidad y el sostenimiento del hogar. A diferencia, sin embargo, de las salvajes, las adúlteras son extremadamente precavidas, mentirosas, astutas y formadas, aptitudes que ponen al servicio de ocultar su transgresión, pero que, en último término, agravan la dimensión del pecado cuando éste es descubierto. A diferencia también de las salvajes, las adúlteras son también culpables de una inmoderada coquetería, debilidad que con frecuencia ciega la astucia y las encamina al inexorable castigo” (*La Voz de Cádiz*, 18 de marzo, 2006). En un artículo análogo, titulado “Cultura popular y modelos de mujer: salvajes”, la autora comenta que: “En la orilla opuesta de la mujer santa —como arquetipo— está la mujer salvaje. Investida de soledad y de aislamiento, habitante de un espacio no civilizado, y ajena a las mismas reglas de socialización, la mujer salvaje aparece en la cultura popular, antes que nada, como peligro. En tal sentido, sus antecedentes más definidos son las antiguas sirenas. En ellas se convocan dos o tres rasgos esenciales: un espacio ignoto y escondido (el fondo del mar) en el que puede quedar atrapado para siempre el navegante, una seducción irracional de tintes demoníacos y una fisiología híbrida (mitad pez mitad mujer) que, más que contra natura, juega contra cualquier posibilidad de aceptación social. Más allá de su condición mitológica, las sirenas y sus congéneres han ido representando a través de los siglos un modelo de mujer inaceptable, y sobre todo han encarnado la amenaza de un castigo implacable para todas aquellas mortales que osaren desviarse del rol tradicional asignado por su condición femenina. Así, los cuentos, las leyendas, la iconografía popular y el folclore abundan en mujeres cuya desobediencia se corporeiza en una fisiología desmesurada o, en todo caso, vertida a la masculinidad más feroz” (*La voz de Cádiz*, 11 marzo, 2006).

justificados hasta la saciedad, se ven en la trágica obligación de castigar a sus esposas con la muerte. En todos los casos, el perverso adulterio de la mujer se contempla como el desencadenante de la desestabilización de la familia y, por ende, del pacífico orden social (María Jesús Ruiz, 2006a).

En primer lugar, debo hacer una aclaración. Sólo la esposa puede ser adúltera, ya que el adulterio es un delito legal —tipificado en las codificaciones penales de todo México— y la infidelidad no. Es verdad que toda esposa adúltera es al mismo tiempo infiel, pero no toda mujer infiel es adúltera pues para ello necesitaría estar casada. En este apartado no hay mujeres solteras, sin embargo no todas están casadas, ya que han asesinado al marido o maridos, son viudas a la fuerza y por esta razón las he catalogado también como adúlteras. La mala esposa quebranta, como se ha visto en el apartado anterior, una norma fundamental para la mujer casada porque la mancha que imprime el adulterio no se borra con nada y no sólo afecta a la transgresora sino al marido y descendencia, incluso después de que la infractora ha muerto. En este sentido es interesante volver a las palabras de Oro Anahory-Librowicz, expuestas en el apartado de “la mujer guerrera” con respecto al abismo que separa el honor masculino de la honra femenina; el primero —nos dice— puede acrecentarse, perderse o recobrase, la segunda, en cambio, una vez perdida no puede ser recuperada: “la honra femenina no se acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor <deslice> sentimental” (“Las mujeres no castas en el romancero: un caso de honra”, Centro Virtual Cervantes). En las mujeres solteras, la honra está ligada a su virginidad, y en las casadas, a su fidelidad. La deshonor femenina afecta también al marido, lo cual explica el porqué se recurre a la aniquilación de la transgresora como único medio para que el varón recobre su honra.

La mujer adúltera es, pues, la antítesis de la mujer honrada.¹³² Su maldad ocurre por acción y un solo “desliz”¹³³ repercute en la familia entera, durante generaciones. Es decir, su maldad es expansiva a través del tiempo, casi infinita. Los textos analizados en este apartado son: *La Rubia del moño negro*, *Conchita la viuda alegre*, *La Mariana* y *La Martina*; además, se retomará el corrido de *La Criminal* que es notoriamente una mujer adúltera.

La Rubia del moño negro encarna lo que se conoce como *femme fatale* o “viuda negra”, la fábula cuenta la historia de una mujer que se casa con hombres ricos, los asesina para enriquecerse con sus fortunas y finalmente sufre el mismo fin. Por su parte, *Conchita la viuda alegre* narra la historia de una mujer que mata a su marido para poder estar con otro hombre: “un amigo que tienes / que va a ocupar tu lugar” (vv. 15-16) y: “para poder pachanguear” (v. 8). No se trata de fábulas idénticas, sin embargo, en el fondo, las protagonistas de estos corridos tienen mucho en común. Ambas se deshacen de los esposos para cumplir objetivos perfectamente identificables, la primera para acrecentar su fortuna y la segunda para ampliar su libertad. Tanto la codicia como la sed de libertad juegan roles parecidos, dotan a estas mujeres de autonomía e independencia, las emancipan. En el nivel intriga, existen amplias diferencias; la Rubia es descrita como sumamente bella —de otra manera no habría logrado acaparar la atención de los hombres—: “su rostro bello / de imagen casi perfecta” (vv. 4-5); de Conchita no hay comentarios sobre su físico, su encanto poderoso parece residir en su viudez, que funciona de la misma manera que lo hace la belleza en otros corridos: “El juez de letras le dice: / —Conchita no llores más / mira yo no te castigo / que viuda me gustas más” (vv.

¹³² Honrada en el sentido de ser incapaz de actuar en contra de la moral y la decencia.

¹³³ “A un hombre se le permite ser mujeriego: es una cualidad elogiada por la sociedad, mientras que el desembarazo en la conducta sexual femenina es reprobado” (Nava, 2003: 131).

25-28).¹³⁴ En ambos corridos los hombres se presentan como seres desechables que se aceptan mientras sirven y son asesinados una vez que representan un obstáculo para la realización de los planes de las protagonistas. En *Conchita, la viuda alegre* existen marcados tintes paródicos, no sólo al anunciarle al marido su próxima ejecución: “— perdóname maridito / ya la hora se te llegó” (v. 12), sino al reaccionar con una especie de dolor hipócrita una vez que lo mata: “Luego que ya lo mató, / lo abrazaba y lo movía / ahora sí ya te moriste / tesoro del alma mía” (vv. 21-24).¹³⁵

Es evidente que en este corrido, el personaje masculino ostenta características propias del personaje de la mujer pasiva, tan difundido en muchos otros textos, en donde los personajes femeninos no tienen tiempo ni de preguntar por qué serán ejecutados: “— Conchita, no seas ingrata / ¿por qué me vas a matar?” (vv. 13-14). La indefensión en la que se presenta el marido, al estar semidormido cuando ocurre el ataque: “Ya cuando estaba dormido / Conchita se le acercó” (vv. 9-10), recuerda el desamparo en que se encuentran personajes como Belén Galindo o Carlotita: a la primera la matan dormida, y a la segunda a solas. Conchita exhibe conductas irrespetuosas e irreverentes no sólo frente al orden social sino en relación a la justicia legal: “ya se la llevaban presa / de la justicia reía” (vv. 31-32).

La Rubia del moño negro, en cambio, no presenta explícitamente dicho comportamiento, aunque de forma patente no muestra ningún respeto por el orden social ni conyugal. Otra oposición a nivel intriga se presenta en el final de cada una de las

¹³⁴ Esta referencia es idéntica en *La entallada* aunque es evidente que el atractivo de Teodora sí reside en su cuerpo: “los jueces la vieron / tan rete entalladita / que la libertad le dieron / nomás porque era bonita” (vv.23-26).

¹³⁵ Fórmula explícita también en *Belén Galindo*: “Luego que ya la mató se agachaba y la veía / y le decía: —¡Belencita, pedazo del alma mía!” (vv. 27-28). Considero que en este corrido también posee tintes paródicos.

protagonistas. Conchita se sale con la suya y no sufre un castigo, como ya se vio en los versos 25-28; en contraste, La Rubia paga con la vida: “Noventa y nueve cabezas / ella no alcanzaba luto, / pero pagó con la misma / con un *playboy* de Acapulco, / un *latin lover* cualquiera / pero también muy astuto¹³⁶” (vv. 25-30). Por lo tanto, se puede decir que en este corrido la justicia poética está equilibrada, como se hace notar en: “pagó con la misma”. En lo referente al castigo, existe una incongruencia notoria en el corrido de *Conchita*: “Entre parranda y parranda, / Conchita se divertía, / ya se la llevan presa / de la justicia reía. // Acá van los criminales, / allá en las Islas Marías / pa’ festejar a Conchita / que allí pasa unos días” (vv. 29-36); entonces, aunque explícitamente se dice que no habrá sanción —“El juez de letras le dice / —Conchita no llores más / mira yo no te castigo / pues viuda me gustas más” (vv. 25-28)— en realidad sí la hay, cuando menos mínima: “unos días”, pero partiendo de la idea de que el asesinato es una transgresión mayor, unos días en la cárcel no son un castigo verdadero.

En *Conchita, la viuda alegre*, la secuencia fabulística con focalización en la protagonista es la siguiente:

- Prohibiciones—transgresiones (matar y ser infiel)—castigo

Siguiendo a Bremond, la protagonista goza de una secuencia de mejoramiento individual:

- Agresiones (matar y ser infiel)—eliminación del adversario (marido)—castigo mínimo

En cuanto a los agentes bremondianos, en *Conchita la viuda alegre*, el marido funge como “obstáculo” o “adversario”, que impide a la protagonista lograr sus fines, y

¹³⁶ La astucia es una de las funciones indicio más recurrentes en muchos de los corridos, en el caso de las mujeres supone un arma casi infalible y cuando ésta se menciona en sus adversarios, como en el presente caso, parece resaltar la astucia de la propia protagonista, que sólo puede ser destruida por alguien mentalmente más ágil que ella.

“víctima” de la protagonista; Conchita es a la vez “agresora” del marido y “beneficiaria” de sus acciones; el juez, por su parte, funciona como retribuidor que castiga y recompensa, al mismo tiempo, a Conchita, en el sentido de que el castigo es risible y por lo tanto parece más bien una recompensa que un reproche a su conducta.

Aunque el tono del corrido de Conchita sea festivo (lo que podría sugerir un chiste “eufemístico”) y textualmente la protagonista goce de una mejoría individual, en el plano social se observa una clara degradación del personaje que se construye como un ser lascivo, irrespetuoso y sin escrúpulos. El hecho de que la protagonista no sufra un castigo proporcional a la falta cometida degrada socialmente aun más al personaje, cuando menos en cuanto a la recepción del auditorio, que podría percibir a esta protagonista como capaz de cualquier cosa para salirse con la suya.

En *La Rubia del moño negro*, la secuencia fabulística, más destacada, con focalización en la Rubia es la siguiente:

- Prohibiciones—transgresiones (matar y ser infiel)—castigo

Sin embargo, es importante señalar que esta secuencia es repetitiva de principio a fin, aunque la última función varía: sólo hay castigo en la última secuencia, en todas las demás se transgreden las mismas prohibiciones: se engaña (infidelidad) y mata a los maridos y no hay castigo, pero en última instancia, la protagonista es castigada con la muerte. Es decir, la Rubia ejecuta las mismas transgresiones —secuencias idénticas— 99 veces de manera exitosa, pero la centésima vez no corre con la misma suerte y sufre en su persona las mismas agresiones que había cometido con sus maridos anteriores. Por lo tanto, siguiendo en análisis bremondiano de las secuencias se puede hablar de 99

mejorías y una degradación (todas ellas individuales), como se observa en las siguientes secuencias:

Secuencias de mejoramiento individual de la Rubia:

- Agresión de la protagonista (matar y ser infiel)—eliminación de los adversarios (seducción)—recompensa (enriquecimiento)

Secuencia de degradación individual de la Rubia:

- Agresión sufrida (seducción inversa)—defensa ineficaz—castigo

Los agentes de *La Rubia del moño negro* son: “obstáculos”: cada uno de los esposos; “agresores”: la propia protagonista y el “*latin lover*” que la enamora; “víctimas”: los esposos de la Rubia y ella misma frente al hombre que la seduce; “beneficiaria”: la Rubia (antes de que su suerte cambie); “retribuidor que castiga”: “*latin lover*”.

A manera de conclusión, el corrido de *La Rubia del moño negro* es el único en todo el *corpus* en donde se repite un sinnúmero de veces la misma secuencia de mejoramiento, hasta que ésta se convierte en una degradación que, dicho sea de paso, se percibe como justa no sólo porque lo merece sino porque es idéntica a los daños que la protagonista ha causado. Las transgresiones de la Rubia son análogas a las de Conchita, aunque la motivación es distinta: codicia para la primera y deseos de libertad para la segunda. A pesar de que la Rubia posea secuencias de mejoramiento a nivel individual, el personaje se percibe, por el auditorio, como notoriamente degradado de principio a fin, ya que —y aquí vuelve a coincidir con Conchita— no presenta escrúpulos de ninguna índole y por ende está dispuesto a lo que sea por conseguir su objetivo: enriquecerse. Por esta razón, las transgresiones de este personaje se presentan como negativas.

Los corridos de *La Mariana* y *La Martina* narran idénticas fábulas: una mujer comete adulterio y es asesinada por su marido. La única diferencia es que en el primero también se injusticia al amante. Cabe subrayar que el corrido de *La Martina* es una reelaboración¹³⁷ de un romance español conocido como *La adúltera* o *Blancaniña*.¹³⁸ La similitud fabulística entre *La Mariana* y *La Martina*, incluso en los nombres, me lleva a suponer que *La Mariana* es también una copia o reelaboración textual —en cuyo caso, podría hablarse de tradicionalidad— del motivo de la esposa infiel en la literatura.

Estos textos comparten la fábula y el tono moralizante que se encarga de señalar que las esposas adúlteras merecen ser castigadas de forma ejemplar. En el nivel de la intriga se pueden encontrar una serie de elementos que señalan, de forma más nítida, las similitudes y diferencias entre ambos corridos. En *La Mariana* hay una descripción física de la protagonista: “Ojos grandes, / pelo negro / estatura regular,” (vv. 1-3), dicha descripción se halla ubicada como una especie de introducción lírica que dará paso a la narración dos estrofas después; en *La Martina* no existe alusión alguna a su físico y en la primera estrofa se narra de forma muy sucinta el núcleo de la fábula: el adulterio: “una traición me jugó” (v. 2). En *La Mariana* existen referencias al demonio, al infierno, al pecado y a la condenación, funciones indiciales que remarcan su calidad de Eva: “cuerpo que huele a infierno / como invitando a pecar” (v. 4-5); “Mariana, Mariana, te has de condenar” (*estribillo*); “mandó a los dos al infierno” (v. 25); “el diablo robó su cuerpo / pues fue quien más la quería” (vv. 28-29). Además, esta clase de indicios parecen apuntar

¹³⁷ El corrido elide la primera escena —si así la podemos llamar— del romance, en donde se presenta el amante: inicio, coquetería, seducción y maldición. El romance de *La adúltera* es un texto claramente tradicionalizado, de hecho existen muchas versiones, que por razones de tiempo no nos detendremos a analizar. Por supuesto que la pervivencia de este romance y su variante corridística en México y algunos otros países de Hispanoamérica corroboran la tradicionalidad del tema.

¹³⁸ Una de las modalidades más conocidas de desarrollo independiente del romance de *La adúltera* en América es el *corrido*, forma adoptada por algunos temas romancísticos tradicionales, como es el caso del romance de *La adúltera* convertido en el corrido de *La Martina*.

a que el castigo de Mariana va más allá de la privación de la vida, se trata de algo más grave: la condenación de su alma. En el corrido de *La Martina* se presentan una serie de diálogos entre el marido y la mujer; se pasa de la tercera del singular: “Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó / a los dieciséis cumplidos una traición me jugó” (vv. 1-2) a la tercera del plural: “Y estaban en la conquista cuando el marido llegó” (v. 3), y por último, se pasa al discurso directo: “—¿Qué estás haciendo, Martina, que no estás en tu color?—” (v. 4).¹³⁹

En el corrido de *La Mariana* la voz poética se hace patente en tercera persona, con lo que remarca la distancia respecto al personaje: “Así era la tal Mariana / que a nadie supo adorar” (vv. 6-7). En *La Martina* se recalcan las artimañas femeninas: la astucia y el engaño, de los cuales se vale la mujer para formular mentiras que la salven del castigo. Es decir, Martina intenta defenderse, pero falla. Mariana no tiene tiempo para defenderse, su capacidad para engañar es obvia pero reducida porque se pone en evidencia muy fácilmente. La protagonista de *La Rubia del moño negro* es también una mujer astuta¹⁴⁰ que logra engatusar a los hombres con su belleza. En *La Martina* la caracterización del personaje es la siguiente: 16 años, adúltera, traicionera: “a los dieciséis cumplidos una traición me jugó” (v. 2), mentirosa y astuta.¹⁴¹ (vv. 2-3). En *La Mariana* la caracterización es moral y física. Las referencias a su maldad son mayoritariamente indiciales, como ya se dijo. Mariana remite al tipo de la “mujer esquiva”: “a nadie supo adorar, / jugó con todos los hombres / que la quisieron amar” (vv. 7-9). Ambas

¹³⁹ Es importante recalcar esta variación de voces, ya que el hecho de que la mayoría del corrido se muestre en forma de diálogo consigue dotarlo de un tono extraño, distinto al de los corridos comunes —cuando menos a los del presente *corpus*—. Con esto no intento decir que en el corrido no suceda la acción, a veces, de forma dialogada, pero no se trata de la fórmula más difundida.

¹⁴⁰ Aunque como ya se vio en otra nota, su astucia está sobreentendida en sus actos y en el hecho de que el hombre que la ajusticia se describe como: “también muy astuto” (v. 30).

¹⁴¹ Estas últimas no son explícitas, pero son palpables en el desarrollo de la acción.

protagonistas son descubiertas *in fraganti*. Existen constantes advertencias de la voz poética a Mariana: “Mariana, te van a matar / Mariana, Mariana / te has de condenar” (*Estríbillo*), lo cual resalta la liricidad del corrido, frente a la completa narratividad en *La Martina*. Es curioso que ambas mujeres cometan adulterio en el lecho matrimonial: “y ahí donde fue su lecho / mandó a los dos al infierno” (*La Mariana*, vv. 24-25); “Lo que quero es que me digas quién en mi cama durmió” (*La Martina*, v. 12). Detalle que acrecienta la percepción de la traición y que además recalca la reclusión de la mujer en su casa, inclusive para realizar ilícitos conyugales. En *La Martina* se presenta a la mujer como posesión del hombre una vez que éste es su marido: “—Llévatela tú mi yerno, la Iglesia te la entregó” (v. 17). En *La Mariana*, la maldad de la mujer supera las barreras de la muerte: “por culpa de la Mariana / perdió hasta su libertad” (vv. 32-33). Es decir, parece que la voz poética asegura que si se hubiera portado bien, su marido no habría tenido que matarla. Este dato es importante porque señala otro motivo opuesto, entre *La Martina* y *La Mariana*, en el nivel de la intriga. El marido de Mariana sufre un castigo por quitarle la vida, el marido de Martina es exculpado, ya que su mujer se presenta como posesión de él.

En el corrido *La Mariana* la secuencia fabulística más importante con focalización en el personaje femenino es:

- Prohibición—transgresión (infidelidad)—castigo

Desde un punto de vista bremondiano, la protagonista se halla degradada, tanto a nivel individual como social.

- Agresión (infidelidad)—fallo en el cumplimiento de la tarea—castigo

Se puede hablar de un “fallo en el cumplimiento de la tarea” en el sentido de que el adulterio, aunque sí se lleva a cabo, es descubierto y por lo tanto Mariana es castigada. Es decir, parece claro que si el adulterio no fuera descubierto no podría ser castigado. El castigo de la protagonista se lleva a cabo mediante otra agresión frente a la cual no opone resistencia:

- Agresión sufrida—ausencia de defensa—castigo

Los agentes de *La Mariana* son “agresores” y “víctimas”: tanto la protagonista como el marido. La agresión de la primera consiste en transgredir la norma (prohibición) tácita y explícita, social y legal que dicta que las mujeres casadas deben guardar fidelidad al marido; el marido, por su parte, arremete contra su esposa, una vez que ha descubierto el adulterio, y la asesina. El esposo es también “defensor” de su honra y “retribuidor que castiga,” como puede constatarse en su actitud punitiva frente a los ilícitos conyugales de su mujer.

En *La Martina* la secuencia fabulística más importante con focalización en la protagonista es:

- Prohibición—transgresión (infidelidad)—castigo

Desde un punto de vista bremondiano, Martina se halla, al igual que Mariana, degradada social e individualmente:

- Agresión (infidelidad)—fallo en el cumplimiento de la tarea—castigo

Como se observa, la secuencia anterior es idéntica a aquella que degrada a Mariana. También aquí se puede hablar de “fallo en el cumplimiento de la tarea” por las mismas razones expuestas para el corrido anterior. Asimismo, el castigo se lleva a cabo mediante otra agresión, sólo que, a diferencia de Mariana, Martina sí opone una suerte de

resistencia: miente para salvarse del castigo del que se sabe merecedora, pero lo único que logra es retrasarlo:

- Agresión sufrida—defensa fallida—castigo

Los agentes de *La Martina* son idénticos a los de *La Mariana*, pero además existen los padres que, a nivel agencial, juegan el papel de “aliados” de la venganza del marido, al juzgar a la hija como posesión de éste y desentenderse de la protección de la Martina que, presumiblemente, será asesinada por el marido: “—Llévatela tú mi yerno, la Iglesia te la entregó, / y si ella te ha traicionado, la culpa no tengo yo—“ (vv. 17-18).

Es interesante observar que los corridos de *La Mariana* y *La Martina* se parezcan tanto, a pesar de que uno es absolutamente tradicional y antiguo (el segundo) y el otro (el primero) popular, aunque con marcados elementos tradicionales. Si bien las intrigas varían en una serie de mecanismos narrativos, la función más relevante a nivel fábula es la misma: las mujeres adúlteras son castigadas con la muerte. No sólo las adúlteras, también las mujeres que parecen serlo, como se señaló en el corrido de *Belén Galindo*, o aquellas que se comportan de forma “ligera” y que, por lo tanto, tienden a la coquetería y a un posible desliz, como ocurre con muchas de las “desobedientes”.

La prohibición que transgreden Mariana y Martina es la misma —ambas atentan contra la institución matrimonial— se trata de una prohibición tácita —ya que se halla sobreentendida en el texto—, legal —tipificada como delito— y por lo tanto, social; de aquí que el castigo de las protagonistas se presente como justo. De cualquier ángulo que se observe, las protagonistas son degradadas por sus actos y sus consecuencias. La construcción de ambos personajes femeninos es muy parecida, sólo que Martina tiene el tiempo y el ingenio para tratar de defenderse —aunque falle— y Mariana no.

En conclusión, Mariana y Martina son castigadas por sus respectivos maridos por haber cometido adulterio. La Rubia, por su parte, también es castigada, pero no precisamente por adúltera sino porque interfiere en los planes del último marido que, presuntamente, intenta deshacerse de ella para quedarse con su fortuna, de la misma manera que lo ha hecho ella con sus otros 99 maridos. El único caso en el que la mujer parece salir ilesa es el de Conchita, quien ha asesinado a su marido por estorbar el cumplimiento de sus deseos. En este último corrido, la protagonista va más lejos que sus congéneres y prefiere asesinar al marido que serle infiel, hecho que, desde mi punto de vista, es mucho peor que el adulterio.

A pesar de que Conchita no sufre un castigo textual, verdadero, el personaje también se halla degradado socialmente, ya que la voz poética caracteriza a Conchita como una mujer lasciva, moralmente pobre y sin escrúpulos. La Criminal, personaje analizado en el apartado de la “mala madre”, es también una adúltera, y es el único caso de todas las “adúlteras” en el que el castigo es autoinfligido; detalle que hace juego con toda una serie de absurdos presentes en la conducta de la protagonista, pues ésta actúa de forma insensata desde el inicio del texto y no tiene por qué volverse racional en el desenlace del mismo. Además, como he dicho, el auto-castigo de *La Criminal* se halla ligado a otro estereotipo femenino en el que se observa a la mujer como reguladora del orden.

Las transgresiones de las adúlteras son las mismas: cometer adulterio. Pero en *La Rubia del moño negro*, *Conchita la viuda alegre* y *La Criminal* también se transgrede otra ley: no matar. Las transgresiones de estos personajes son, pues, castigadas de diversas formas, en algunos casos existe la presencia discursiva de un castigo, es decir, se

habla explícitamente de él; en otros, como en *Conchita, la viuda alegre* parece no existir castigo pero el personaje se presenta degradado socialmente por su comportamiento; es decir, en cuanto a recepción del auditorio, el personaje se muestra como un mal ejemplo que merecerá el castigo que el oyente le quiera imponer.

Con respecto al adulterio, me parece importante señalar uno de mis hallazgos en la búsqueda de corridos que tuvieran como función central adulterio-infidelidad. En primera instancia me propuse encontrar, para la realización de este apartado, una serie de corridos no sólo de mujeres sino de hombres adúlteros y sólo fui capaz de rastrear un “narcocorrido” del segundo tipo:¹⁴² *Los calzones de la dama* (Cadetes de Linares). Como se puede suponer ya desde el título, se trata de un corrido paródico sobre el adulterio masculino. Curiosamente el corrido menciona también, a modo de introducción, el adulterio femenino. La fábula de dicho corrido es la siguiente: Un hombre y una mujer cometen adulterio a sus respectivas parejas, estando en el acto (en la vivienda de ella — como ocurre en *La Mariana* y *La Martina*—), llega precipitadamente el marido (hasta aquí la fábula es idéntica a la de *La Martina*). Como es de esperarse, él huye (por la ventana), pero con las prisas se viste con lo primero que encuentra y sale “corriendo” para su casa, y antes de alejarse mucho alcanza a escuchar cómo el marido de ella la ha descubierto y amenaza con castigarla (nueva referencia a *La Martina*). Una vez en su casa, su mujer le propone tener relaciones y “ni tardo ni perezoso” se desviste y se da cuenta de que trae puestos “los calzones de la dama”. El corrido termina y nada se sabe de las consecuencias para el adúltero.

¹⁴² No pretendo asegurar que no existan, sólo me propongo señalar la escasez, frente a la abundancia de los corridos de mujeres. En honor a la verdad, también existe, en el corrido de *Las tres mujeres* (analizado en el apartado de “la mujer vengadora”), alusión a la infidelidad de un hombre que enamoró a tres mujeres al mismo tiempo. Pero la función central de dicho corrido no es la infidelidad sino la venganza de las mujeres burladas.

Como se observa, incluso con afán de mofa, se exhibe el castigo femenino y del masculino nada sabemos. Todo lo cual nos remite a las palabras de María Jesús Ruiz sobre que en la literatura popular existe un “silencio sepulcral” sobre el adulterio masculino, lo que podría interpretarse “como prueba del consenso mayoritario acerca de este asunto, que a todas luces no reviste para nuestro colectivo cultural índice alguno de conflicto” (2006a). Y cuando ese silencio se rompe, como en el caso de *Los calzones de la dama*, la literatura popular mexicana no se interesa por presentar repercusiones nefastas para el varón que transgrede el cerco sagrado del matrimonio.

Como conclusiones generales de este capítulo, se puede decir que todas las “malvadas” transgreden prohibiciones tácitas, que no se desarrollan explícitamente en el nivel del discurso, pero que socialmente son muy conocidas: el respeto de los hijos hacia los padres; el amor, respeto y protección de las madres a los hijos; y la fidelidad y respeto a los maridos. En todos los casos, la transgresión se expone de manera negativa, como una conducta reprochable y en casi todos se hacen presentes los castigos —en ocasiones a través de indicios, como en el caso de *Teresa Durán* o *La tentación del diablo*— terrenales o divinos. Algunos de los personajes estudiados en este apartado gozan con secuencias de mejoramiento individual que, necesariamente, significan una degradación social. Los demás, sólo gozan de secuencias de degradación. El único caso en el que nada se dice de castigo para la transgresora es en el de la suegra de Belén, lo cual se debe quizá a que la voz poética y su intención moralizadora están enfocadas en la reacción y conducta de Belén frente a situaciones adversas y no en la suegra, tal vez por esta razón la voz poética no ponga empeño en comunicarnos un castigo para la “mala suegra”.

Las motivaciones que impulsan a los personajes femeninos de este capítulo a transgredir el orden son muy diversas: la codicia (*La tentación del diablo*, *La Rubia del moño negro* y —la suegra— *Belén Galindo*); el capricho por casarse con quien no debe (*Teresa Durán*), la lujuria (*Conchita*, *Mariana* y *Martina*), el enojo (—madres— *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín* y *La Criminal* —aunque en este caso el enojo es totalmente irracional).

Por todo lo anterior, considero que los personajes de las mujeres malvadas: malas hijas, malas madres (biológicas y políticas) son la antítesis de las mujeres ejemplares porque su proceder se fundamenta, mayoritariamente, en caprichos individuales y conductas que dañan a otros; las malas esposas, por su parte, son la antípoda de las mujeres honradas, sus actos también perjudican de forma directa la honra y dignidad de sus maridos. Por todas estas razones concluyo que la etiqueta secuencial de este tipo de corridos es “la maldad” entendida como “el mal ejemplo”.

6. EL PERSONAJE DE LA MUJER VENGADORA

Ya se ha dicho que el corrido muestra una destacada preferencia por contenidos que hieren la sensibilidad más honda del mexicano, por esta razón sus letras inciden sobre las pasiones humanas más profundas e intensas, como el amor, el odio, los celos, la muerte y, por supuesto, la venganza. El corrido no se interesa en relatar las emociones a medias, ahonda en ellas hasta conseguir las imágenes más descarnadas y agudas de las pasiones bajas de sus protagonistas y con ello consigue mostrar a quienes los escuchamos que en el fondo no somos tan diferentes de sus actores. Es cierto que el corrido hiperboliza las realidades conocidas del auditorio, pero también exhibe cómo en situaciones límite el ser de carne es capaz de las mismas reacciones que el ser ficcional proyecta. El corrido denuncia, desnuda la realidad y la muestra a través de imágenes punzantes. El corrido no esboza pasiones, las arroja, las escupe con todas sus contradicciones y las presenta en sus máximas consecuencias. Por eso, incluso cuando intenta realzar al amor, no refiere los prodigios del mismo sino las bajezas que provoca; de la misma manera que cuando pretende señalar las aspiraciones o ideales del pueblo no consigue hacerlo sino ligando las primeras y los segundos con la lucha para conseguirlos. El corrido manifiesta la dificultad de vivir. Es cierto que el género permite la representación de todas las posibilidades humanas, pero como he dicho, el corrido las maquilla con los pinceles de la tragicidad, con lo que consigue provocar en los escuchas un mayor impacto.

La venganza es una de las funciones más utilizadas por los corridistas para urdir fábulas. Muchos de sus protagonistas, hombres y mujeres, se hallan motivados por ella. Este apartado intenta dar noticia sobre los personajes femeninos que presentan conductas vengativas contra quienes en primera instancia las agredieron. Los corridos a estudiar

son: *Contrabando y traición*, *Laura Garza*, *La venganza de Tina*, *La venganza de María*, *Juana la taquera*, *Mujeres bravas*, *La dama de negro* y *Las tres mujeres*. La mujer vengadora podría catalogarse también como una mala mujer, ya que se deja llevar por sus impulsos más groseros y en este sentido se equipara con el arquetipo de “la salvaje”, expuesto en el subapartado de “la mala esposa”. La razón por la que “la mujer vengadora” tiene una entrada independiente se funda en el hecho de que en este tipo de personajes, la maldad no se presenta como intrínseca¹⁴³ (como en los casos de las malvadas); al contrario, las conductas violentas de las protagonistas de esta sección se activan mediante una agresión sufrida (rechazo o engaño del novio, asesinato del ser amado, violación o intento de la misma, etc.) que no puede sino hacer que irrumpa su instinto más primitivo: el deseo de venganza, cuyo fin no es recuperar el estado de estabilidad perdido, sino lastimar de la manera más profunda posible (con la muerte, en todos los casos) a quien en primer lugar lo ha hecho. Para Rodrigo Bazán:

El tratamiento del motivo parte, entonces, de la asunción de que a toda violación corresponde una reacción de igual intensidad, con sentido y dirección opuestos, que puede naturalmente incluir la muerte del agresor o su tortura, sin que haya razones para limitar la violencia empleada porque la venganza se rige con una lógica de mimesis estética, no de ética ejemplarizada (2003: 240).

Así como lo hace notar Bazán, la transgresión de los personajes femeninos vengadores lleva implícito un agravio previo que se encarga de accionar el resentimiento —mal consejero del perdón— que finalmente brotará como “una reacción de igual intensidad,

¹⁴³ Quizá la excepción a la regla sea la madre que maldice a los hijos: parece que dicha protagonista funda su conducta en la agresión del hijo, pero el arrepentimiento —aunque tardío— de su conducta, sugiere que no es una mujer malvada intrínsecamente.

con sentido y dirección opuestos”, pero que en ocasiones supera —en violencia— la afrenta inicial sufrida.

Como se ha visto —en análisis anteriores— y como se verá —en análisis subsiguientes— existen también, en otros capítulos, mujeres vengadoras. Entre las mujeres desobedientes se podría decir que tanto Teodora (*La entallada*) como Elena (*La tragedia de Elenita*) son una especie de vengadoras; la primera se venga de la presión psicológica que su prometido ejerce sobre ella, y la segunda, de la prohibición (de casarse con el hombre amado) y la imposición (de casarse con quien no ama) de su padre, aunque su suicidio sea evidentemente un castigo que recae de forma directa sobre ella, pero que implica una pérdida —y dolor— notable para su padre. En los personajes guerreros, Juana Lucio, Juana Gallo y La Chamuscada se vengan de agresiones idénticas a algunas de las protagonistas que se estudiarán en este apartado: el asesinato del marido o del padre. En las mujeres malvadas, la venganza femenina sólo es referida en *José Lizorio*, *José Luis Sorio* y *Benjamín* (que como ya se especificó se trata de la misma fábula tradicionalizada) en donde la madre expele una maldición en contra de los hijos que la han agredido, además, en dicho apartado también se resalta la venganza masculina de algunos de los hombres que han sufrido adulterio real o ficticio.¹⁴⁴ De las mujeres narcotraficantes, sólo una actúa impulsada por la venganza: *La dama de rojo* asesina al hombre que la agredió a ella personalmente (violación), profesionalmente (robo de cargamento) y a su pareja (asesinato del marido).

Entonces, ¿por qué estas mujeres no pertenecen a este rubro? La respuesta es sencilla. Las mujeres vengadoras de otras categorías poseen estructuralmente mucho mayor similitud con los corridos que comparten la etiqueta secuencial, que con los

¹⁴⁴ Me refiero al corrido de *Belén Galindo* en donde la buena esposa ha sido difamada.

corridos de este apartado en donde la venganza no sólo es una función sino la más importante de todas. En aquellos corridos se destaca con mayor ahínco la desobediencia y rebeldía (desobedientes), el mal ejemplo (malvadas),¹⁴⁵ la heroicidad y la fama (guerreras) y el poder y capacidades femeninas (narcotraficantes) y en los casos en que se presenta la función “venganza” se utiliza sólo como apoyo para la caracterización del personaje. En cambio, las fábulas de este apartado se interesan sólo por la venganza de las protagonistas, sus causas y consecuencias, y de forma contraria —a como ocurre en los demás corridos que presentan la misma función— cuando refieren contextos, ocupaciones, y actitudes distintas a la venganza sólo lo hacen como un apoyo para la construcción del personaje.

Contrabando y traición es, junto con *La dama de rojo*, una de las muestras más nítidas de la dificultad que implica la clasificación. Camelia, su protagonista, es a todas luces una mujer narcotraficante, pero estructuralmente la fábula de este corrido es idéntica a la de *Laura Garza*, quien, a diferencia de Camelia, ejerce una actividad socialmente aceptada como femenina: es maestra de escuela. Las actividades de las protagonistas no tienen, pues, ninguna relevancia para que se lleve a cabo la función venganza, acaso recalcar que todas las mujeres poseen una naturaleza vengativa.

Existen otros corridos, como ya se vio, en los que el contexto es imprescindible. *La dama de rojo*, por ejemplo, ha sufrido algunos agravios relacionados con el negocio: el robo de un cargamento de droga y el asesinato de su esposo, que a primera vista nos remite a *La venganza de María*, pero, además, ha sido violada, como Juanita, una de las protagonistas de *Mujeres bravas* (únicos dos casos de violación en todo el *corpus*).

¹⁴⁵ Evidentemente las mujeres vengadoras no son un dechado de virtudes, pero, como ya se dijo arriba, la diferenciación de ambas categorías está fundamentada en otro criterio.

Cuando menos la primera de las ofensas es producto del ambiente en el que se halla inserta. Al igual que *La dama de rojo*, los corridos de revolucionarias—vengadoras no podrían descontextualizarse, ya que sus maridos o padre (en el caso de *La Chamuscada*) mueren en los campos de batalla y la venganza de este tipo de personajes es más colectiva que individual.

6.1. VENGADORAS DE SUS SERES QUERIDOS¹⁴⁶

Las protagonistas de los corridos en los que desde el título se señala la función “venganza”: *La venganza de María* y *La venganza de Tina* sufren agravios análogos a los de las guerreras—vengadoras. María —como la Chamuscada y Juana Lucio—¹⁴⁷ pierde a su padre, sólo que en el corrido no se especifica la razón por la que su padre es asesinado por un tal Juan Rentaría que: “lo venadió en el potrero / pa’ lograr lo que quería” (vv. 23-24), en cambio, en los corridos de las guerreras, los hombres amados mueren por azares de la guerra. Tina —como Juana Gallo y Juana Lucio— pierde a su marido.¹⁴⁸ Las fábulas de ambos corridos son idénticas: mujeres que vengan el asesinato del hombre amado. En el nivel de las intrigas se presentan muchos elementos similares, pero existen también algunas diferencias que me he propuesto señalar. En primer lugar, en *La venganza de María* son perfectamente identificables dos secuencias con focalización en María, una equivalente a la *Venganza de Tina* y otra idéntica a la de las mujeres

¹⁴⁶ En el romancero, este tema se halla en romances como: *Blancaflor y Filomena*, o en *Romance de cómo el conde Julián, padre de la Cava, vendió a España*, en el sentido de que es un pariente quien venga a otro. Una de las variaciones de este tema sería el caso de la mujer que se venga a sí misma (el más recurrente en esta parte del *corpus*) y se halla en romances como: *La envenenadora*, *Antonia de Lisboa*, *Isabel Deogracias*, *La Vengadora de su honra que se hace bandolero*, etc. (Bazán, 2003: 240).

¹⁴⁷ Aunque esta última también pierde a su marido.

¹⁴⁸ En realidad no se dice que sea su marido, pero se da a entender: “hembra y amor de aquel hombre / que Chon mató por propina” (vv. 17-18).

desobedientes,¹⁴⁹ aunque sin el castigo. La primera parte de este corrido comienza con una prohibición (que bien pudiera tratarse de un consejo o recomendación) explícita —en el nivel del discurso— de la madre, que inmediatamente es trasgredida por la hija, sin embargo, la protagonista se sale con la suya.

A diferencia de Rosita Alvérez, María tiene una razón poderosa para asistir al baile al que se le ha prohibido ir, quizá por esta razón la justicia poética es más benévola con ella que con otras mujeres que presentan el mismo comportamiento. Por otra parte, en el corrido de Tina existe ubicación espacial en el primera estrofa, en cambio, en el de María se pasa directamente a la acción, de hecho, se inicia con una petición: “—Quiero asistir a ese baile, / dijo la hermosa María, / le contestó su madre: / —No puedes ir hija mía, / ahí andará ese cobarde / llamado Juan Rentaría” (vv. 1-6).¹⁵⁰ El agravio que sufren las protagonistas es el mismo: asesinato del hombre amado, sólo que en un corrido se trata del padre, y en el otro, del marido.

Las dos secuencias de venganza comienzan en lugares abiertos (en María en un baile y en Tina en la feria del pueblo), pero la única que asesina de frente (con arma de fuego) y en público es María, Tina lo hace mediante celada y en privado. La celada de esta última se tiende sobre el orgullo masculino herido:¹⁵¹ “—Invítame la parranda, / o es que te falta billete, / o es que tu vieja te manda. // Chon al sentirse ofendido / se arranca a bailar con ella” (vv. 22-26); pero los recursos de Tina no terminan aquí, también se vale de la seducción para llevar al personaje masculino a un lugar oculto (hotel) en donde lo asesina de tres navajazos, hecho que permite que el crimen sea silencioso.

¹⁴⁹ Ya he dicho que todas las mujeres analizadas en este trabajo son desobedientes, sin embargo las protagonistas del primer rubro desobedecen una orden explícita en la fábula. María lo hace también.

¹⁵⁰ Estas primeras estrofas remiten a lo expuesto sobre las mujeres desobedientes.

¹⁵¹ Parece que el corrido advierte que herir el orgullo del macho es un arma poderosa que puede resultar benéfica, como en este caso, o trágica, como en el corrido de *Rosita Alvérez*.

Ambas mujeres son descritas como hermosas: “mujer bonita”, “hembra divina” (*La venganza de Tina*, vv. 2, 16); “hermosa” (*La venganza de María*, v. 2). Los antagonistas son descritos como: “león”, “el peligroso matón” (*Venganza de Tina*, vv. 8, 10); ladino: “lo venadió”, “cobarde” (vv. 23, 25). Uno es matón de oficio y el otro no. Como lo muestran sus conductas, ambos personajes femeninos se hallan llenos de ira, pero sólo en *La venganza de María* se hace explícito: “le destellaban los ojos / por la furia que sentía” (vv. 33-34). En *La venganza de Tina* existen, en el nivel del discurso, referencias a la justicia: “el que la debe la paga” (v. 11).

Estos corridos comparten las mismas secuencias. La secuencia fabulística más importante en ambos textos, con focalización en las protagonistas es:

- Agresión sufrida (asesinato padre/marido)



prohibición¹⁵²—transgresión (matar y hacer justicia por propia mano)—no castigo

Como ya se ha comentado, ni María ni Tina inician la acción fabulística, su comportamiento es producto de una secuencia previa en donde se exhibe el agravio del que han sido objeto, secuencia que, dicho sea de paso, no puede ser sino de degradación para ellas. En la secuencia expuesta arriba puede observarse la presencia de la agresión sufrida¹⁵³ (elemento final de la secuencia de los varones que afrentan a los personajes femeninos), que se antepone al inicio de la secuencia de transgresión de los personajes femeninos.

¹⁵² No matar, ni tomar la justicia por cuenta propia. En *La venganza de María* esta secuencia se repite dos veces: la primera se refiere a la desobediencia de la orden/petición de la madre (en cuyo caso no existe agresión previa) y la segunda hace referencia a las prohibiciones señaladas al principio de esta nota.

¹⁵³ La presencia de la agresión sufrida se señalará como antecedente de todas y cada una de las secuencias de transgresión de las protagonistas de este apartado.

Desde una perspectiva bremondiana, la secuencia anterior puede traducirse en:

- Agresión (matar y hacer justicia por propia mano)¹⁵⁴—eliminación de los adversarios—venganza (cumplimiento de la tarea)

Los agentes de estos corridos también son los mismos: “agresores”: los asesinos de sus seres queridos (al inicio) y las protagonistas (al final); “víctimas”: los mismos agentes en el orden contrario; “defensoras” y “retribuidoras que castigan”: las protagonistas.

Como se ha observado, las similitudes entre *La venganza de Tina* y *La venganza de María* son enormes tanto en el nivel de la fábula como en el nivel de la intriga. Se trata de mujeres que transgreden la ley (cometen asesinato) con el objetivo de vengar un mismo agravio sufrido: el homicidio de un ser querido: padre/esposo. María y Tina pasan de ser objetos agredidos a ser sujetos agresores y en este momento cambian su estatus de víctimas a victimarias, es decir, se convierten en transgresoras sociales que ejercen la justicia por mano propia. Parece claro que la ausencia de castigo, en estos corridos, para los personajes femeninos transgresores, está relacionada, de manera directa, con la agresión sufrida, por lo tanto, ni Tina ni María se exhiben como personajes degradados por sus acciones, al contrario, su reacción frente a los asesinos de sus seres amados se presenta como justa.

6.2. VENGADORAS POR DESPECHO (DESPECHADAS)

En este apartado se analizan corridos en donde las mujeres han sufrido el rechazo del hombre amado: *Contrabando y traición* y *Laura Garza*. La fábula es la misma: una mujer asesina al hombre que la ha rechazado sentimentalmente. La caracterización de los

¹⁵⁴ Estas agresiones son la respuesta a la agresión previa de los personajes masculinos.

personajes femeninos es muy distinta, sus ocupaciones son diametralmente opuestas. Camelia: narcotraficante; Laurita: “maestra de escuela” (v. 12). Esta distinción parece importante en el nivel de la intriga, ya que los actores del narcotráfico son percibidos de antemano como seres peligrosos, en cambio, el oficio de maestra está muy alejado de esta connotación social.

Como ya he dicho, pareciera que el corrido acepta que las mujeres, todas, son potencialmente peligrosas, incluso las que no aparentan serlo. En ambas protagonistas es clara la saña característica de la venganza, que se patentiza en el nivel del discurso por la cantidad de balazos. Frente al rechazo del hombre amado, los personajes femeninos reaccionan de diferente manera: Laura ruega: “—cariño del alma mía / tú no te puedes casar / ¿no decías que me amabas / que era cuestión de esperar? (vv. 15-18); Camelia pasa directamente a agredir al varón que se quiere deshacer de ella: “—Hoy te das por despedida, / con la parte que te toca / tú puedes rehacer tu vida; / yo me voy pa’ San Francisco / con la hembra de mi vida. // Sonaron siete balazos / Camelia a Emilio mataba” (vv. 26-32).

En el nivel de las intrigas, no sólo en lo referente al acomodo de las secuencias sino a todo el aparato artístico —distinto en ambos corridos— que se encarga de presentar una misma fábula, se encuentran los siguientes elementos: en ambos corridos existe ubicación espacial en la primera estrofa, sólo que en *Contrabando...* también se presenta al personaje y en *Laura Garza* hay un resumen de la fábula. En este último se hace patente la deshonra social que implica para la mujer el rechazo del varón: “—Tú no puedes hacerme esto, / qué pensará mi familia, / no puedes abandonarme / después que te di mi vida” (vv. 25-28). Por esta razón Laurita se suicida, una vez que ha asesinado al

novio. En los corridos de “mujeres desobedientes” este motivo se presenta del lado masculino, sólo que el hombre, para resarcir la afrenta pública, asesina a la mujer.

En *Contrabando y traición* no hay referencias a un escarnio social y una vez que la protagonista se ha vengado, huye. Se podría pensar que ambas protagonistas huyen, una, de esta vida —porque no puede soportar el dolor o la vergüenza— y la otra, de la justicia. En *Contrabando y traición* existe una sentencia que estereotipa a la mujer: “Una hembra si quiere a un hombre / por él puede dar la vida / pero hay que tener cuidado / si esa hembra se siente herida; / la traición y el contrabando / son cosas compartidas” (vv. 13-18).¹⁵⁵

Lo anterior se hace patente en todos los niveles, no sólo en el nivel del discurso, como puede corroborarse por la reacción de Camelia. En *Laura Garza* esta sentencia se halla implícita. Los antagonistas se llaman igual: Emilio (Varela, el de Camelia y Guerra, el de Laura). Este hecho es un indicio que apunta, probablemente, que uno de los dos es reelaboración, en contextos distintos, del otro.

La secuencia fabulística más importante en ambos textos, con focalización en las protagonistas es:

- Agresión sufrida (rechazo sentimental)

↓

Camelia→ prohibición—transgresión (matar y tomar justicia por cuenta propia)—no castigo

Laura→ prohibición—transgresión (matar y tomar justicia por cuenta propia)—auto-castigo

Camelia y Laura —al igual que María y Tina— han sufrido un agravio previo que desata la secuencia en la que se lleva a cabo su transgresión. El rechazo sentimental es el

¹⁵⁵ Esta referencia explícita o implícita se repite en muchos corridos: “Las mujeres son valientes / y también muy decididas / por defender su cariño / llegan hasta dar la vida” (*La tragedia de Elenita*, vv. 20-24).

último elemento de la secuencia que llevan a cabo los personajes masculinos. Frente a dicho rechazo las protagonistas se comportan de distinta manera; Laura intenta defenderse, mediante súplicas y peticiones que no consiguen ablandar el corazón de su amado, es decir, su intento de defensa es ineficaz, en primera instancia, pero una vez segura de que su novio no volverá con ella, lo asesina, lo que da como resultado una defensa eficaz que parece anularse con su suicidio; Camelia, en cambio, pasa directamente a deshacerse de Emilio.

Siguiendo a Bremond, la secuencia anterior puede traducirse en:

Contrabando y Traición:

- Agresiones (matar y hacer justicia por propia mano)¹⁵⁶—eliminación de los adversarios—venganza (cumplimiento de la tarea) / huída

Laura Garza

- Agresiones (mismas que en la secuencia anterior)—eliminación de los adversarios—venganza (cumplimiento de la tarea) / auto-castigo / huída (en otro plano)

Existe un claro “cumplimiento de la tarea”, ya que ambas protagonistas logran vengarse de quienes las han rechazado, sólo que en el caso de Laura también se presenta el auto—castigo, lo que complica las cosas, a nivel estructural, porque se trata de un mejoramiento y una degradación casi simultáneas. El suicidio de Laura podría interpretarse como una especie de huída de la realidad que no puede soportar.

Los agentes de dichos corridos son: “agresores”, los novios al inicio de la fábula y los personajes femeninos al final. Así, como ocurre con los corridos de Tina y de María, Camelia y Laura pasan de ser “víctimas” a ser “retribuidoras que castigan” el rechazo de

¹⁵⁶ Esta agresión es la respuesta a la agresión previa de los personajes masculinos.

sus amantes, es decir, la afrenta que han sufrido como objetos les dota del coraje necesario que les permite convertirse en sujetos de la acción transgresora. Se puede decir que los personajes femeninos son “defensores”, pero sólo Camelia logra una defensa eficaz, Laura, al contrario, no obtiene una defensa efectiva. Ambas protagonistas inician su secuencia de mejoramiento a través de una degradación inicial, que supone el rechazo del que han sido objetos. Pero la degradación es más clara —puesto que es iterativa— en el personaje de Laura, no sólo porque sufre el rechazo doblemente —al no conseguir, con sus ruegos, que su novio vuelva con ella— sino porque en última instancia se suicida. Como se ha estudiado, la protagonista de *Laura Garza* se encuentra degradada en toda la fábula, Camelia, en cambio, se sobrepone de la degradación inicial y alcanza un mejoramiento individual al término de la fábula.

En conclusión, la venganza de las protagonistas de este apartado, como en los corridos antes analizados, no puede resarcir el daño inicial, ni Laura ni Camelia recuperan el amor que se ha ido, como tampoco Tina y María pueden recobrar a sus seres queridos. Las similitudes entre *Laura Garza* y *Contrabando y traición* son abundantes. Se trata de la misma fábula que se desarrolla de forma muy distinta en el nivel de la intriga. En primer lugar, los contextos y los oficios de las protagonistas son muy diferentes: narcotráfico y docencia. La agresión sufrida es la misma, pero su reacción no: Laura ruega, luego asesina y por último se suicida, Camelia, en cambio, asesina y en seguida huye. La súplica de Laura forma parte de otra secuencia que intenta ser de mejoramiento pero que sólo la degrada más y el suicidio pudiera ser, como ya dije, una especie de huída de la realidad insoportable. Las transgresiones (asesinato de sus novios) de estas protagonistas se perciben como justas, por la misma razón que en los corridos de

Tina y María; en este sentido, el suicidio de Laura parece injusto, pero explicable a los oídos del auditorio.

6.3. VENGADORAS DE SU HONRA

Ya desde el Romancero¹⁵⁷ —apunta Suárez Robaina— se ofrecen “modelos de mujeres que, lejos de resignarse, y en defensa de su honor (y cuerpo), se atreven a desafiar (a veces incluso a matar) al amante agresor”.¹⁵⁸ Las vengadoras que se estudian en este apartado intentan dar noticia de este tipo de personajes en el corrido, se trata de mujeres que han sufrido una agresión a su honra, misma que representa su posesión “moral” más valiosa a nivel social.¹⁵⁹

Como ya se ha dicho, la honra de la mujer no puede incrementarse, pero sí desaparecer o arruinarse por muchas razones: por comportamiento amoral (frente a lo que se considera moralmente deseable en las mujeres); por difamación, como ocurre en el corrido de *Belén Galindo*; por violación sexual, ya que dicho acto, aun cuando es en contra de la voluntad de quien lo sufre, lesiona de forma muy profunda el rasgo de pureza que ha sido socialmente asignado a las mujeres —la mujer soltera es pura gracias a su virginidad, la casada mediante la fidelidad al marido, quien es el único receptor de su sexualidad. Los corridos a estudiar son: *Juana la taquera* y *Mujeres bravas*. El segundo presenta un caso de violación explícita, en el primero, en cambio, no existen referencias directas, pero hay fuertes indicios de abuso sexual. *Juana la taquera* es un dechado de virtudes— según la voz poética— como esposa y como madre, es una mujer honrada en

¹⁵⁷ Evidentemente el tema es mucho más antiguo.

¹⁵⁸ “Mujer y Romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico” http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista6/AMPARO_RICO/suarez.htm, 2007.

¹⁵⁹ Confróntese la nota de Oro-Anahory Librowicz, expuesta en el apartado de “la mujer guerrera”.

todo el sentido de la palabra: “una gran mujer” (v. 5) “muy trabajadora / y una esposa de primera” (vv. 7-8), sin embargo, está casada con un mal hombre, alcohólico y adicto al juego: “Toño su marido / era un hombre muy borracho, / y gastaba todo / en el juego y en el trago” (vv. 9-12). La fábula narra cómo dicho sujeto apuesta y pierde a su mujer y a su hija, por lo que los acreedores concurren a su casa para cobrarse con ellas: “Juana y Josefina / se asustaron al mirar / que cuatro fulanos / las querían acariciar” (vv. 25-28) y más adelante se dice: “Pasaron mil cosas / no se las voy a contar / eran cuatro fieras¹⁶⁰ / que llegaron a cobrar” (vv. 33-36). Los versos 25-28 muestran que existe un serio atentado en contra de su “honra”, que además es provocado por quien se supone debería protegerlas, pero los versos 33-36 hacen suponer que dicho atentado se ha consumado, por lo tanto: “Con una pistola / Juana mató a su marido / y a los jugadores / ya les dio su merecido” (vv. 41-44). La protagonista ajusticia a los agresores y se vengá directamente del marido, quien funge como el agresor principal no sólo por atentar contra ellas, sino por ser él, en el imaginario colectivo, quien debería cuidarlas.

Según Rodrigo Bazán, “la violencia en los romances de burladas apunta a la rápida muerte del burlador en un duelo con la vengadora —que se caracteriza como mujer ofendida, por tanto fiera y peligrosa como advertían los versos finales de *Amón y Tamar*—”¹⁶¹ (2003: 243). Sin embargo, no siempre sucede así en el corrido. Es cierto que la mayoría de las protagonistas de este apartado reaccionan *ipso facto*, no se detienen a analizar ni a planear, hecho que ayuda a construir al personaje en su versión más

¹⁶⁰ La mención a la ferocidad de los personajes femeninos se halla muy difundida en los narcocorridos protagonizados por mujeres y en los corridos de esta sección. En el corrido de *Juana la taquera* existe, evidentemente, una reacción “feroz” proporcional al agravio sufrido.

¹⁶¹ “Gozada y aborrecida a buscar venganza va: / ¡Huye Amnon! ¡mira por ti! Que es mujer y la ha de hallar” (citado por Bazán: 243). Lo que remite a la idea, también muy difundida en el corrido, sobre la peligrosidad de las mujeres, sobre todo si están enojadas: “cuando se enojan son fieras / esas caritas hermosas” (*También las mujeres pueden*, vv. 3-4).

irracional. No obstante, el siguiente corrido, como se verá, presenta a los personajes femeninos como una mezcla de razón e instinto; así, las agredidas no se vengan en el acto, al contrario, maquinan su venganza con tranquilidad y guardan el secreto no sólo para esconder la deshonra, sino porque mediante el secreto no pueden ser blanco de sospecha de asesinato.

La fábula de *Mujeres bravas* narra la historia de dos mujeres que se vengan del abusador de una de ellas. Este corrido, al igual que otros muchos, como *Las mujeres también pueden*, posee una intención más profunda que remite a la capacidad de las mujeres: “México lindo y querido, señores / cuna de historias tan tristes / donde hay mujeres tan bravas / y en esta historia lo dicen” (vv. 1-4). La fábula, pues, parece ser un pretexto para relatar la capacidad y alcance de las reacciones de las mujeres burladas. En el nivel de las intrigas se expresan indicios e informaciones que construyen a los personajes y ambientes —de los dos corridos— de formas distintas —con algunas similitudes— pero que relatan fábulas equivalentes: mujeres que han sufrido un ataque a su honra y se vengan de sus agresores. En ambos corridos existen dos personajes femeninos protagónicos. En *Las mujeres bravas* el peso de ambos personajes es análogo, en *Juana la taquera* no, la presentación de la hija (de la que no existe caracterización alguna) posee tintes distintos, que permiten —desde mi punto de vista— acrecentar la monstruosidad de las acciones del padre, quien no sólo hace peligrar a su mujer sino también a su hija. Por lo tanto, el protagonismo y heroicidad se asientan en Juana a quien se describe de conducta intachable. En *Las mujeres bravas* existe una complicidad entre los personajes femeninos —son agentes “aliados”, según las palabras de Bremond— en *Juana la taquera*, en cambio, no existe dicha alianza en el momento de la venganza. La

madre es más bien “protectora de la hija”, y, en este sentido, hasta cierto punto su aliada. En ambos corridos se refiere (en la primera estrofa) el tono trágico de los hechos que se narrarán: “tragedias tan tristes” (*Juana la taquera*, v. 3) y “cuna de historias tan tristes” (*Mujeres bravas*, v. 2). En *Mujeres bravas* la violación es explícita: “la mancilló el malnacido” (v. 16), en *Juana la taquera* no, pero existen indicios que lo hacen patente: “Pasaron mil cosas / no se las voy a contar / eran cuatro fieras / que llegaron a cobrar” (vv. 33-36). Rosa y Juanita se presentan como mujeres desvalidas: “huérfanas de padre y madre / vivían solas sin parientes / no contaban con hermanos” (vv. 6-8). Juana y Josefina, por su parte, sólo se tienen a ellas mismas, la figura del varón protector no existe, al contrario, es él quien provoca la deshonra. En el corrido de *Mujeres bravas* se utiliza también —como ocurre con otros corridos— la mancuerna entre belleza y peligrosidad, pero con el sentido opuesto, es decir, si se es bella se corre peligro: “pero estaba tan preciosa / se le antojó a Seferino” (vv. 13-14). Las protagonistas de *Mujeres bravas* guardan el secreto de la deshonra¹⁶² y comienzan a planear su venganza: “Rosa y Juanita planeaban / cómo sería su venganza” (vv. 23-24). Las protagonistas de *Juana la taquera* no tienen tiempo de planear, la venganza ocurre al mismo tiempo que la agresión sufrida. Lo cual apunta a otra de las diferencias entre ambos textos, en el primero se narra una acción pasada, por lo tanto las mujeres tienen tiempo de maquinarse su desquite, en el segundo, la acción es presente. En *Juana la taquera* se describe el asesinato: a mano armada y de frente, en cambio, en *Mujeres bravas* se desconoce ese dato, nada se dice de la ejecución (como en el caso de *Las tres mujeres*), no se sabe si ha sido de frente o por celada, sin embargo, se habla de una mutilación de pene realizada por las vengadoras: “ya hay un difunto en el pueblo / y dice quien lo encontró / que el cuerpo estaba incompleto /

¹⁶² Como ocurre con los maridos deshonrados en el teatro de los Siglos de Oro.

lo que le faltaba de hombre / se lo tragarón los perros” (vv. 28-32).¹⁶³ Los nombres de las protagonistas —Rosa y dos Juanas— son muy comunes en el corrido — recuérdese *Rosita Alvérez, Juanita Alvarado, Juana Gallo, Juana Lucio*, etc—, lo que subraya la constante intención del corrido por generalizar realidades. En *Juana la taquera* existe un claro reproche de los vicios: “por su vicio / la familia perdería” (vv. 15-16). En *Mujeres bravas* esta referencia está ausente, Seferino no agrede por efectos del alcohol, o, cuando menos, nada se dice sobre ello. El agresor de Juana y Josefina pide perdón, a diferencia del violador de Rosita (*Mujeres bravas*), de quien no hay referencias al arrepentimiento. En *Juana la taquera*, las protagonistas huyen: “Cerró su negocio / y junto con Josefina / se volvieron polvo / nadie supo su destino” (vv. 45-48). En *Mujeres bravas*, los personajes femeninos ocultan su desgracia, por lo que resulta natural que no despierten sospechas: “Llegó la fecha esperada / ya hay un difunto en el pueblo / y dice quien lo encontró / que el cuerpo estaba incompleto / lo que le faltaba de hombre / se lo tragarón los perros / Rosa y Juanita en el templo / 15 años está cumpliendo” (vv. 27-34).

La secuencia fabulística más importante en ambos textos, con focalización en las protagonistas es:

- Agresión sufrida (violación)



Juana la taquera→

prohibiciones—transgresiones (matar y hacer justicia por propia mano)—no castigo

Mujeres bravas→

prohibiciones—transgresiones (mismas que en la secuencia anterior)—no castigo

¹⁶³ Lo que recuerda, sin duda, al romance de *La penitencia de don Rodrigo*, en donde se dice que la única manera de redimir su pecado (la violación de la Cava) será encerrarse en una cueva con una serpiente de compañera. Como es de esperarse, la serpiente lo ataca, y lo hace por la parte por donde ha pecado: “Después vuelve el ermitaño a ver si muerto había; / halló que estaba rezando y que gemía y plañía. / Preguntóle cómo estaba: —Dios es en la ayuda mía; / —respondió el buen rey Rodrigo—, la culebra me comía; / cómeme ya por la parte que todo lo merecía, / por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha—” (Díaz-Mas, 1996: 142).

Los personajes femeninos de ambos corridos actúan motivados por una agresión inicial —resultado de una secuencia anterior protagonizada por los personajes masculinos— que sufren directamente y que está relacionada con su honra. Frente a la agresión sufrida, los personajes femeninos comienzan su secuencia transgresora que culmina con el cumplimiento de su venganza, y mediante esta secuencia consiguen un mejoramiento de su situación preliminar.

Desde un punto de vista bremondiano, la secuencia anterior puede traducirse en:

Juana la taquera:

- Agresiones (matar y hacer justicia por propia mano)—eliminación de los adversarios—venganza (cumplimiento de la tarea) / huída

Mujeres bravas:

- Agresiones (mismas que arriba)—eliminación de los adversarios—venganza (cumplimiento de la tarea)

Evidentemente, la secuencia anterior supone un mejoramiento respecto de la degradación sufrida a manos de los personajes masculinos. Las protagonistas de este subapartado —como todas las del presente capítulo— cumplen exitosamente su tarea, eliminan a sus adversarios (mediante el asesinato) y con ello consuman su venganza.

En cuanto a los agentes, en *Juana la taquera* los personajes masculinos son “agresores” —al principio— de los personajes femeninos, quienes, en este momento de la fábula, son “víctimas”; más tarde, los papeles se invierten. Juana, entonces, actúa al mismo tiempo como “retribuidora que castiga” —mediante “réplica”— al marido y acreedores y como “protectora” de su hija.

Los agentes de *Mujeres bravas* son muy parecidos a los antes citados, pero no idénticos. Como ya he comentado, el protagonismo de ambas mujeres es equivalente, es cierto que sólo una sufre la agresión física, pero ésta también hiere la sensibilidad de la hermana.¹⁶⁴ Además, a diferencia del corrido de *Juana la taquera* —en el que existe más de un agresor— en la fábula de *Mujeres bravas* se trata de un solo victimario. Seferino es agente “agresor” al inicio de la fábula y “víctima”, de las protagonistas, al final. Rosa y Juanita son primero “víctimas” y luego “agresoras-retribuidoras que castigan” la ofensa sufrida mediante una “réplica-venganza”. Rosa es “protectora” y “aliada” de su hermana, por lo tanto, Juanita es “aliada deudora” de Rosa.

Como se ha visto, los personajes femeninos de estos dos corridos sufren un mismo agravio (honra mancillada) y vengan la ofensa de forma ejemplar, sobre todo las *Mujeres bravas* que no sólo asesinan sino que mutilan al violador, lo que subraya la saña de la venganza. Curiosamente, la construcción de los personajes es, hasta cierto punto, parecida: las *Mujeres bravas* se describen como huérfanas y desvalidas, y aunque en *Juana la taquera* no se mencione —en el nivel del discurso— este desamparo, en la intriga se desarrolla señalando al padre/marido como agresor principal de la deshonra de su familia, ya que al hombre de la casa se le considera, socialmente, como el protector esencial de la misma. La ausencia de castigo en las secuencias en las que los personajes femeninos transgreden una ley de orden social y legal está justificada —como en los casos de los apartados anteriores— por el agravio sufrido, que ataca, además, la posesión femenina más importante, según el imaginario colectivo. La transgresión es, pues, percibida como justa y por lo tanto, la ausencia de castigo también lo es.

¹⁶⁴ Cfr. Blancaflor en Bazán, 2003.

6.4. VENGADORAS CON CARACTERÍSTICAS SOBRENATURALES

He dejado al final un par de textos que considero muestras especiales de la caracterización y desarrollo de los personajes femeninos vengadores en el corrido. Los textos que se estudian en este apartado son *La dama de negro* y *Las tres mujeres*. Las protagonistas de ambos corridos son —al igual que todas las demás vengadoras del *corpus*— personajes que se vengan de una agresión sufrida, al inicio de la fábula, asesinando al culpable de su desgracia. La particularidad de estos ejemplares radica en el hecho de que estas mujeres están muertas (en el caso de *Las tres mujeres*) o parecen estarlo (*La dama de negro*). En *Las tres mujeres* el dato de la venganza *postmortem* está en el nivel de la fábula, en *La dama de negro*, en cambio, en el nivel de la intriga. La fábula de este último relata la historia de una mujer que asesina al hombre que atracó y mató a su esposo, es decir, se trata de una vengadora de un ser querido, como Tina y María —más arriba en este mismo capítulo— Juana Lucio, Juana Gallo y la Chamuscada —guerreras-vengadoras— y la protagonista de *La dama de rojo*¹⁶⁵ —narcotraficante—. La fábula de *Las tres mujeres*, por su parte, narra la historia de tres mujeres muertas¹⁶⁶ que se vengan del hombre que en vida se burló de ellas enamorándolas al mismo tiempo a las tres, por lo tanto, las protagonistas de este corrido son una combinación de lo que he descrito como vengadoras de su honra y despechadas. Son un híbrido, no son propiamente vengadoras de su honra porque no han sido violadas, pero la pérdida de honra, en sentido más amplio, también está relacionada con el escarnio social que sufre la mujer traicionada por el amante (también presente en las despechadas) y tampoco sufren

¹⁶⁵ Incluso, comparte con este corrido el robo, en *La dama de rojo* se trata de un cargamento de droga y en *La dama de negro*, del dinero de una apuesta.

¹⁶⁶ Lo que recuerda a don Gonzalo en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

el mismo tipo de despecho que Camelia o Laura, ya que el agravio no es el rechazo sino el engaño.

En seguida señalaré los elementos que componen artísticamente las intrigas (catálisis, informaciones e indicios) de las fábulas antes descritas. En *La dama de negro* se presenta al personaje en la primera estrofa, después se ubica espacialmente la acción: “se apareció en el palenque” (v. 2). Se construye al personaje mediante indicios que sugieren características sobrenaturales: “Como si fuera un fantasma / se apareció en el palenque / aquella dama de negro / quedó en silencio la gente” (vv. 1-4); “dejando un olor a muerte / con azufre del infierno” (vv. 35-36).

Por otro lado, el calificativo “negro”, que describe a la dama y a su gallo, es otro indicio que refiere la malignidad del personaje, ya que culturalmente “lo negro” se relaciona con “lo malo”. Otro indicio descriptivo es aquél que señala la ira de la protagonista: “Ojos como puñales” (v. 7), y que ayuda a acentuar su sed de venganza, como ocurre en *La venganza de María*: “le destellaban los ojos” (v. 33). La protagonista reta y hiere el honor masculino: “vengo a retarte / con este gallito negro / con el mejor de tus gallos / o acaso me tienes miedo” (vv. 9-12), como ocurre en *La venganza de Tina*: “—Invítame la parranda, / o es que te falta billete, / o es que tu vieja te manda (vv. 22-24). A pesar de ser gallo (el de ella) se le califica de “gallina,” animal que, en el habla coloquial mexicana, simboliza a la cobardía. En el corrido, la figura del gallo¹⁶⁷ representa la valentía y, entre más “fino” más valeroso. El gallo de ella se califica de: “gallo corriente” (v. 6), “gallito negro” (v. 10), “gallina negra” (v. 15). Así, el calificativo “corriente”, el diminutivo “gallito” y la utilización del sustantivo “gallina” en vez de “gallo” son indicios que señalan la debilidad del animal de la dama, frente al gallo “giro”

¹⁶⁷ Confróntese en el capítulo de la mujer guerrera, lo que se señala sobre la figura del gallo.

(v. 20), que también se describe como “el mejor de los gallos” del personaje masculino. No obstante, con esta aparente desventaja, la mujer gana la apuesta. Es importante señalar que las referencias a los gallos: “corriente” (el de ella) y “giro” el de él provienen de la voz poética, lo que destaca su manipulación para hacer creer al auditorio que ganará el que se presenta como más apto, es decir, el de él. Se trata pues de indicios inversos a lo que realmente ocurre en la fábula. El antagonista se caracteriza como un traidor que no sabe perder: “Aquel hombre cayó muerto / con la pistola en la mano, / —pensastes hacer lo mismo/ que hicistes allá en Durango / cuando mataste a mi esposo / al ver que te había ganado (vv. 25-30).

En *Las tres mujeres* el aparato artístico de la intriga también presenta a los personajes en la primera estrofa. En seguida se dice que lo narrado es una leyenda: “Por ahí dice una leyenda / que en el rancho de Carnales / se aparecen tres mujeres / que en vida fueron rivales / se dieron de puñaladas / allá entre los mezquiales (vv. 1-6). En este corrido, al igual que en *Teresa Durán*, se hace presente el hombre—causa (mucho menos común que la mujer—causa). Los personajes femeninos se asesinan entre sí por culpa de un hombre: “El causante de esas muertes / Santos Valdés se llamaba/ a las tres por separado / les decía que las amaba, / pero a ninguna quería / nada más las engañaba” (vv. 7-12). Dicho engaño será lo que le provoca la muerte a Santos Valdés. Se caracteriza a las protagonistas como ánimas en pena: “Dicen que Laguna seca / cuando la gente pasaba / se oían gritos de mujeres / cuando el sol ya se ocultaba, / eran aquellas valientes / que ya de muertas penaban” (*Mujeres valientes*, vv. 19-24); como mujeres bravas y valientes: “la más brava de las tres” (v. 16), “aquellas valientes” (v. 23); dispuestas a todo por el amor

de un hombre: “yo pierdo la vida, / antes que a Santos Valdés” (vv. 17-18).¹⁶⁸ No se describe el asesinato del agresor (como en el caso de *Las mujeres Bravas*), sin embargo, los versos 25-30 sugieren que las mujeres lo aniquilan de manera sobrenatural: “Santos Valdez fue a sus tumbas / para pedirles perdón / rezaba sus oraciones / con todo su corazón, / y quién habría de pensarlo / ahí murió en el panteón”.

La secuencia fabulística más importante en *La dama de negro*, con focalización en la protagonista es la siguiente:

- Agresión sufrida (asesinato de su esposo)



prohibición—transgresión (matar y hacer justicia por propia mano)—no castigo

El personaje femenino, como Tina y María, actúa en función de una agresión previa. Lo anterior describe la secuencia transgresora que lleva a cabo la protagonista frente a la afrenta sufrida. La inexistencia de una sanción a su conducta está regulada por la misma lógica que aquella que rige a los corridos anteriores.

Siguiendo a Bremond, la secuencia anterior puede traducirse en:

- Agresión (matar y hacer justicia por propia mano)—eliminación del adversario—venganza (cumplimiento de la tarea)

Es claro el cumplimiento de la tarea de la protagonista, ya que logra vengarse del hombre que ha asesinado a su esposo. La secuencia anterior es, pues, de mejoramiento, a través de ella la protagonista castiga al gallero tramposo causante de su desgracia inicial.

En cuanto a los agentes, *La dama de negro* presenta al asesino del esposo de la protagonista como el “agresor” que desata la acción; frente a este personaje, la dama y su esposo son “víctimas”. Más adelante, el victimario se torna “víctima” de la venganza de

¹⁶⁸ Como Laura (*Laura Garza*) o Elenita (*La tragedia de Elenita*).

la protagonista. La dama actúa como “retribuidora que castiga” la conducta del gallero, mediante “réplica—venganza”.

Las secuencias fabulísticas más importantes en *Las tres mujeres*, con focalización en las protagonistas, son las siguientes:

- Agresión sufrida (engaño amoroso)



prohibición—transgresión (matar y vengar)—castigo

prohibición—transgresión (matar y vengar)—no castigo

En realidad, en este corrido se puede hablar de dos secuencias en las que se lleva a cabo una transgresión que, aunque es la misma —no matar ni tomar justicia por cuenta propia— recae sobre objetos distintos. Es decir, la primera secuencia se refiere al asesinato de las mujeres entre sí y, como se observa, sí existe un castigo, que se revela en el nivel del discurso, cuando se dice que “ya de muertas penaban” (v. 24). Esta secuencia es, a todas luces, una degradación para los personajes femeninos, quienes, en este caso, actúan como sujetos y objetos al mismo tiempo. La siguiente secuencia, en la que se desarrolla una nueva transgresión, recae sobre el agresor de las tres, quien es objeto de tres sujetos: las protagonistas. En esta última no existen referencias explícitas a un castigo para las transgresoras, hecho que se explica por la misma razón que en los casos anteriores.

Atendiendo a Bremond, las secuencias anteriores se pueden traducir como sigue:

Primera secuencia (entre las protagonistas):

- Agresiones (matar y vengar)—eliminación de los adversarios (ellas mismas)—tarea cumplida al revés (castigo)

Segunda secuencia:

- Agresiones (matar y vengar)¹⁶⁹—eliminación del adversario—
venganza (cumplimiento de la tarea)

El corrido de *Las tres mujeres* es el único caso, en todo el *corpus*, que presenta la alianza entre personajes femeninos que al inicio de la fábula son totalmente antagónicos. En primera instancia, las protagonistas se caracterizan como enemigas feroces, enemistadas por el amor de un hombre, no obstante, al final de la fábula actúan como “agentes aliados: personajes solidarios”. Es interesante observar cómo, antagonistas o aliadas, el protagonismo es equivalente, no se trata de personajes deudores o acreedores. En la primera secuencia, las protagonistas se agraden entre sí y todas mueren, lo que supone una tarea cumplida al revés, porque, evidentemente, su actuación tiene como objetivo la eliminación —desde la perspectiva de cada una— de las otras dos, para que una de ellas pueda gozar del amor de Santos, pero al morir las tres, ninguna alcanza el beneficio, por tanto, esta secuencia es una degradación para todas. Una vez muertas, comienzan otra secuencia mediante la cual logran vengarse del agresor, por lo que pasan de una degradación a un mejoramiento.

En *Las tres mujeres*, Santos actúa como “agresor” inicial, mediante el engaño amoroso de los personajes femeninos; por su parte, las protagonistas son doblemente “agresoras”, entre sí y “agresoras” de Santos. Los personajes femeninos son “aliados” (solidarios) cuando llevan a cabo su venganza. Las mujeres son, primero, “víctimas” de un engaño y, más tarde, “víctimas” de los celos y conductas irracionales de ellas mismas.

¹⁶⁹ Esta agresión agrupa a la prohibición y a la transgresión de la segunda secuencia fabulística, con focalización en las protagonistas. Esta secuencia afecta al personaje masculino, quien ha iniciado la acción degradatoria de las protagonistas.

Santos es finalmente “víctima” de la venganza de sus mujeres. Las “tres mujeres” son “retribuidoras que castigan” y “defensoras” mediante “réplica-venganza”.

Estos últimos dos corridos poseen, como ya se ha visto, algunas características particulares en lo que se refiere a la construcción de los personajes, sin embargo, la idea fundamental es la misma: la justificación de la venganza frente a una ofensa anterior. Así, las transgresoras de este último apartado actúan estimuladas por las mismas razones que las demás protagonistas de este capítulo y, como aquéllas, tampoco sufren una sanción por sus conductas.

El análisis del *corpus* elegido hace ostensible que la venganza es una motivación muy común en todos los rubros clasificatorios de personajes femeninos. Bien se puede asegurar que en el corrido uno de los tipos femeninos más recurrentes es “la mujer vengadora”, aunque esto no es distinto en personajes masculinos que han sufrido un agravio femenino, como en *Belén Galindo*¹⁷⁰ (supuesto adulterio, producto de un engaño materno); *La Mariana* y *La Martina* (adulterio); *Juanita Alvarado*, *Rosita Alvirez*, (humillación pública masculina al negarse: matrimonio/baile); *Carlotita* (negación a las peticiones del macho, en privado); *Micaila* (desobediencia directa a la orden del marido); etc. Si bien, los personajes femeninos no matan por sospechas, como el Hipólito de Belén, sino una vez que están seguros del rechazo o de la traición; tampoco matan por conductas desobedientes, pero, al igual que los personajes masculinos, también consideran inadmisibles la vergüenza/humillación pública. Asimismo, los personajes femeninos son vengadores de su honra y lo mismo puede decirse de los masculinos, sólo que mientras las mujeres reciben la lesión de la honra casi siempre sobre sus cuerpos

¹⁷⁰ Aunque sólo sea en apariencia. Hipólito realmente sí sufre un agravio femenino pero, de su madre, no de su esposa; de cualquier forma, el personaje se venga en la figura de la esposa.

(violaciones o intentos de la misma, etc.), los hombres conciben la disminución de la honra a través de sus mujeres (como los casos de los maridos mancornados de manera real o ficticia). Algunos de los personajes femeninos, del *corpus* analizado, castigan agresiones indirectas, se vengan de quienes han dañado a sus seres queridos. Igualmente, en el único corrido que se exhibe el adulterio masculino no se muestra la conducta vengativa de la mujer, quizá porque el corrido termina antes de que la mujer tenga tiempo de reaccionar. Pero incluso el hecho de que el corrido termine en el momento en el que se descubre el adulterio masculino, dice mucho de la distinta concepción que se tiene de dicho agravio cometido por hombres o por mujeres. En el narcocorrido, como se verá, la venganza se lleva a cabo por agravios de distinto orden —aunque no está ausente la venganza por asesinato de un ser amado— como robos de cargamentos de droga,¹⁷¹ lo cual supone una traición.

Dicho lo anterior, se puede concluir que el presente *corpus* demuestra que tanto las mujeres como los hombres se vengan por agravios muy parecidos: rechazo, humillación, traición y atentados contra la honra. A las mujeres de este rubro les interesa castigar a quienes las han lastimado: emocional o físicamente a ellas o a sus seres queridos. En todos los casos se cumple la tarea: “vengarse” y se destruye al adversario. La transgresión de estos personajes consiste en deshacerse del agresor inicial, en todos los casos éste muere y nunca opone resistencia, quizá porque no tiene tiempo de reaccionar. Algunas de las características que apoyan la construcción de los personajes femeninos transgresores guardan puntos en común y señalan la tendencia vengativa de las mujeres y la violencia mediante la cual llevan a cabo sus venganzas: “hay que tener

¹⁷¹ En el caso de los corridos protagonizados por varones ocurre lo mismo, de hecho, la venganza-traición de este tipo es una de las temáticas que más agradan a los compositores de este género, ya que permite la presentación de la lucha entre dos bandos contrarios.

cuidado / si esa hembra se siente herida” (*Contrabando y traición*, vv. 15-16); “donde hay mujeres tan bravas / y en esta historia lo dicen” (*Mujeres bravas*, vv. 3-4) y poco después se explicita la mutilación y posible tortura de Seferino: “hay un difunto en el pueblo / y dice quien lo encontró / que el cuerpo estaba incompleto / lo que le faltaba de hombre / se lo tragaron los perros” (*Mujeres bravas*, vv. 28-32); “la más brava de las tres” (*Las tres mujeres*, v.16); “Sus ojos como puñales / los clavó en aquel gallero” (*La dama de negro*, vv. 7-8), “le destellaban los ojos / por la furia que sentía” (*La venganza de María*, vv. 33-34). Lo anterior es palpable en el nivel del discurso, pero en otros corridos, aunque está ausente en dicho nivel, la elaboración de la intriga muestra a los personajes capaces de matar, sin titubeo, a cualquiera que se atreva a lastimarlas directa o indirectamente. Para los personajes femeninos que transgreden la ley social y legal (matar y hacer justicia por propia mano) para vengarse de quienes las han agredido en primera instancia no existe, en el corrido, castigo alguno —sólo en los casos en que atentan contra ellos mismos, como en *Las tres mujeres*—, lo cual significa, desde mi punto de vista, que su conducta se halla justificada.

Una vez realizado el análisis —confrontado sus fábulas, intrigas y secuencias— considero que la etiqueta secuencial común a todos los corridos de este apartado es “la venganza” que es, además, la función más importante de todas las fábulas, de hecho, los agravios que las provocan pueden ser diferentes, pero “la venganza” siempre es equivalente en todos los textos: la muerte del agresor, aunque puede llevarse a cabo por distintos mecanismos que difieren entre una intriga y otra.

7. EL PERSONAJE DE LA MUJER GUERRERA

Se dice que el corrido surge con la Revolución, en su carácter de crónica popular en donde se celebran las hazañas de los héroes de la misma:

Son las guerras, las revoluciones, las asonadas y los cuartelazos los que dan ocasión a que surjan los cantos guerreros, las canciones de campamento, los corridos en que quedarán consignadas hazañas, victorias y derrotas de innumerables héroes (Mendoza, 1997: 131).

Las mujeres desarrollan distintas funciones en la lucha, desde las más típicas como madres, enfermeras y compañeras (soldaderas), hasta la de protagonistas, equivalentes a los hombres, en las trincheras e incluso al mando de los ejércitos.

Los límites entre las tareas de cada uno de los géneros se desdibujaban. En especial para la mujer, que adquiere entonces un doble rol, en cuanto que mujeres entregadas a la domesticidad, cuidan a los hijos, confortan sexualmente a los hombres, reproducen su doble labor, de esposas, de compañeras, de cómplices. Paralelamente, se entregan también a la tarea masculina de la guerra, a la lucha misma por la que pasan a cargar los fusiles y dispararlos ellas mismas (Lau y Ramos, 1993: 35).

Por un lado, son comunes las imágenes de la mujer como soldadera, la Adelita¹⁷² abnegada y dispuesta a todo por su hombre, y por el otro —menos recurrentes— las imágenes de mujeres líderes en las contiendas bélicas, en papeles de generalas o coronelas. Sin embargo, como anota Poncela, ambas imágenes, aunque aparentemente opuestas, son estereotipos de la mujer:

¹⁷² “Two alternatives were presented to the balladeer aside from completely ignoring women’s involvement in the conflict: to neutralize the woman by making her a love object and thus presenting her in a less threatening manner or to transform the soldadera into a mythic figure” (Herrera-Sobek, 1990: 104).

frente al arquetipo de dulzura, abnegación y docilidad que realiza las tareas propias de sus sexo y condición, como retaguardia doméstica y sexual de la tropa masculina, se levanta otro estereotipo: la coronela: menos repetido y extendido, pero prácticamente igual de conocido y popular (2002: 91).

Pero se debe tener cuidado con la percepción de las Adelitas como seres abnegados y dóciles, que sólo cumplían “tareas propias de su sexo”, ya que esta visión señala que este tipo de mujeres se encargaban únicamente de las faenas domésticas y pasivas, hecho que resulta erróneo:

Conviene recordar que las Adelitas participaron de muchas maneras en el movimiento, para no caer en la idea fija de su sumisión y docilidad, de la mujer que seguía a su Juan. Por otro lado, en la Revolución, quizá más que en otras situaciones, se ha caído en la tentación de ver a la mujer de acuerdo al espejo varonil, otorgándole un carácter heroico que se deleita al observar las fotografías en que aparecen con carabinas y cananas. Hubo mujeres que se disfrazaron de hombres para participar en la lucha. Las hubo que comandaron tropas [...] La mayor parte de las mujeres tuvo un papel menos destacado pero no menos importante (Tuñón, 1987, p. 134).

Retomando la definición que de transgresión se ha dado en este trabajo, en la literatura, el personaje de la mujer guerrera transgresora de su rol de género —aquella que rompe el molde de sumisión, silencio y pasividad— es sin duda la generala o coronela que aunque a veces no posea el título funge como líder en los negocios de la guerra y posee a su mando ejércitos numerosos. Se trata de personajes femeninos sobresalientes, ejemplares, protagonistas y líderes, muy alejadas del molde conceptual —más difundido— que de la

mujer se tiene. Capitanas de tropas masculinas, separadas, pues, de lo que comúnmente se les ha asignado. Personajes que se hallan ligados al mito de la Amazona.¹⁷³

En este capítulo se analizarán ocho textos que presentan similitudes importantes en la construcción de personajes. Ya he dicho que en lo referente a la guerra la mujer se concibe como un ente pasivo (las más de las veces) o activo (las menos). Inserto en esta última concepción se halla el grupo de personajes que se pretende analizar, pero dentro de esta colección existe otra subdivisión en las fábulas; por un lado, mujeres que luchan motivadas por su sed de venganza,¹⁷⁴ y por el otro, aquellas que sin tener dicho estímulo se convierten en heroínas por el valor y arrojo que muestran frente a situaciones de combate.

¹⁷³ Como se sabe, el mito de la amazona es muy antiguo, se trataba de mujeres que constituían un matriarcado, se autogobernaban y no permitían en su territorio la entrada de los hombres. Una vez al año copulaban con sus vecinos para evitar la extinción de la especie, se deshacían de los hijos varones (matándolos o enviándolos de regreso con sus padres) y educaban en las artes de la guerra a sus hijas. Se dice —aunque hay mucha polémica al respecto— que cercenaban su seno derecho para poder utilizar con mejor destreza el arco. Ya desde la literatura griega antigua se puede rastrear esta concepción de mujer guerrera y hermosa, en algunos casos desdenadora de hombres por sentirlos inferiores, “tipo áspero de guerreras” (16), en otros, mujeres igualmente belicosas pero, a diferencia de las primeras, no enemigas del amor ni de los hombres, luchan para defenderse a sí mismas y a sus pueblos (16). “Partiendo de la base psicológica de que también en la mujer existen rasgos viriles y de que las mujeres con porte viril provocan constantemente la admiración de ambos sexos, la fantasía humana ha elaborado un modelo gráfico y expresivo surgido tanto de ideas de temor como de asentimiento” (Frenzel, 1980: 14). Una de las características de las amazonas, continúa con Frenzel, “es su actitud y proceder libre e independiente, con desprecio del comportamiento femenino convencional” (16). El mito de la amazona ha recorrido las páginas de las literaturas de todos los pueblos, en todas las latitudes. En el romancero hispánico es notorio el motivo de la amazona en el romance de “la doncella guerrera”, que parece proviene de una “canción sur-eslava” en donde la hija de un hombre que no tiene varones se disfraza de guerrero para entrar en combate, supliendo a un guerrero, y vuelve cubierta de fama (Frenzel, 1980: 17). Por otra parte, siguiendo el registro de la mujer guerrera en la antigua literatura: “The Old Testament of the Hebrews occasionally depicted women functioning heroically in roles traditionally allotted to men. Deborah is called a prophetess and a judge although she is female, a wife, and a mother. She rallies the Hebrews against their enemies and is aided by Jael, another woman, who slays the enemy general by hammering a nail into his head” (Anderson y Zinsser, 1988: 55). La mujer guerrera se halla también en la épica celta y germánica con sus famosas Valkirias. “The Celtic epic, the *Táin Bó*, written down in the seventh or eighth century A. D., described a world in which women ruled, fought, and possessed great power. Despite Queen Medb’s (Maeve’s) ultimate defeat by Cúchulainn, she was a formidable and honored opponent [...] By assuming the roles normally allocated men, warrior women kept alive the possibility of women functioning successfully as warriors in a warrior culture and succeeding in realms of war and leadership usually restricted to men” (Anderson y Zinsser, 1988: 56).

¹⁷⁴ En este sentido cumplen funciones análogas a aquellas que he calificado como “mujeres vengadoras”.

He clasificado a los personajes femeninos, de este capítulo, como: “guerreras” y no como “revolucionarias” porque, por un lado, no se trata sólo de revoluciones, aunque sí en su mayoría,¹⁷⁵ y, por el otro, porque los personajes protagónicos femeninos poseen atributos similares —incluso las bandoleras— que destacan su supremacía en las artes de la guerra. Como se sabe, todos los corridos recopilados en este trabajo son textos novelados,¹⁷⁶ que aunque posean elementos épicos —reales o no— están contruidos, desde un principio, como creaciones literarias que no pretenden relatar verdades —aun en los casos en que se apoyan en personajes históricos— es decir, no dejan de ser más hijos de la ficción que de la realidad, por esta razón se encuentran referencias como: “Entre ruidos de cañones y metralas / surgió una historia popular” (*Juana Gallo*, vv. 1-2), como si Juana Gallo fuera más una quimera —que un personaje histórico— que pretendía erigirse como uno de los hitos que los luchadores sociales (en general) necesitaban para fortalecer su espíritu bélico en momentos de flaqueza.¹⁷⁷

Dentro del *corpus* analizado en este capítulo se hallan tres textos que no pueden ser catalogados como corridos, ya que su carácter es mayoritariamente lírico. En algunos casos existen breves cuadros que parecen ser atisbos de narratividad, pero que lo único que consiguen es caracterizar al personaje. El análisis de estos textos resulta muy útil porque la construcción del protagonismo femenino concuerda con aquellos textos que sí son corridos. Es importante señalar que dichos textos no sólo han sido catalogados como corridos por estudiosos del género, sino que en la percepción de los oyentes pueden ser considerados como tales.

¹⁷⁵ De manera evidente, la lucha más aludida es la Revolución Mexicana.

¹⁷⁶ “La <novelización> en la caracterización del héroe es lo que permite la integración a la imaginación popular una vez que desaparece el clima épico o de crisis en el cual se daban expectativas distintas” (González, 1999: 95).

¹⁷⁷ Como ocurre históricamente con el personaje de Agripina.

En el presente capítulo se estudiarán los personajes femeninos en tres segmentos. El primer subapartado se titula “guerreras”, el segundo, “guerreras-vengadoras” y el tercero: “guerreras en textos líricos”. Curiosamente, los personajes femeninos de bandoleras sólo se hallan documentados, en el presente *corpus*, en los textos líricos. Califico a la bandolera como “guerrera” por el tipo de construcción de personaje, que ostenta las mismas características belicosas atribuidas al resto del grupo.

7.1. GUERRERAS

El protagonismo femenino de “las guerreras” se manifiesta en dos corridos: *Corrido de Quintila y Doña Agripina*. La fábula de dichos textos es la misma. Las protagonistas luchan sitiadas —lo que representa una seria desventaja frente a sus adversarios— no obstante consiguen eliminar a sus enemigos de manera exitosa.

En el *Corrido de Quintila*, el hermano, a quien ésta ayuda, nunca muere, de manera que Quintila es tan sólo un tipo de soldadera que emerge repentinamente y no puede considerarse —como algunos otros corridos de este tipo— como el reemplazo del varón, sino como su ayudante, aunque se trata de una colaboradora muy destacada. La importancia de este personaje radica en su actitud bizarra y heroica frente a una situación bélica que además se describe como desventajosa para el bando de Quintila. Asimismo, aunque el nombre de la protagonista dé título al corrido, éste parece dedicarse, cuando menos al inicio, a hablar de otro personaje: “Les vo´ a cantar un corrido / a toditos mis amigos; / ´ora les voy a contar / del hombre Chon Catarino” (vv. 1-4). Presumiblemente, la voz poética compone el corrido para ensalzar las hazañas de Catarino, a quien describe

como valiente¹⁷⁸ “era hombre y no se rajaba¹⁷⁹” (v. 32), pero las proezas de Quintila superan las de quien en principio fuera el personaje principal y por lo tanto Quintila termina protagonizando el corrido, lo cual puede constatarse en la última estrofa: “La mandaron pedir / de la República entera, / que le mandara un retrato / siquiera pa’ conocerla: / que niña de quince años, / que no lo hace cualquiera” (vv. 43-48). No sólo se trata de una mujer que ostenta notablemente conductas que rompen con estereotipos femeninos: “Quintila está cocineando (*sic*), / a los disparos se vino” (19-20), sino de una “niña”, que aunque no posee el rango de generala, coronela o comandante de tropas es capaz de actos dignos de admiración, mismos que provocan el arrepentimiento de quienes, quizá, en primera instancia, no la mataron por no considerarla un contendiente peligroso: “Que si yo hubiera sabido / Quintila estuviera muerta” (vv. 17-18).¹⁸⁰ La saña con que Quintila mata a Chon Catarino es notoria y remite a la cólera que se presenta en las vengadoras de todo tipo: “Cuando Quintila llegó, / todavía lo encontró vivo; / le dio noventa balazos / por mandato ´e Dios eterno; / que si yo hubiera sabido, a Quintila mato primero”¹⁸¹ (vv. 37-42).

¹⁷⁸ El hecho de que se destaque el valor de Chon Catarino realza el valor de Quintila.

¹⁷⁹ Rajarse significa “desdecirse de la palabra dada, hacerse para atrás, no cumplir con lo ofrecido” (Jorge Mejía, 1992: 125).

¹⁸⁰ Esto es muy recurrente en el narcocorrido protagonizado por mujeres. Muchos de estos textos advierten al varón que no se confíe de las “damas” sobre todo si son bonitas. Baste citar algunos ejemplos. En el corrido de *Las cuatro narcas* la voz poética advierte: “Señores, tengan cuidado / con las mujeres hermosas, / entre más bonitas son, / se vuelven más peligrosas, / hay muchos que por una hembra / han perdido la cabeza” (vv. 43-48). Asimismo, en el corrido de *También las mujeres pueden* existe una advertencia similar: “También las mujeres pueden / y además no andan con cosas, / cuando se enojan son fieras / esas caritas hermosas, / y con pistola en la mano / se vuelven re peligrosas” (vv. 1-6).

¹⁸¹ Nuevamente la referencia al arrepentimiento del hombre que se confió de la mujer por considerarla débil.

En el corrido de *Doña Agripina* no es sólo histórico¹⁸² el personaje sino también la contienda. Se narra la proeza de Agripina que a pesar de haber sufrido un sitio¹⁸³ pavoroso que hubiera, en consecuencia, quebrado la voluntad de otro cualquiera, no sólo lo soporta sino que logra acabar con el enemigo. La protagonista se muestra desesperada, hecho que se advierte desde la primera interjección: “—!Ay! decía doña Agripina, / que estaba en desatino, / ¡divisa para aquel cerro, / a ver si viene el auxilio” (vv. 29-32). Mientras que uno de sus adversarios, el general Rivas, hace alarde de seguridad: “Decía el general Rivas: / —Yo traigo parque de acero; / no pierdo las esperanzas / de acabar con los del cerro” (vv. 13-16); y el otro, el general Cedillo, muestra una actitud menos confiada con respecto a Agripina: “Decía el general Cedillo: / —Rivas, espérate, aguántate, / no se te vaya a voltear / lo de atrás para adelante” (vv.17-20). A todas luces, este último personaje distingue la posibilidad de ser abatidos por su contrincante, a quien, pareciera, percibe como superior.

En los niveles de las intrigas se observan los siguientes elementos que señalan las diferencias y similitudes entre la construcción de los personajes femeninos de *Doña Agripina* y el *Corrido de Quintila*. En primer lugar, aunque ambas juegan un papel

¹⁸² Dentro del apartado de “la mujer guerrera” sólo encontré identificados históricamente a: *Doña Agripina*, *La Carambada* (texto lírico) y *Juana Lucio*. Sobre Agripina, Razo Oliva comenta que fue: “Hija de una familia católica relativamente pudiente en el medio rural de la sierra del norte queretano, Agripina Montes enarboló la bandera de la Cristiada contra las medidas jacobinas del presidente Calles. Dotó de cabalgaduras y armas a un centenar o poco más de peones de su rancho y campesinos de cercanías del cerro de Pinal de Amoles, y combatió varias veces, invicta, contra los reclutas agraristas del general Saturnino Cedillo y los federales de Genovevo Rivas Guillén. Se ganó a pulso el grado de Coronela; al menos, bajo ese apodo se la conoció” (2002: 96). Como queda inscrito en la cita, Agripina fue un personaje real. Es curioso que aunque en la ficción no se subraye su belleza, como ocurre en otros corridos protagonizados por mujeres, se comenta que en la vida real era muy hermosa. Guerrero Tarquín, agrarista nativo de San Luis de la Paz, quien dice haberla conocido, asegura lo anterior aunque también la califica de “marimacho”; pero lo verdaderamente importante en la descripción de este hombre sobre Agripina es que: “Esta famosa cristera gozaba de un gran prestigio entre los fanáticos, y su acción serviría para estimular a los reacios y provocar otros movimientos” (1987: I, 326).

¹⁸³ En *Juana Gallo* también existen alusiones a un sitio que la protagonista soportó con valentía y del cual salió avante: “Otra vez que se encontraban ya sitiados / teniendo un mes de no comer, / salió al frente con un puñado de soldados / que apodaban “los dorados” y salvó la situación” (vv. 15-18).

destacado, sólo Agripina es cabecilla —de hecho está documentado que históricamente fue coronela— Quintila es soldadera de su hermano. Agripina es el personaje protagónico desde las primeras líneas, Quintila se gana ese papel a través de su destreza, ya que al inicio de este corrido se dice que se hablará de un tal “Chon Catarino”, es decir, se presenta al enemigo varón como falso protagonista. Agripina muestra indicios de desesperación, Quintila no, quizá porque la responsabilidad de la victoria no recae directamente en ella. En el *Corrido de Quintila* se muestra la saña de las vengadoras, ausente en *Doña Agripina*. Quintila es un personaje emergente, deja sus tareas en la cocina y tiene que luchar porque el momento lo requiere, Agripina se presenta directamente en la acción, el corrido abre con un sitio. En realidad, se puede decir que Quintila también está sitiada, en el sentido de que está acorralada dentro de su casa y por tal motivo tiene serias desventajas, como Agripina, frente a sus agresores. En el *Corrido de Quintila* se señala la edad de la protagonista: “15 años” y en el de *Doña Agripina* no existe dicha referencia.

La secuencia fabulística con focalización en las protagonistas es la siguiente:

- agravio social sufrido → ↓

prohibición social tácita (limitación de género)

↓

→ transgresión—recompensa/no castigo

La prohibición que transgreden estos personajes es tácita —como puede observarse en la secuencia— por lo que dicha transgresión está íntimamente relacionada con el quebrantamiento de su rol de género. En el *Corrido de Quintila* es más notoria la ruptura porque al inicio del corrido se muestra al personaje “cocineando”, es decir, realizando tareas propias de su género. Partiendo de la suposición de que estos personajes

están en contra del sistema dominante, se podría decir que tanto Quintila como Agripina también transgreden una prohibición legal, que ya nada tiene que ver con el género sino con el antagonismo frente a la clase gobernante.

Como se ha visto, la construcción de las “guerreras” es muy similar en cuanto a sus rasgos, explícitos o no, de carácter. Ambas son personajes valientes que participan activamente en la contienda. El *Corrido de Quintila* muestra cómo “la soldadera” no era precisamente un personaje secundario en la lucha social, aun sin el rango, se bate con la misma intensidad que cualquier otro participante de una guerra. La intimidación de Agripina, una vez que la lucha se arrecia, está ausente en Quintila y, como ya he dicho, está tal vez relacionada con las distintas responsabilidades de las protagonistas, Agripina dirige, Quintila es dirigida.

Los personajes femeninos transgresores de este apartado no sólo no son castigados, sino homenajeados por sus acciones. Por lo tanto, se puede concluir que la secuencia más destacada de estas protagonistas, desde una perspectiva bremondiana, es de mejoría, como se observa:

- agresión femenina—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

Esta secuencia es la reacción de las protagonistas frente a una agresión sufrida al inicio de las fábulas. Al igual que las vengadoras, Quintila y Agripina actúan movidas por una provocación anterior, pero a diferencia de las protagonistas del capítulo pasado, no actúan por venganza propiamente sino en defensa propia, por lo tanto, en el caso de las guerreras “las agresiones” que llevan a cabo no necesariamente coinciden con la transgresión de la secuencia de arriba, de hecho, las agresiones de las protagonistas de este capítulo están ligadas a su desarrollo exitoso en un ámbito que el imaginario

colectivo percibe como privativo de los varones. El agravio que sufren es social y su defensa es efectiva. El desempeño de estos personajes es destacado y se percibe como justo, por lo que el mejoramiento no sólo es individual sino social. El cumplimiento de la tarea se alcanza mediante la eliminación de los adversarios. Los agentes de la mejoría son las mismas protagonistas quienes actúan como “agresoras” y “defensoras” eficaces.

7.2. GUERRERAS—VENGADORAS

Los corridos de este apartado poseen la misma fábula. Tanto Juana Gallo, como Juana Lucio¹⁸⁴ y La Chamuscada son una mezcla de guerreras—vengadoras de sus seres queridos, sin embargo, hay que aclarar que sólo la primera, según el desarrollo de la intriga, ha ingresado a la guerra motivada por una venganza, como se observa en las últimas líneas: “Por vengar la muerte de su Chon amado / por su vida había jurado, conspiración” (vv. 19-20); las otras dos han perdido a sus seres queridos en la guerra y sólo en *Juana Lucio* se inscribe un juramento de venganza en el nivel del discurso: “Juana lanzó un juramento / de acabar con los pelones; / fue el terror de Guanajuato / y de todas sus regiones” (vv. 29-32). Es decir, Juana Lucio también se halla motivada por la satisfacción que provoca la venganza, pero de forma tardía. Aunque en el corrido de *La Chamuscada* no se exprese discursivamente su anhelo de venganza, ésta se hace evidente en el vocablo “cedazo”¹⁸⁵ que señala el resentimiento de la protagonista frente al asesino de su padre: “al muy canalla le dio cuatro balazos, / como cedazo dejó su corazón” (vv.

¹⁸⁴ El personaje de Juana Lucio está históricamente documentado: “Fue una auténtica capitana de villistas alzados en armas en el mineral de Pozos, Guanajuato, hacia 1914, por la revolución que arrancó con el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez. Su esposo, minero y también revolucionario, fue muerto en los primeros combates, y quedó Juana comandando a los alzados. Por si un motivo faltara para que ella entrara con todo coraje a combatir el huertismo, en la puerta de la casa presencié el asesinato artero de su padre [...]” (Razo Oliva, 2002: 92).

¹⁸⁵ “Instrumento formado por un aro y una tela metálica o de cerdas, que sirve para cerner la harina, el suero, etc.” (*Pequeño Larousse Ilustrado*).

15-16). En realidad, la única fábula que hace referencia explícita al cumplimiento de la venganza efectiva en el cuerpo del agresor es la de *La Chamuscada*, como puede verse en esta cita. En *Juana Gallo* su venganza remite a su actividad guerrera, es decir, conspira por vengar a su amado, pero no se dice que asesine a alguien específicamente para saciar su ira. En *Juana Lucio*, el cumplimiento de la venganza es idéntico que en el anterior, no existe un personaje antagónico específico sino toda una colectividad: el bando contrario, su venganza radica, pues, en convertirse en “el terror” de Guanajuato y así acabar con los otros, que juntos son causantes de la muerte de su esposo y padre.

Una vez que “la Chamuscada” ha vengado a su padre deja de ser soldadera y eleva su rango al de “generala”: “Desde aquél día ya no fue soldadera”¹⁸⁶ (v. 17). Otra de las distinciones entre las fábulas de estos primeros tres corridos es que las dos Juanas han conocido el amor marital, a diferencia de *La Chamuscada* quien es representada como “mujer esquiva”,¹⁸⁷ que ningún hombre ha podido doblegar o enamorar: “No hubo un

¹⁸⁶ Es curioso observar que las referencias a los altos mandos en la milicia se expresan en género gramatical masculino aunque se refieran a mujeres, es decir, no se habla de generalas o coronelas sino de generales y coroneles. En cambio, el vocablo “soldadera” lleva ya implícito su género gramático. El significado de soldadera va más allá que el de soldado, sus tareas son múltiples y variadas, tanto en las trincheras como en la cama, cocina, cuidado de los niños, etc., y aunque su papel no aparezca como protagónico, en muchos casos sí lo es, como ocurre con *Quintila*.

¹⁸⁷ Con respecto a “la mujer esquiva” y “la mujer masculina” considero pertinente una cita que se refiere al teatro de los Siglos de Oro, pero que bien puede retratar otra visión dicotómica de la mujer, distinta a la de ángel y demonio y que en primera instancia está estrechamente vinculada con el mito de la amazona: “Dos iconos culturales resaltan la naturaleza miméticamente superior del Hombre sobre la Mujer, y ambos representan tropos de oxímoron: La mujer *varonil*, la mujer que gana algo —según la medida patriarcal— comportándose de manera Masculina, y la mujer *esquiva*, la que intenta rechazar la economía sexual dominante y usualmente es violada o casada. La sola presencia de los adjetivos *varonil* y *esquiva* deja claro que la mujer estándar, no será ni la una ni la otra, porque la primera adorna la columna semántica de Varón y la segunda marca el sinsentido de la resistencia a la clase dominante” (Rhodes, 2002: 268). En el teatro antes mencionado, según la autora, *la mujer esquiva* era de algún modo castigada; en el corrido pasa lo mismo en algunos casos, las mujeres altaneras o esquivas del capítulo cuatro son castigadas con la muerte, pero en otros casos no sufren ningún castigo sino al contrario, su conducta las enaltece y glorifica. Es probable que esto se deba al hecho de que la mujer esquiva del primer apartado se basa en sus atributos físicos para ostentar una conducta rebelde y desdenosa en relación a los varones, en cambio, la altivez y rebeldía de las guerreras indomables, parece estar fundada no en su belleza —sólo en el corrido de *La Bandida* existe una clara referencia a la belleza— sino en el hecho de que no perciben a ningún varón a su altura en lo referente a su oficio: la guerra.

hombre jamás a quien quisiera / de la tropa ninguno le cuadró / sólo a su padre le fue fiel soldadera / y al pobrecito una bala lo quebró” (vv. 5-8). Es decir, al único hombre al que había considerado digno de su fidelidad —entiéndase a ésta como “lealtad”— había sido a su padre, por lo tanto, una vez muerto éste, no le queda a quien subordinar su lealtad, razón por la cual pasa de ser “soldadera” a “general”. La idea anterior es semejante en la fábula de estos tres corridos, las mujeres fungen como el reemplazo del hombre fenecido. Una vez que los hombres —ya sean sus parejas o sus padres— que las dirigían en la lucha han muerto, la responsabilidad de restaurar el orden recae en las mujeres. Así, resulta que la ausencia del varón las empodera.¹⁸⁸

El título del primer corrido de esta sección revela datos interesantes. No se sabe el nombre real del personaje, sin embargo se dice que es “una joven que apodaban <Juana Gallo>” (v. 3). Una referencia posterior “peleando como cualquier <Juan>” (v. 6) apunta a que el apelativo Juan(a) remite a una colectividad, esto es, equivale a decir “cualquier soldado,”¹⁸⁹ es por tanto una redundancia de sentido que no parece ser casual sino con el propósito de recalcar esta idea de “colectividad”, tan recurrente en el género corridístico. Por otro lado, el gallo es también una imagen de la que se vale el corridista para expresar la idea de valentía y agresividad, características comunes en este tipo de animales, sobre todo si son de pelea.¹⁹⁰ La metáfora del gallo es muy utilizada en el corrido mexicano como analogía con el hombre valiente y, como bien apunta Simonett:

¹⁸⁸ Sobre el empoderamiento, Nelly Stromquist, apunta que: “Es un proceso para cambiar la distribución del poder, tanto en las relaciones interpersonales como en las instituciones de la sociedad” (1997: 78).

¹⁸⁹ A partir de *La Adelita* comienza a llamarse a cualquier soldado con el mote de “Juan”.

¹⁹⁰ Vale la pena anotar que las referencias a las aves de pelea: gallo, gavián, etc., se utilizan mucho en el narcocorrido, como se verá, y cumplen la misma función caracterizadora. El gallo, apunta González, rebasa el nivel de la referencia a una realidad rural y pasa a ser un elemento del lenguaje poético tradicional mexicano, entendiendo por lenguaje poético una formulación mayor que la simple palabra, en la cual se incluyen tópicos, fórmulas y los distintos significados metafóricos; en el caso de los gallos especialmente aquellos asociados a la pelea de estas aves (2001: 97).

con esto se maneja una metáfora del que lucha, de alguien que, una vez que se presenta el peligro, no se inmuta, sino que por el contrario, se muestra valiente y agresivo en contra de la amenaza, y con mayor razón si ya es un “gallo jugado”, con experiencia dentro del mundo del narcotráfico (2002).

Se puede decir, por lo tanto, que Juana Gallo resulta una figura mixta, una hembra que de tan valiente es casi un hombre. En este sentido, me parecen muy atinadas las palabras de Paz, cuando apunta que “la hombría se mide por la invulnerabilidad ante las armas enemigas o ante los impactos del mundo exterior” (1994: 52). Así, la mujer que se presenta invulnerable, estoica ante los embates de sus agresores, se convierte, cuando menos en el imaginario colectivo, en un hombre.

Esta ambigüedad de género¹⁹¹ también se hace patente en *La Bandida* (texto lírico) y en *Juana Lucio*, sólo que con tintes distintos. En la primera, el enigma se presenta desde el párrafo inicial: “Unos dicen que era hembra, / otros dicen que varón, el cuento es que no se sabe...” (vv. 1-3), aunque físicamente y en algunas de sus actitudes es descrita como mujer: “Se sabe que es muy bonita, / muy buena para montar, / dicen que no ha habido gallo / que la pueda dominar”¹⁹² (vv. 4-7); y en cuanto a sus rasgos de carácter, la Bandida porta características que socialmente se perciben como masculinas: “Comanda quinientos hombres, / porque se da a respetar, / no perdona los errores / si alguien la quiere tantear. // Los hombres que andan con ella / siempre la ven pelear, / dicen que es una centella / cuando empieza a disparar” (vv. 8-15). La balanza de la

¹⁹¹ Ténganse en cuenta las palabras de Frenzel: “Partiendo de la base psicológica de que también en la mujer existen rasgos viriles y de que las mujeres con porte viril provocan constantemente la admiración de ambos sexos, la fantasía humana ha elaborado un modelo gráfico y expresivo surgido tanto de ideas de temor como de asentimiento” (Frenzel, 1980: 14).

¹⁹² Lo que nos remite nuevamente al mito de la amazona y a la mujer esquiva. En este caso sí se señala sus atributos físicos.

creación del personaje de *Juana Lucio* se inclina más del lado de la caracterización masculina, tanto en relación a su carácter como a sus rasgos físicos. Por un lado se dice: “una hembra de pelo en pecho”¹⁹³ (v. 3), y por el otro: “valiente a carta cabal. // Se llamaba Juana Lucio / una hembra de mucho temple;” (vv. 4-6). Y a pesar de toda esta mezcla de estereotipos tanto masculinos como femeninos, la heroína se describe por un lado como un ser inusual: “hembras como Juana Lucio / no nacen todos los días”¹⁹⁴ (v. 43-44), y por el otro, como “el ejemplo / de la mujer mexicana” (vv. 47-48).

Se puede asegurar que todas las protagonistas de este apartado son mujeres mixtas ya que, como se ha dicho, ostentan conductas atípicas a lo concebido como propio para su género, pero en algunos de los casos es más evidente que en otros. Aunado a las mezclas anteriores, podemos asegurar que la Chamuscada también ostenta particularidades que socialmente se atribuyen al varón, además de su valentía, antes comentada, hay indicios de que es una mujer contenida: “siente ganas de llorar / pero se aguanta, porque es la Chamuscada, / que por valiente llegó a ser general” (vv. 10-12), es decir, se aguanta como los verdaderos machos —como bien se dice por ahí: los hombres no lloran. La anfibología en la caracterización de los héroes/heroínas, dota a los textos de cierta inverosimilitud que separa de forma nítida el límite que existe entre la crónica histórica y la ficción que no pretende relatar un hecho real sino crear un personaje y una hazaña que, históricos o no, se desarrollan en otro plano: el de la literatura.

En el nivel de las intrigas se señalan una serie de referencias: informaciones, indicios y catálisis, que subrayan la construcción de los personajes femeninos y los ambientes en los que desarrollan su actividad. Estos elementos ayudan a delimitar las

¹⁹³ Metáfora de valor.

¹⁹⁴ Lo que sin duda corrobora la idea de que su caracterización es atípicamente femenina, pero modélica.

diferencias y las similitudes entre los corridos, como se verá. Los tres textos presentan al personaje en la primera estrofa. Sólo *Juana Lucio* posee una especie de biografía, *Juana Gallo* se exhibe como “historia popular” (v. 2) y *La Chamuscada* comienza directamente con la caracterización del personaje guerrero. En las dos *Juanas* se menciona explícitamente “la Revolución”, lo cual ubica al personaje temporalmente. En *La Chamuscada* no existen referencias directas, pero el texto está saturado de indicios que suponen una guerra: pólvora, balas, pelotera, revolufia, tropa, soldadera, general, balazos, fusil, batallas, balaceras, etc. El agravio sufrido por los personajes femeninos es muy similar, Juana Gallo pierde a su marido, Juana Lucio, a su padre y a su marido, y La Chamuscada sólo a su padre. Las protagonistas comparten, fabulísticamente, la intención de vengarse, sin embargo, sólo Juana Gallo entra a la guerra por esa motivación,¹⁹⁵ las otras dos encuentran dicho impulso en los campos de batalla, es decir, se trata de motivaciones tardías, son primero guerreras y luego vengadoras, sin embargo, una vez que han sufrido la pérdida de sus seres queridos, su belicosidad aumenta. Únicamente en *La Chamuscada* se habla de un cumplimiento de venganza individual, la protagonista logra asesinar al hombre que mató a su padre. En *Juana Gallo* y *Juana Lucio* la venganza se lleva a cabo contra una colectividad. Las protagonistas son sustitutas de los personajes masculinos, una vez que éstos han muerto. En el caso de *La Chamuscada* esta situación se halla explícita en el nivel del discurso, pero evidentemente ocurre en los tres textos. Existen reminiscencias a los dos tipos de mujer amazona: la guerrera y la esquivada. Las

¹⁹⁵ Cabe hacer una aclaración. En el texto mismo no hay referencia alguna a que Juana Gallo fuera ya una guerrera anterior a la venganza. Desde el inicio, la protagonista se halla instalada en la acción directamente y no hay menciones a su familia, hasta las últimas dos líneas en donde se dice que: “Por la muerte de su Chon amado / por su vida había jurado conspiración” (vv. 19-20). Lo cual hace suponer que quizá el marido haya sido un soldado que perdió la vida en batalla y una vez muerto, Juana entra a suplirlo y vengar su muerte.

dos Juanas luchan para defender a su patria pero ambas han estado casadas; La Chamuscada, en cambio, es una mujer esquivada. Los tres personajes poseen caracterizaciones mixtas de las construcciones de género masculino-femenino.

La secuencia fabulística con focalización en las protagonistas es la siguiente:

- Doble agravio sufrido → social / individual

↓

prohibición social tácita (limitación de género)

↓

transgresión—recompensa /no castigo

Tanto la prohibición como la transgresión de esta secuencia tienen las mismas connotaciones que en la secuencia de las “guerreras”. La prohibición es tácita y se fundamenta en la norma social que dicta ciertos comportamientos a los varones y a las mujeres, de tal manera, la transgresión a dicha prohibición se lleva a cabo mediante las conductas que ostentan los personajes y que socialmente son consideradas como masculinas. Además, se puede decir que los personajes femeninos de este apartado también quebrantan otra prohibición social y tácita —misma que transgreden las vengadoras del capítulo anterior— que dicta que no se debe hacer justicia por propia mano, sin embargo, en un contexto como la guerra es difícil distinguir la diferencia entre un asesinato por venganza y otro producto del oficio.

El agravio sufrido de las “guerreras-vengadoras” es doble, por un lado, es individual y análogo al de las “vengadoras”, por otro, es social y requiere de una reacción contestataria que puede entenderse como una defensa.

Siguiendo a Bremond, la secuencia precedente constituye una secuencia de mejoría tanto social como individual:

- agresión femenina—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

La agresión que realizan las Juanas y la Chamuscada recae en quienes las han agredido primero y por lo tanto se aprecia como justa, no sólo porque las conductas de las vengadoras son justificadas por la voz poética, como se vio en el capítulo anterior, sino porque además es un mecanismo de defensa necesario para sobrevivir en el ambiente hostil de la guerra. Por lo tanto, se puede entender por qué la conducta de estos personajes no es castigada sino aplaudida por la voz poética, quien de forma palmaria las dota de características que infunden respeto. Los agentes del mejoramiento son las propias protagonistas quienes actúan como “agresoras” y “defensoras”, mediante la “búsqueda de los adversarios” y consiguen no sólo eliminar a sus enemigos sino vengarse de ellos, por lo tanto son también “retribuidoras que castigan”, según la terminología bremondiana.

7.3. GUERRERAS EN TEXTOS LÍRICOS

Este apartado pretende señalar las construcciones de personajes femeninos en textos que aunque se parecen a los corridos, no lo son. La ausencia de fábula en estos textos es indiscutible, sin embargo, en *La Carambada* existe una narratividad mínima que, sin embargo, no alcanza a relatar una fábula, pero sí a construir un personaje digno de infundir miedo, como el resto de los personajes del *corpus*. Los textos son: *La Carambada*, *La Bandida* y *La Güera*. Los primeros dos son protagonizados por bandoleras que, por su oficio, poseen motivaciones distintas a las de aquellos personajes descritos anteriormente, pero que, sin embargo, se construyen de manera muy similar, en cuanto a los elementos épicos y novelescos que figuran en sus caracterizaciones.

Evidentemente, el tipo de transgresión de las bandoleras no puede ser igual al de las revolucionarias, ya que estas últimas, a diferencia de las primeras, luchan por una causa —desde su punto de vista— noble, colectiva, de interés social. Por esta razón, el presente capítulo se titula “guerreras” y no “revolucionarias”, con el fin de señalar la construcción de los personajes que, aunque con distintas motivaciones, poseen características belicosas.

La protagonista de *La Carambada* es una delincuente —más parecida a *La Bandida*, que por el mote sugiere que se trata de una mujer al margen de la ley— y por lo tanto se halla más cercana a la mujer narcotraficante que a la mujer guerrera, que aunque lucha en contra del sistema dominante lo hace por una causa justa. La Carambada fue el sobrenombre de Leonarda Medina, para unos, Oliveria del Pozo, para otros (Razo Oliva, 2002: 92). El personaje histórico se describe, según las fuentes de Razo, como una:

tremebunda y sensacional jefa de una partida de bandoleros que por los años de la República restaurada y comienzo de la dictadura porfiriana sembró miedo y desolación por caminos de Querétaro, Celaya y los alrededores (2002: 92).

En *La Carambada*, el personaje mujer se describe como: “valerosa” y “bizarra” (vv. 17-18), imponente, capaz de infundir miedo, hecho que se constata, mediante la voz poética, en las primeras líneas: “La Carambada ya viene, / La Carambada ya va: / ¡válgame san Apapucio, / nos va a llevar la fregada!” (vv. 1-4). La misma protagonista es conciente de lo que provoca en los demás: “—Soy el terror de la zona”¹⁹⁶ (v. 10). Además, existen claras informaciones sobre sus instrumentos de trabajo: “Con sus pistolas al cinto, / con su puñal afilado” (vv. 13-15).

¹⁹⁶ Como ocurre en el narcocorrido, en muchos casos.

La construcción de la protagonista de *La Bandida* apunta a una descripción mixta, como ya se ha visto, en donde la característica principal es la ambigüedad: “Unos dicen que era hembra, / otros dicen que varón, el cuento es que no se sabe...” (vv. 1-3). Más tarde se le califica de “muy bonita, / muy buena para montar, / dicen que no ha habido gallo / que la pueda dominar” (vv. 4-7), dato que remite al estereotipo de la mujer esquiva. En cuanto a sus rasgos guerreros, el personaje de la Bandida ofrece particularidades que socialmente se aceptan como masculinas: “Comanda quinientos hombres, / porque se da a respetar, / no perdona los errores / si alguien la quiere tantear. // Los hombres que andan con ella / siempre la ven pelear, / dicen que es una centella / cuando empieza a disparar” (vv. 8-15). En esta última cita se puede ver el parecido de este personaje con aquéllos como Juana Gallo: “siempre al frente de la tropa se encontraba” (v. 5), o como Juana Lucio: “Juana, con su regimiento / de puros hombres cabales” (vv. 33-34).

La Güera, por su parte, es el texto más breve de toda la colección y de las tres estrofas que lo conforman, sólo una habla directamente de ella, dato que subraya su tradicionalidad (en el sentido de un entrecruce de contenidos corridísticos, en donde notoriamente existen dos núcleos). Lo único destacable sobre el personaje de La Güera es el asombro que muestra la voz poética: “aunque es mujer tiene el grado / de coronel; y sus trenzas / no han impedido que ostente / con orgullo sus estrellas”¹⁹⁷ (vv. 9-12). No existen referencias a la belleza ni a la valentía, aunque la cita anterior es un claro indicio de que se trata de una mujer valiente, siguiendo el patrón de la construcción de los personajes en los demás textos. A pesar de la concisión del texto, es el único que hace

¹⁹⁷ Esto está presente en narcocorridos como: *También las mujeres pueden* en donde el interés de la voz poética se detiene a señalar que aunque son mujeres tienen las mismas capacidades que los hombres.

referencia a un concepto de honor concebido como masculino,¹⁹⁸ al referir que: “Camino arriba se mira / cabalgar una columna [...] / va tras el triunfo y la gloria / para ennoblecer su cuna” (vv. 1,2-5,6). Como ya se ha visto, el honor masculino pende de sus obras y la honra femenina de su castidad. Por esta razón es interesante observar que la “columna” de La Güera, es decir, su ejército, va —con ella a la cabeza— en busca de “triunfo” y “gloria” “para ennoblecer su cuna”, ya que dicha búsqueda dota a La Güera de una sed de honor que generalmente sólo se reserva para los hombres.¹⁹⁹

En líneas generales, con respecto a la construcción de personajes femeninos guerreros se pueden señalar marcadas similitudes. En primer lugar, existen una serie de informaciones e indicios que consiguen ubicar al lector o escucha en el ámbito de la guerra. Por ejemplo: “Entre ruidos de cañones y metrallas”, (*Juana Gallo*, v. 1); “Los dos se hicieron presentes, cuando la revolución” (*Juana Lucio*, v. 9-10); “entre las balas pasó la pelotera” (*La Chamuscada*, v. 3); “sonaban las escopetas” (*Corrido de Quintila*, v. 14); “bajó la caballería, / iban a ver a Agripina / que sitiada la tenían” (*Doña Agripina*, vv. 34-36); “comanda quinientos hombres” (*La Bandida*, v. 8); “La Güera y toda su gente / improvisan sus trincheras;” (*La Güera*, vv. 7-8); “con sus pistolas al cinto / con su puñal afilado / la valiente Carambada / atacó hasta la Acordada” (*La Carambada*, vv. 13-16). Se habla, pues, de sitios, conspiraciones, descargas, regimientos, pólvora, balas, pelotera, etc. Las referencias a la audacia, valentía, intrepidez, bizarría, destreza etc., son claros indicios —unas veces explícitos, otras no— en todos los personajes, de su condición

¹⁹⁸ Remítase a la cita de Oro Anahory-Librowicz, en el apartado de “la mala esposa” sobre la diferencia entre honor y honra.

¹⁹⁹ Anahory-Librowicz acepta, en una cita de su estudio “Las mujeres no castas en el romancero: Un caso de honra”, que aunque son “rarísimos los casos en que el honor de la mujer rebasa el marco sexual” no son nulos. Como ejemplos de mujeres heroicas menciona algunos ejemplos de la tradición sefardí: *Mariana Pineda*, *Ester y Mardoqueo*, *Ester y Amón*, *¿Por qué no cantáis, la bella?*, *La vengadora de su novio* y *La doncella guerrera*.

destacada en los quehaceres de la guerra: “Siempre al frente se encontraba / peleando como cualquier Juan” (*Juana Gallo*, vv. 5-6); “una hembra de mucho temple” (*Juana Lucio*, v. 6); “que por valiente llegó a ser general” (*La Chamuscada*, v. 12); “no perdona los errores / si alguien la quiere tantear” (*La Bandida*, vv. 10-11); “Carambada valerosa / mujer de gran bizarría” (*La Carambada*, vv. 17-18).

En los textos de *Doña Agripina*, *La Güera* y el *Corrido de Quintila* estas referencias se sobreentienden, no están explícitas, lo que sugiere que estos tres personajes presentan más características épicas que líricas con respecto a los demás personajes, es decir, se trata de indicios que al referir sus hazañas o sus grados militares suponen ciertas características necesarias para la realización de las primeras o la obtención de los segundos. En *Juana Lucio* y en el *Corrido de Quintila* se concibe a ambas protagonistas como ejemplares: “Juana Lucio fue el ejemplo / de la mujer mexicana” (*Juana Lucio*, vv. 47-48); “que niña de quince años / que no lo hace cualquiera” (*Corrido de Quintila*, vv. 47-48).

En todos los textos se puede encontrar, en mayor o menor medida, una descripción mixta (femenina-masculina) de la protagonista, física, moral o ambas. En los ocho textos, las protagonistas obtienen fama invariablemente. Sólo en *La Chamuscada* y en *La Güera* se menciona el rango militar de las protagonistas, la primera general y la segunda coronela.²⁰⁰

Como colofón diré que la transgresión de los personajes femeninos de este capítulo está justificada por su contexto, en todos los corridos, y doblemente justificada

²⁰⁰ Está históricamente documentado que Agripina fue también coronela, pero el corrido no lo menciona. En el caso de *La Bandida* se hace mención a que “comanda”, por lo tanto podríamos asumir que se trata de un comandante (a).

en los casos en que además se sufre un agravio individual, por esta razón la conducta de estos personajes se homenaja y no se castiga.

Desde mi punto de vista, todos los textos de este apartado exteriorizan una intención que sobrepasa la anécdota —incluidos aquellos que no la tienen o que es minúscula— y dicha intención parece señalar la capacidad de las mujeres, representadas en los personajes femeninos, para asuntos que socialmente se han entendido como cosa de hombres. Así, el propósito de la voz poética se manifiesta en la caracterización gloriosa de la figura mítica de la guerrera, inquebrantable, estoica e invulnerable, casi un hombre. Como se verá, en el narcocorrido esto es aun más evidente.

A primera vista, la etiqueta secuencial más cercana al sentido de las secuencias es “la victoria”, pero atendiendo a la construcción de los personajes, incluidos aquellos que protagonizan los textos líricos, considero que sería más acertada “la fama” entendida como “el buen ejemplo” y por lo tanto, opuesta a aquélla de las malvadas.

8. EL PERSONAJE DE LA MUJER LÍDER EN EL NARCOCORRIDO

El narcocorrido, como se ha dicho en el capítulo uno, surge directamente del género corridístico, razón por la cual, su estructura formal y sus temas son muy parecidos a los del corrido. Los héroes del narcocorrido son individuos ficticiales al margen de la ley, ya que se insertan en el mundo de los negocios ilegales. El gusto por este tipo de personajes con marcadas características épicas y noveladas²⁰¹ proviene de los romances y corridos de bandoleros. Pero en el universo narcocorridístico no sólo se exaltan las virtudes de los narcotraficantes sino de quienes los persiguen, el heroísmo se patentiza en los dos bandos:

Al recrear situaciones concretas, como el enfrentamiento entre quienes se ganan la vida en las diferentes etapas del tráfico de enervantes y las fuerzas del orden que lo prohíben, el corrido mexicano contemporáneo ha elaborado un mundo ficcional que pretende ser mitológico; en este mundo, la ubicación en el tiempo y el espacio, los personajes y sus acciones forman parte de una narración literaria, pero también se rigen por unas reglas inquebrantables para las que la valentía y la lealtad son los valores por preservar (Lobato Osorio, 2003: 87).

El personaje femenino en el narcocorrido, al igual que en otros ámbitos de la literatura, cumple con funciones diversas. Según Eric Lara, la caracterización fundamental de la mujer en el narcocorrido es mediante dos formas diametralmente opuestas: por un lado se le equipara con el varón valiente y dispuesto a todo por el negocio, y por el otro su presencia es pasiva. (2003, p. 223-225). La pasividad de la mujer está representada en la

²⁰¹ “El tratamiento novelesco del narcocorrido se observa en sus personajes, que no buscan identificarse con la comunidad, sino destacarse de ella; no están ligados a un suceso histórico claro, aunque sí a una actividad concreta: el narcotráfico, y sobre todo, poseen características humanas que se proponen como ideales y son la proyección de un carácter universal” (Lobato, 2003: 103).

mujer-objeto del hombre, resultado de la fortuna económica del narco quien se puede dar el lujo de poseer muchas mujeres y hacer con ellas lo que quiera. Este trabajo se interesa por la primera caracterización a la que se refiere Lara; se trata de una protagonista líder, astuta, inteligente, leal, pero sobre todo, valiente. Personaje depositario de muchas de las características que usualmente se asignan al varón, una mujer que al igual que ocurre en el caso de la guerrera, “se ha caído en la tentación de ver[la] de acuerdo al espejo varonil” (Tuñón, 1987, p. 134).

Según Valenzuela, en los corridos y narcocorridos, la mujer activa, aquella que abandona su inserción exclusiva dentro de las paredes del hogar —punto de referencia vital, de reproducción social, estrategias de sobrevivencia o de vida, y de reproducción ideológica, espacio focalizado de la maternidad y la vida cotidiana frente a la vida pública o la genericidad— rebasa los límites domésticos y por esta razón se le observa con recelo (“deviene vida sospechosa” —según sus palabras—). Para este autor, la vida de estas mujeres se inserta, en lo privado, en el contravalor estereotipado de “la mala mujer” y “en lo colectivo al ámbito semioculto del narcomundo” (Valenzuela, 2002, 59 y 60). Siguiendo la disquisición de Valenzuela —sociólogo que analiza el mundo del narcotráfico a través del narcocorrido— se podría decir que los personajes femeninos que se examinan en este capítulo pueden ser considerados como “mujeres malas”, que no actúan como deberían.

Como ya se sabe, la presente tesis intenta mostrar el prototipo de la mujer transgresora de los roles y funciones, más difundidos, que la sociedad le ha impuesto. En este apartado me propongo resaltar las acciones de mujeres (personajes femeninos) conceptualizadas de forma distinta a la imagen más tradicional que de ellas se tiene,

mujeres que constituyen “una nueva construcción de género en lucha por la equidad en los negocios, aun cuando éstos son ilegales” (de la Torre, 2004, p. 233). Como en las mujeres guerreras, las raíces míticas de este tipo de protagonismo remiten a la imagen de la Amazona griega.²⁰² Los personajes femeninos transgresores, en el narcocorrido, representan la versión actual de las protagonistas de los corridos de bandoleras.

En este capítulo he reunido dieciséis textos: *Las cuatro narcas*, *El Águila real*, *Pollitas de Cuenta*, *Socias de la mafia*, *También las mujeres pueden*, *La dama de rojo*, *Carmela la michoacana*, *Las dos monjas*, *La Reina del sur*, *La dama de la suburban*, *Jefa de jefas*, *La Jefa*, *La dama y el judicial*, *Mujeres valientes*, *Contrabando y traición*²⁰³ y *La tentación del diablo*.²⁰⁴ Todos ellos poseen la figura de la mujer líder en los negocios del narcotráfico,²⁰⁵ líder en dos sentidos, como traficantes de narcóticos o como policías infiltradas.

En este último capítulo —como en el anterior— también se analizan textos líricos, o mayoritariamente líricos, que parecen narcocorridos, pero que no pueden ser calificados como tales por su ausencia de fábula. El motivo de su inclusión es el mismo que en el caso precedente, la construcción de los personajes con características épicas y heroicas es muy similar a aquélla que se lleva a cabo en los narcocorridos. En estos textos sobresale su lirismo, pero en algunos de ellos se pueden vislumbrar atisbos de narratividad, que, sin embargo, no son suficientes para relatar una historia, la intención de estos cuadros o escenas (hasta cierto punto narrativas) realza aun más la caracterización

²⁰² Confróntese la nota a este respecto en el capítulo de “el personaje de la mujer guerrera”.

²⁰³ Este corrido se analiza en “la mujer vengadora”, ya que su núcleo fabulístico es la venganza y no el narcotráfico, sin embargo, no se puede negar su inclusión en este grupo.

²⁰⁴ Estudiado en el apartado de “la mala madre”.

²⁰⁵ El protagonismo de Camelia se apoya en su venganza y no en los negocios ilegales, en donde parece ser más la pareja del narco, cómplice, sí, pero no la cabecilla.

lítica de las protagonistas, pero no va más allá. A diferencia del capítulo anterior —en donde los textos líricos se separaron para mayor claridad— el análisis de la caracterización del personaje femenino protagónico en estos textos —*La jefa*, *Las cuatro narcas* y *Mujeres valientes*— se llevará a cabo junto a corridos que construyan personajes similares. Por ejemplo, el primero, como se verá en seguida, se parece a *La Jefa de jefas* ya desde el título; el segundo habla de policías infiltradas, por lo que se analiza junto al corrido de *El águila real*; el tercero es casi un catálogo de personajes femeninos protagónicos de otros corridos y, por esta razón, su acomodo dentro del análisis no tiene importancia, ya que está relacionado con muchos corridos.

La Jefa de jefas y *La Jefa* son quizá los ejemplares más nítidos del tipo de personaje que me propongo abordar en este capítulo. Ambas son, como su nombre lo indica, jefas de la mafia, mujeres muy destacadas en los negocios del narcotráfico. *La Jefa de jefas* parece ser una reelaboración de otro corrido también popular titulado *El Jefe de jefes* y *La Jefa*, asimismo, un refrito textual (aunque de forma lírica) que muestra el gusto —habitual, en este tipo de composiciones— por vanagloriar las hazañas y conductas del narcotraficante, mediante la voz poética o incluso del propio personaje.

El texto de *La Jefa* no cuenta una anécdota,²⁰⁶ la voz lírica pinta escenas, o fragmentos de éstas —mucho más descriptivas que narrativas— para construir a su protagonista. La creación de la Jefa (como personaje) se vale de indicios e informaciones utilizados en muchos narcocorridos. La caracterización de este personaje muestra lo siguiente: “valiente” (v. 8); “hembra muy brava” (v. 9); asesina: “ha matado a mucha gente” (v. 10); buen cuerpo: “linda cinturita” (v. 16); adicta: “en la bolsa trae su polvo /

²⁰⁶ Aunque la primera línea: “Siguen buscando a la jefa” parece sugerir una posible fábula, no existe, en realidad, una narración como tal, incluso el primer verso sólo señala, junto con otros indicios, que se trata de una mujer muy buena para escapar, como muchas de sus congéneres.

pa' darse sus polveaditas" (vv. 17-18); famosa: "la famosísima Jefa" (v. 43); diestra para los negocios del narcotráfico: "es una chucha cuerera" (v. 44); cumple roles distintos a los socialmente concebidos como femeninos: "sabe muy bien sus deberes / pa' traficar con la droga" (vv. 45-46);²⁰⁷ distinta y sobresaliente frente a sus congéneres: "y de todas las mujeres, / la Jefa es la más perrona" (vv. 47-48). Se dice que la Jefa heredó la valentía de su madre: "su madre es mexicana / de ahí sacó lo valiente" (vv. 7-8), dato que comparte con la *Jefa de jefas*, sólo que en este último también se menciona la herencia paterna: "No rajármele a cualquiera / es herencia de mi padre, / mi valor e inteligencia / eso me heredó mi madre" (vv. 31-34). Es importante hacer un alto en esta última cita. Rajarse, explica Jorge Mejía, significa "desdecirse de la palabra dada, hacerse para atrás, no cumplir con lo ofrecido" (1992: 125). De aquí que pueda decirse que la protagonista heredó de su padre el sentido del honor y la valentía; de la madre, por su parte, el valor y la inteligencia, dato que recuerda a *La Jefa*. El no rajarse se percibe —socialmente— como característica exclusiva del macho, así como el no llorar, es decir, no ablandarse en ninguna situación, incluso en aquellas en las que se juega la vida. El hombre mexicano, me permito concordar con Paz,²⁰⁸ es un ser cerrado que no permite la entrada del otro, cualquiera que este sea, a su intimidad, mientras esté hermético frente al mundo no habrá manera de ser vulnerable, por esta razón el macho mexicano intenta resguardar sus sentimientos de tristeza (no llora) o de miedo (no se raja).²⁰⁹ En este sentido, *La Jefa de jefas* es un ser cerrado y por lo tanto inmune, casi un hombre.

²⁰⁷ Vale la pena recordar la cita de de la Torre, con respecto a que las actividades de estas mujeres constituyen "una nueva construcción de género en lucha por la equidad en los negocios, aun cuando éstos sean ilegales" (2004: 233).

²⁰⁸ En su *Laberinto de la soledad*.

²⁰⁹ Como *La Chamuscada*: "Hoy, cuando escucha esa tonada, / como que siente hartas ganas de llorar, / pero se aguanta, porque es la Chamuscada, que por valiente llegó a ser general" (vv. 21-24).

Volviendo a *La Jefa*, se puede decir que su caracterización, además de lo ya comentado, se funda en su actitud ante la muerte: “es una hembra muy brava / que ha matado a mucha gente, / tres policías, seis soldados / y de pilón un teniente” (vv. 10-12), y en cómo la perciben entidades difíciles dentro del ámbito del narcotráfico: “son los vatos más pesados, / pero dicen que es la Jefa / la que les surte el mercado” (vv. 34-36), es decir, confían en ella para que sea su proveedora; incluso los gobiernos que resultan más bravos, como el mexicano: “le hacen los puros mandados” (v. 6), lo que recuerda a las últimas líneas de *La Jefa de jefas*: “van a peinarme las greñas” (v. 47).

La caracterización de *La Jefa de jefas* se asienta sobre bases parecidas; para la voz poética es importante resaltar la astucia mediante la cual logra evadir a la justicia: “no me han podido agarrar” (v. 18). A diferencia de *La Jefa*, este corrido está en primera persona, por lo tanto no hay referencias a la belleza.²¹⁰ En los casos de los narcocorridos en primera persona, como ocurre con éste, el héroe o heroína se caracterizan a sí mismos. Además, la primera persona muestra la conciencia que la protagonista tiene de sí misma. Aunque en *La Jefa de jefas* no exista tanta descripción, la caracterización se logra mediante lo que ya se dijo esta mujer ha heredado de sus progenitores, más el uso de adjetivos como “chacalosa”²¹¹ (v. 7) o la mención de sus actitudes frente al “diablo” quien de forma nítida encarna la figura del mal en todo su esplendor: “¿pa’ qué se meten conmigo? / Me hablo de tú con el diablo / tampoco puede conmigo” (vv. 8-10). Es decir, es tan mala que está a la par del demonio y, por ende, de cualquiera que se enfrente con ella. También se menciona su poder: “mejor no le anden buscando / mi poder es conocido” (vv. 11-12), dato similar en *La Jefa*, sólo que en este último texto la

²¹⁰ Lo cual sería el colmo de la petulancia.

²¹¹ Palabra que proviene de “chacal” y que se utiliza en el norte del país para designar a alguien que es abusivo y aprovechado.

señalización del poder va de la mano con la alusión a sus dominios y alcances. En *La Jefa* se mencionan lugares como: Texas, Tamaulipas, Chihuahua, Chicago, California, Durango, Tijuana, Michoacán, Monterrey, San Luis, Nayarit, Sinaloa, etc., en el transcurso de ocho estrofas, lo que parece buscar la verosimilitud.

La fábula de *La Jefa de jefas* narra el caso de una mujer que ingresa a los negocios ilegales por necesidad y tiene mucho éxito. La exaltación de la mujer necesitada y dispuesta a todo por sus hijos —“una dama traficante / que entró al negocio prohibido / para salir adelante / y todo porque sus hijos / se estaban muriendo de hambre” (vv. 2-6)— es parte del prototipo que define a la mujer como capaz de cualquier cosa (buena o mala) en situaciones límite: “Una hembra si quiere a un hombre / por él puede dar la vida / pero hay que tener cuidado si esa hembra se siente herida” (*Contrabando y traición*, vv. 13-16). Aunque evidentemente las citas se refieran a dos cosas distintas, el amor a los hijos y el despecho femenino, ambas ayudan a estructurar y mantener idearios sobre actitudes que socialmente se perciben como femeninas.

En *La Jefa de jefas* se enaltece a la mujer de principio a fin, no sólo se observa el notorio engreimiento de la protagonista —que coincide con la voz poética— sobre sí misma, sino que sus elogios alcanzan a otras mujeres: “ya saben que las mujeres / la mueven por donde quiera” (vv. 45-46), es decir, el corrido subraya que las mujeres pueden ocupar un lugar prominente dentro del narcotráfico, lo que se recalca constantemente: “mis guaruras son mujeres / también le entran a lo grande, / todas son veterinarias / cuidan mis tres animales” (vv. 21-24). Un detalle destacado en este corrido es la intertextualidad; se hace constante mención a otros narcocorridos también

populares: *Mis tres animales*,²¹² *También las mujeres pueden*²¹³ y si bien no se menciona de forma directa, el corrido es una clara reelaboración de *El Jefe de jefes* en versión femenina. Se puede decir, pues, que el autor supone que los receptores tienen un conocimiento suficiente del género, de manera que las alusiones intertextuales no son fortuitas, y señalan contextos conocidos, reales o no, por el auditorio. Además, en este corrido se hace patente lo que Astorga califica como: “una forma efectiva de denuncia de todos aquellos sectores olvidados en contra de la institucionalidad y su discurso oficial” (1997): “Cuando andas en malos pasos / la sociedad te desprecia; / si te estás muriendo de hambre / nadie mira tu pobreza, / mientras gane dinero / digan todo lo que quieran” (vv. 37-42). Es decir, aunque la voz poética se presente a sí misma (ya que coincide con el personaje) llena de arrogancia, sus motivaciones consiguen justificar,²¹⁴ hasta cierto punto, las conductas de la protagonista, en cambio, en *La Jefa* no se indica ningún estímulo que haya incitado a la mujer a llevar a cabo negocios ilícitos.

En *La Jefa de jefas* no existen secuencias de degradación sino sólo de mejoramiento,²¹⁵ sin embargo, podría decirse que se trata de un mejoramiento ininterrumpido que se ha venido dando incluso antes de que inicie el corrido. Es decir, se habla de que la situación de esta mujer era paupérrima, al grado de que no tenía qué darles de comer a sus hijos, pero su realidad cambia una vez que decide dedicarse al

²¹² Véase cita anterior. El corrido de *Mis tres animales* es una buena muestra de cómo funciona el lenguaje codificado dentro del narcomundo y se refleja en el narcocorrido. Los tres animales —perico, gallo y chiva— no son más que motes para designar ciertos tipos de droga: (cocaína, combinación de cocaína y marihuana y marihuana, en ese orden).

²¹³ “También las mujeres pueden / aunque muchos no quieran mijaa”. En realidad no se trata de versos contados sino de un comentario de la intérprete y presumiblemente autora de dicho corrido. Este tipo de añadidos son muy comunes en el corrido.

²¹⁴ Lo que parece estar muy relacionado con el hecho de que el corrido que justifica la ilegalidad está en primera persona y el otro texto, en tercera.

²¹⁵ Obviamente los adversarios de *La Jefa de jefas* se hallan degradados de principio a fin, ya que frente al poder de la jefa nada pueden.

narcotráfico. Así, podemos asegurar que se trata del relato de una secuencia pasada que remite a la experiencia de la protagonista para llegar al lugar que en el presente ocupa.

La secuencia fabulística más destacada en *La Jefa de jefas* es:

- Agravio social sufrido (pobreza)→

Prohibición legal—transgresión legal—no castigo

En este caso —aparentemente distinto de todos los demás de este capítulo e idéntico al de las “guerreras”— la protagonista actúa impulsada por un agravio social (recuérdense los versos 39 y 40: “si te estás muriendo de hambre / nadie mira tu pobreza”) que empuja al personaje a ingresar a los negocios ilícitos del narcotráfico, lo cual supone la transgresión de una prohibición legal: no dedicarse a dichos negocios. La denuncia social que se lleva a cabo en *La Jefa de jefas*, en el nivel del discurso, permea las intrigas de muchos otros corridos del tipo, sugiriendo que los actores del narcotráfico son tan sólo uno de los eslabones de una sociedad descompuesta. Existen referencias a la pobreza en otros corridos como: “no quisieron ser pobres / pues les gustaba el dinero” (*Pollitas de Cuenta*, vv. 27-28) pero, como se observa en la cita, la transgresión legal se lleva a cabo más por codicia que por necesidad. Lo anterior sugiere que la transgresión de este personaje femenino, específicamente, se presenta como justa sobre todo por la situación de pobreza que impele a la protagonista a violar la ley para poder sobrevivir, además, la necesidad suele ser —según el imaginario colectivo— una razón poderosa y válida para infringir la ley.

Siguiendo a Bremond, la secuencia anterior puede traducirse en:

- Agresiones—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea / huída²¹⁶

²¹⁶ Sin duda, la huída es otra función, pero está tan ligada al cumplimiento de la tarea que me he permitido enunciarla en el mismo nivel, como si fuera ésta la misma función, ya que es mediante la huída que los

Los adversarios de la protagonista la acosan constantemente y de todos los embates sale ilesa, de ahí su fama de invulnerabilidad en el mundo del narcotráfico. Las agresiones que lleva a cabo la protagonista son varias, en primer lugar quebranta el sistema legal —lo que sugiere la prohibición de una transgresión— y en segundo, agrede directamente a sus adversarios, lo que permite el “cumplimiento de la tarea” e implica una defensa efectiva frente a sus enemigos. La Jefa de jefas ha logrado “eliminar a sus adversarios” (bandos contrarios dentro del narcotráfico y agentes de la ley) de forma exitosa, obteniendo así la victoria, sin sufrir ningún castigo.

Los agentes de *La Jefa de jefas* son: “obstáculo”: la pobreza primero y, una vez dentro del narcotráfico, los bandos contrarios y la ley; “agresores”: la protagonista y sus adversarios²¹⁷ —las agresiones están sobreentendidas—; “beneficiaria” y “defensora”: la propia protagonista, por un lado es quien recibe el beneficio directo de sus acciones y por el otro, se defiende a sí misma de las agresiones externas, aunque la única defensa explícita, en el nivel del discurso, es “la huída”: “yo soy la jefa de jefas / no me han podido agarrar” (vv. 17-18). De aquí que se pueda decir que la huída es un ingrediente fundamental para el buen desempeño de las actividades de los protagonistas, en general, del narcocorrido. Así, una de las funciones más destacadas de los personajes femeninos transgresores de este capítulo es la huída, ya que sin ella no podrían sobresalir en el ejercicio de su actividad, misma que involucra constantes infracciones a la ley. La supremacía de estos personajes no reside solamente en su actitud bizarra frente a situaciones de riesgo sino en su astucia y sagacidad para evadir a la ley. En todos los textos existen referencias directas o indirectas sobre la “huída exitosa”, ya que es

protagonistas del narcocorrido logran desarrollarse de forma exitosa —cumplir sus tareas— en el narcomundo.

²¹⁷ Lo cual depende del punto de vista de quien califica, como apunta Bremond.

precisamente la perspicacia del narcotraficante lo que le permite escapar de la justicia o de los bandos enemigos y seguir en el negocio con vida.

En *La reina del sur*, por ejemplo, la fuga juega el papel más preponderante de toda la fábula. Se narra el periplo de una mujer que tiene que escapar debido a que algo sale mal en los negocios: “no trates de contestar / es porque ya me torcieron / y tú tendrás que escapar” (vv. 10-12), y gracias a la ayuda de Epifanio Vargas, la Reina logra instalarse en Europa en donde consigue, mediante su desempeño en el narcotráfico, destacar y obtener mucha fama. La construcción del personaje se realiza mediante indicios e informaciones que contextualizan a la protagonista. Teresa, la protagonista, se concibe como una mujer “muy arriesgada” (v. 32); figura de gran peso, importante: “tía muy pesada”; “noble dama” (v. 40); “mujer muy valiente / que no la van a olvidar”²¹⁸ (vv. 53-54); adaptable a las circunstancias: “supo aprender el acento” (v. 37); se le describe como un personaje sorprendente: “a muchos los sorprendió”²¹⁹ (v. 41). En cuanto a su caracterización física, la voz poética describe su vestimenta: “con bota de cocodrilo / y avestruz la chamarra / usaba cinto piteado, / tequila cuando brindaba” (vv. 45-48), lo que señala el atuendo característico del narcotraficante real. En la estrofa final existen conjeturas sobre su paradero: “un día desapareció / dicen que está en la prisión, / otros que vive en Italia” (vv. 55, 57, 58). Este último detalle es común en otros textos. En el narcocorrido, en general, la voz poética tiende a especular o a comentar las constantes reflexiones que la gente hace sobre quiénes y dónde se encuentran los protagonistas de dichos corridos. Esta clase de sospechas que no llegan a concretarse del todo, y que se

²¹⁸ Como en *La Carambada*: “Carambada valerosa, / mujer de gran bizarría, / el Bajío repetirá / tus hazañas de porfía” (vv. 17-20).

²¹⁹ Lo que recuerda la sorpresa que causa Quintila: “que niña de quince años, / que no lo hace cualquiera” (*Corrido de Quintila*, vv. 47-48).

quedan en el aire como el secreto que todos saben pero que nadie se atreve a externar, remite de forma contundente a la mitificación de este tipo de personajes. Los seres de carne y hueso poseen un domicilio terrenal, los semidioses del narcocorrido viven en una especie de Olimpo inalcanzable e incomprensible para los simples mortales como nosotros.

La secuencia fabulística más destacada de *La Reina del sur* es la siguiente:

- Agresión sufrida (persecución) →

Prohibición legal—transgresión legal—no castigo

En este corrido también puede hablarse de una agresión explícita —que abre la fábula— que arrastra a la protagonista a escapar para salvaguardar su vida. La prohibición que transgrede este personaje es legal, como en todos los demás casos, pero, como se observa, la Reina actúa en relación al agravio previo, es decir, en el texto no se dice que ella traficara antes de llegar a Europa, en donde se convierte en narcotraficante famosa.

Desde un punto de vista bremondiano, las secuencias más importantes de *La Reina del sur* son de mejoramiento, ya que desde el principio se presenta a la protagonista en una situación de degradación y su reacción para sobrevivir apunta, necesariamente, a una situación mejor. Entonces, se puede decir que la conducta que muestra la protagonista frente a la agresión sufrida es la siguiente:

- Huída—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

En la mayoría de las secuencias que realizan los personajes transgresores femeninos del narcocorrido, la huída se vincula con la última función: cumplimiento de la tarea, pero en este texto, al tratarse de dos movimientos de mejoramiento, “la huída”

ocupa el lugar inaugural de la primera secuencia y el último puesto de la siguiente, como se verá. Se desconoce el por qué de la persecución inicial de la Reina, pero se puede inferir que la razón se vincula a la relación de la protagonista con uno de los personajes masculinos: el Güero. Una vez instalada en un contexto distinto, en otro continente y a salvo de quienes la han obligado a huir, la Reina comienza otra secuencia, misma que comparte con todas las protagonistas de este capítulo:

- Agresión legal—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea / huída

La agresión que señala esta última secuencia es legal y recae sobre dos objetos, la ley y los bandos enemigos. Se puede decir que la agresión con que abre esta secuencia es el equivalente a la transgresión de la prohibición antes señalada.

Como se observa, en las dos últimas secuencias se habla tanto de eliminación de los adversarios como del cumplimiento de de la tarea, pero no se trata de los mismos movimientos. La primera “eliminación de los adversarios” está relacionada con la fuga eficaz de la protagonista —reacción frente a la persecución explícita de un bando enemigo, en la primera parte del texto— lo que necesariamente implica el logro de su propósito. Podría pensarse que la huída en la primera secuencia es una especie de agresión —que recae sobre los enemigos que la atosigan— que alude a una defensa eficaz ante la persecución de la que es objeto la Reina. La “eliminación de los adversarios” en la segunda secuencia se refiere a la evasión efectiva de la justicia, lo que le permite a la protagonista desarrollarse exitosamente en el mundo del narcotráfico y, por lo tanto, implica una huída constante, mediante la cual la protagonista consigue erigir y mantener su poder y fama. En consecuencia, el motivo de la huída en *La Reina del sur* guarda mucha más importancia que en los otros narcocorridos que presentan personajes

femeninos transgresores. Por último, con relación a “la huída”, es importante señalar que en ocasiones es muy difícil reconocer junto a qué función se incrusta la huída —puede ser parte de la eliminación de los adversarios o del cumplimiento de la tarea— pero la mayoría de las veces se trata de una conexión más directa con el cumplimiento de la tarea, ya que cuando la narcotraficante no ha sido lo suficientemente inteligente para huir, se puede hablar de un “fallo en el cumplimiento de la tarea”.

Los agentes de este corrido son: “obstáculo”: la situación que la arrastra a huir; “aliados”: el hombre que la ayuda a fugarse (también “defensor”) y el hombre con el que se asocia en el extranjero; “agresores”: los enemigos que la persiguen; “beneficiaria” y “defensora”: la propia protagonista, ya que es ella quien recibe el beneficio de sus proezas y también quien se defiende a sí misma con ayuda de sus aliados.

La construcción de este personaje transgresor es más sucinta que en el caso de las Jefas, pero no por ello, distinta; en realidad, la única diferencia reside en las alusiones a la vestimenta del narco, ausentes en las Jefas. La Reina es, como sus congéneres, un personaje arriesgado, valiente, imponente y muy sagaz. La transgresión de la Reina es legal y no existe castigo, sino recompensa: fama, a través del ejercicio eficaz de su actividad.

Una de las referencias más destacadas en los narcocorridos protagonizados por mujeres es aquélla que recalca la capacidad de las mujeres y subraya la igualdad entre los géneros. Los textos en donde estas referencias se hacen más evidentes son: *También las mujeres pueden* y *La dama de rojo*, corridos que, aunque narran fábulas distintas, tienen una misma intención más profunda: destacar las aptitudes de las mujeres y acentuar que en igualdad de condiciones “también las mujeres pueden”. El primero de ellos narra la

historia de dos bandos de mujeres narcotraficantes que se entrevistan para realizar una especie de transacción, pero algo sale mal y unas aniquilan a otras. *También las mujeres pueden* es uno de los únicos corridos en donde los personajes femeninos mueren.²²⁰ En él, se recalca la peligrosidad de las mujeres cuando se hallan en situaciones límite: “cuando se enojan son fieras / esas caritas hermosas, / y con pistola en mano / se vuelven re-peligrosas” (vv. 3-6). Se menciona desde el título que “También las mujeres pueden”, sugiriendo que son tan capaces como los varones, sin embargo, un análisis detenido sobre la mancuerna belleza-peligro insinúa que las mujeres son más peligrosas que los hombres porque tienen a la belleza de su lado. La voz poética se descubre como masculina: “También las mujeres pueden / aunque nos duela aceptarlo” (vv. 47-48). Las protagonistas se describen como: “fieras” (v. 3); “caritas hermosas” (v. 4); “re-peligrosas” (v.6). La caracterización de las protagonistas se lleva a cabo mediante la mención del vestuario y los accesorios de trabajo (como ocurre en *La Reina del sur*): “Todas vestían de vaquero / y de chamarra de baqueta, / también cargaban pistola / debajo de la chaqueta / mucho dinero en la bolsa / y muy buenas camionetas” (vv. 19-24), dicha descripción dota a las protagonistas de una referencia extratextual (indicial), mediante la que la voz poética pretende crear personajes verosímiles.

La secuencia fabulística más destacada en este corrido con focalización en los personajes femeninos es la siguiente:

- Bando 1 → prohibición legal—transgresión legal—no castigo
- Bando 2 → prohibición legal—transgresión legal—castigo

La prohibición que transgreden las protagonistas de este corrido es legal, pero al tratarse de una riña entre bandos uno sale invicto y otro no.

²²⁰ Los otros dos son: *Carmela la michoacana* y *Pollitas de cuenta*.

Siguiendo a Bremond, las secuencias anteriores pueden traducirse como sigue:

- B. 1→ agresión—eliminación de los enemigos (defensa efectiva)—cumplimiento de la tarea / huída
- B. 2→ agresión—tarea cumplida al revés (defensa ineficaz)—agresión sufrida/castigo

En este corrido se observa una agresión tácita de las protagonistas en contra de la ley, como en todos los demás de este capítulo, pero también existen agresiones explícitas, en el nivel del discurso, que refieren la lucha entre narcotraficantes. Los dos grupos atacan, unas se defienden de forma efectiva y otras no. Las primeras huyen una vez que han aniquilado a las segundas. La anécdota es tan sencilla que insinúa que la fábula es más bien un pretexto para recalcar la intención de la voz poética, esto es: “las mujeres son muy bravas aunque se piense lo contrario”. A nivel agencial, los personajes femeninos son a la vez “agresoras” entre bandos contrarios y “aliadas” dentro de su propio grupo. Aquéllas que mueren son “víctimas”. Todas las protagonistas son “defensoras”, unas eficaces y otras no.

La transgresión de las protagonistas de este corrido sí tiene consecuencias, cuando menos para algunas de ellas. En este texto no sólo se explicitan los riesgos del quehacer del narcotraficante, sino que se exhibe al personaje femenino como un agente peligroso que puede desarrollarse profesionalmente como los actores varones en un mundo en el que es difícil la supervivencia y como dice la voz poética: “como un hombre se mueren / y eso no hay que dudarlo” (vv. 47-48).

La dama de rojo, por su parte, narra la historia de una mujer narcotraficante que se venga exitosamente del hombre que la agredió de tres maneras distintas: asesinó a su marido, la violó y les robó una carga de narcóticos. Evidentemente, la protagonista de

este corrido es una justiciera que reacciona contra quien en primera instancia la ha agredido y logra su cometido. El presente corrido es una buena muestra de la dificultad que la tipología de personajes supone, ya que indiscutiblemente se trata de una vengadora, incluso con más motivaciones que María, Tina u otras del tipo. Estructuralmente, pues, este corrido es idéntico a los corridos de vengadoras. Sin embargo, los agravios que recibe esta mujer están muy ligados al mundo del narcotráfico y por lo tanto, desde mi punto de vista, su núcleo fabulístico no puede trasladarse a otra esfera. No se trata de una hembra despechada, como algunas de las “vengadoras”; es cierto que ha sufrido un agravio idéntico al de Juana Gallo²²¹ o al de Tina (el asesinato del hombre amado), pero además ha sufrido una violación²²² —uno de los dos casos en todo el *corpus*— y el desfalco de una carga de droga. Esta última agresión sólo es posible en el ambiente del narcotráfico, por esta razón he decidido analizar este corrido dentro del contexto del que ha surgido: el narcomundo. La protagonista se describe como: “valiente señora” (v. 4); “fiera²²³ en la selva” (v. 7); mujer de “gran belleza y elegancia” (vv. 22); cruel y despiadada: “lo mató a quemarropa, / mató a cinco guardaespaldas” (vv. 28-29). La venganza de la dama se realiza de frente y sin celada, lo que subraya aun más la temeridad del personaje puesto que su oponente se describe como “jefe de una mafia entera, / su terror había cruzado / de México a la frontera” (vv. 13-16). El hecho de que se describa al contendiente tan poderoso y temible acrecienta el mérito de la hazaña de la

²²¹ Las guerreras vengadoras no podrían haberse estudiado en el apartado de las vengadoras porque su función primordial es la lucha social. Estoy consciente de que la clasificación del *corpus* pudo haberse llevado a cabo de otra manera, en cuyo caso se podrían haber agrupado todas las vengadoras y estudiado los mecanismos ficcionales con una lupa distinta. La presente tesis sólo propone una tipificación posible que, personalmente, me servirá como apoyo para líneas de análisis subsecuentes.

²²² La violación también se presenta en el corrido de las *Mujeres bravas*, estudiado en el apartado de “la mujer vengadora”.

²²³ La misma imagen de la mujer se maneja en *También las mujeres pueden*. La fiereza de los personajes femeninos recuerda la cita sobre “la mujer salvaje” al inicio de “la mala esposa”.

mujer que acaba con él. Como ocurre en *También las mujeres pueden*, se retoma la misma idea que equipara a los sexos: “Trayendo tiros las armas, / todos estamos parejos, / aquella dama de rojo / solita dejó seis muertos: / nunca se confíen de nadie / eso, nos sirve de ejemplo” (vv. 31-36). En los versos 35 y 36 se hace patente la sorpresa de la voz poética, además, la advertencia recuerda a *Las cuatro narcas*: “señores, tengan cuidado / con las mujeres hermosas” (vv. 43-44), o al escarmiento que sufre el protagonista de *El águila real* por haber confiado en una mujer, como se verá en seguida. El verso 35: “nunca se confíen de nadie” remite a los dichos: “no hay enemigo pequeño”, y en el caso específico de las mujeres: “en cojear de perro y llanto de mujer, no hay que creer”. Es importante resaltarlo porque indica que la voz poética insinúa que la valoración de la mujer como un ser débil e inofensivo es errónea.

La secuencia fabulística más destacada de *La dama de rojo* es la siguiente:

- Agresión sufrida triple → asesinato del esposo / violación / robo de cargamento

↓

Prohibiciones legales—transgresiones (traficar y vengarse)—no castigo

Las prohibiciones que transgrede el personaje son legales y son dos, la primera es aquella que prohíbe el tráfico ilegal de drogas y la segunda es la misma que quebrantan las “vengadoras” del apartado antepasado, es decir, tomarse la justicia por propia mano. En este sentido se puede decir que las transgresiones de este personaje son iguales a aquellas que viola Camelia, la protagonista de *Contrabando y traición*, aunque las motivaciones de la venganza son distintas.

La secuencia anterior, siguiendo a Bremond, representa una secuencia de mejoramiento frente a la situación inicial de degradación en que se halla el personaje al inicio del corrido.

- Agresiones—eliminación del adversario—cumplimiento de la tarea / huída

La agresión de la dama es, pues, doble, y coincide con las transgresiones de las prohibiciones expuestas en la secuencia de arriba. Los objetos de dichas agresiones son la ley y el asesino del marido.

La secuencia representa una clara mejoría con respecto a su situación inicial, por lo tanto, se puede decir que la protagonista es primero víctima y luego justiciera —“retribuidora que castiga”, en términos bremondianos— de su honra y de su esposo. Se desconoce si el personaje femenino ha presentado algún tipo de defensa frente a las agresiones de quien fuera su verdugo, pero lo que sí se dice en el texto es que tiempo más tarde, regresa no para resarcir los daños sino para castigar a quien los ha causado. Una vez que se lleva a cabo la represalia, la dama huye de manera exitosa: “se peló en una troca” (v. 30), detalle que comparte con otras protagonistas de este rubro.

La protagonista de *La dama de rojo* quebranta, como ya se vio, dos prohibiciones legales y no existe referencia a un castigo por su conducta, quizá se trate de la misma lógica de los corridos de “vengadoras” en donde se percibe como justa la venganza y por lo tanto no se les sanciona. La caracterización del personaje femenino transgresor es muy parecida a los corridos antes estudiados, se le describe como “bella” y “valiente”, una mezcla explosiva en el universo narcocorridístico.

Por su parte, el texto lírico titulado *Mujeres valientes* enuncia una serie de nombres de personajes femeninos protagónicos de otros corridos, en donde se caracteriza

a dichas mujeres como valientes. Este texto guarda muchas similitudes con el de *También las mujeres pueden*, en donde se recalca la capacidad de las mujeres para enfrentar situaciones de riesgo. La voz poética caracteriza a este tipo de mujeres como: “mujeres valientes / de esas que nunca se rajan / no le temen a la muerte / también mueren en la raya” (vv. 3-6). El “no rajarse”, como ya se ha visto, implica una actitud de valor ante la muerte y de lealtad inquebrantable ante el negocio, que es la vida para quienes están dentro de él:

Dentro de la ilegalidad o en sus márgenes, la valentía, la lealtad, la solidaridad, el denuedo ante la muerte y el disfrute de la vida tienen un significado particular. En el ámbito del narcocorrido, las armas, la muerte y el amor, cobran valores particulares [...] (Lobato, 2003: 99).

En *Las mujeres valientes* existe una referencia notoria al vínculo entre belleza y valentía, como en otros corridos ocurre entre belleza y peligrosidad, lo cual indica que el valor es el ingrediente principal que poseen estas mujeres y mediante éste consiguen infundir la sensación de peligro a sus contendientes. Es curioso que a pesar de que este texto no es un corrido, sino una canción que hace referencia a corridos, sea el único que explicita, en el nivel del discurso, las consecuencias a las que están condenadas las protagonistas que se dedican a los negocios ilícitos: “unas ya están descansando / otras se encuentran huyendo, / la mecha sigue prendida / una a una van cayendo” (vv. 33-36). La vida del narcotráfico, como señala este texto, no es fácil, las que no han muerto —“están descansando”— viven la vida azarosa de la constante fugitiva, que finalmente caerá por el peso de sus culpas.

Por otra parte, el corrido *La tentación del diablo*²²⁴ posee una fábula aparentemente distinta a todas las anteriores. Se trata de una mujer que por codicia ingresa al negocio del narcotráfico y que una vez que conoce el amor al dinero y al poder no sólo se olvida de hijos y marido sino que además los asesina.²²⁵ Como he dicho, sólo es distinto en apariencia, ya que en realidad se parece a *La Jefa de jefas* y al mismo tiempo es su antítesis. Ambas protagonistas tienen, aunque distinta, una motivación: una, la necesidad y la otra, la codicia. Parece que la voz poética²²⁶ de *La Jefa de jefas* justifica su conducta, ya que la necesidad es, por así decirlo, una buena causa, y es quizá por esta razón que se le premia no sólo de manera fugaz sino con la fama.²²⁷ La conducta de este personaje se halla pues justificada y, por lo mismo, hasta cierto punto socialmente aceptada. Es cierto que la protagonista de *La Jefa de jefas* se sale de su rol pasivo, pero lo hace por una razón poderosa y admitida como justa: velar por el bienestar de sus hijos, lo cual refleja una virtud y subraya el buen desempeño de su función principal, según el imaginario colectivo, como mujer: la maternidad. En cambio, Blanca, la protagonista de *La tentación del diablo*, transgrede doblemente su rol de pasividad y maternidad por una “mala causa”: la codicia y, por lo tanto, aunque en el cuerpo del corrido logre su cometido y aparentemente se salga con la suya se presenta como un ser malvado y egoísta, pues atenta contra su familia por dinero. Como ya se ha visto, existen múltiples referencias textuales que remiten a un castigo divino: su condenación: “millonaria / en cantidad hasta el infierno” (vv. 35-36). *La Jefa de jefas* se convierte en una profesional

²²⁴ Analizado en el apartado de “la mujer malvada”.

²²⁵ A los hijos de manera indirecta y al marido directamente. Confróntese “la mala madre”.

²²⁶ Se debe tener en cuenta que en este corrido la protagonista y la voz poética son una misma, a diferencia de la voz poética de *La tentación del diablo*. Considero que por dicha razón, la construcción del personaje es distinta, difícilmente se hallará a un personaje caracterizándose a sí mismo de manera negativa.

²²⁷ Muy relacionada con el sentido del “honor” masculino del que ya se ha hablado con anterioridad en otros apartados.

que merece respeto dentro y fuera del mundo del narcotráfico, es una heroína en todo el sentido de la palabra; en cambio, Blanca es tan sólo una advenediza, una neófita que probablemente será víctima de su propia codicia, ya que la voracidad constituye el opuesto de la virtud que se eleva como la más alta de las cualidades en el mundo del narcotráfico: la lealtad.

En el corrido de *Contrabando y traición* —que se estudia en el apartado de “despechadas”— se vislumbra una luz que remite a lo expuesto anteriormente en relación a la protagonista de *La tentación del diablo*; en él se refleja, ya desde su título, que en el universo de los negocios del contrabando no se acepta la traición, es decir, todo acto desleal será castigado. Aunque es cierto que los sujetos y los objetos son distintos. Camelia, la protagonista, es el objeto de la traición y el sujeto de la venganza; Blanca, por su parte, es el sujeto de la traición y quienes han sufrido su perfidia han muerto, así que difícilmente podrán vengarse. No obstante, las referencias diabólicas dejan abierta la puerta del castigo que se presume será divino.

8.1. POLICÍAS INFILTRADAS

Al prohibir lo que antes era permitido se traza el límite que separa lo criminal de lo que no lo es, lo legítimo de lo ilegítimo. Los empresarios y los consumidores de antes se convierten en traficantes y en enfermos o viciosos. Se crea asimismo a los especialistas encargados de combatir ese tipo de crimen y a ese tipo de criminales. El mercado no desaparece; al contrario, surge el mercado negro. Continúa la oferta y la demanda, así como la diversificación de las mercancías y la formación de verdaderas corporaciones que para sobrevivir y dominar en su terreno se enfrentan entre sí y con quienes los combaten de diversas maneras [...] (Astorga, 1995: 27-28).

Según Astorga, la prohibición impulsa el negocio del narcotráfico: “el mercado no desaparece, al contrario, surge un mercado negro” (1995: 28). Lo que interesa en este apartado es que la prohibición del narcotráfico inventa un personaje para combatir a quienes ejercen este tipo de negocios, en todos los niveles. Con la ficción ocurre lo mismo. La fauna del narcocorrido está compuesta por héroes y villanos, pero como bien dice Bremond “cada agente es el héroe de su propia secuencia” (1988: 104), así pues, para el narco, el policía es el villano y viceversa.²²⁸ Muchas de las hazañas que narran los narcocorridos describen cómo el poderoso y astuto narco logra zafarse de la justicia, ya sea porque es muy hábil y avisado para escaparse o porque tiene suficiente dinero y poder para comprarla, como se verá más adelante.

La captura de traficantes famosos es también un acto de poder simbólico [...] A cambio se espera el reconocimiento, el respeto, la fe, la *fides*, el depósito de la confianza o la desposesión a través del tutelaje. Los héroes [y los villanos, desde mi punto de vista] actuales [están] en la PGR (Astorga, 1995: 77).

Aprehender una presa tan difícil como resulta ser el narcotraficante es un acto también heroico, es casi como ganarle a un dios mitológico, por lo tanto, el policía capaz de alcanzar dicha meta merece la gloria. Este acontecimiento sostiene una de las líneas temáticas más destacadas en el narcocorrido.

En este apartado se analizan dos textos, *Las cuatro narcas* y *El Águila real*, en los que los personajes femeninos juegan un papel preponderante del lado de la ley, se trata de policías infiltradas. Si bien las protagonistas poseen una ocupación común, su

²²⁸ Aunque en el narcocorrido, como en otros ámbitos, existe una amplia gama de matices entre los buenos y los malos; a veces, los malos, por así decirlo, están dentro del mismo bando del narcotraficante, téngase en cuenta la figura del soplón. Además, en ocasiones, el bando contrario puede ser más peligroso que la ley misma.

construcción no es idéntica. En ambos textos parece asegurarse que las mujeres no son lo que aparentan.

En realidad, *Las cuatro narcas* es, como ya se ha dicho, predominantemente lírico, en él se aborda la sospecha y advertencia, de la voz poética, sobre cuatro mujeres hermosas que, según habladurías, son narcas.²²⁹ Por su parte, *El águila real* narra la historia de un hombre muy exitoso en los negocios del narcotráfico que sucumbe a los encantos de una mujer quien resulta ser agente federal y, por ende, su perdición. Es importante señalar que el personaje femenino no es protagonista del corrido, aunque evidentemente es ella quien hace posible el vuelco fabulístico más significativo al final del corrido.

En los narcocorridos protagonizados por mujeres es muy frecuente que la voz poética advierta sobre lo peligrosas que pueden ser las mujeres, pero dichas advertencias, aunque aparentan derribar el prototipo femenino que las describe como seres débiles²³⁰ e indefensos —incapaces de ciertas conductas²³¹— apoyan otro prototipo, el de la mujer fuerte, la amazona terrible, independiente y, por lo tanto, “mala”, distinta de lo que “debería” ser su naturaleza paciente.

Lo anterior puede constatarse en *Las cuatro narcas* y *El águila real* que de manera ostensible poseen el mismo propósito: advertir sobre la peligrosidad de las

²²⁹ En este tipo de textos líricos, percibidos para buena parte del auditorio como narcocorridos, la voz poética permanece en el nivel descriptivo, y mediante la producción de cuadros vivos y vibrantes, tanto de personajes como de ambientes, se destaca el carácter de los protagonistas a tal grado que el halo que rodea al personaje de heroicidad permite por sí solo contar una especie de historia que se acerca más a la mitificación del personaje que a un extracto de la realidad.

²³⁰ La concepción de la mujer débil tiene dos vertientes distintas, una de ellas se apoya en el cuerpo y la otra en la moral. El prototipo de la mujer débil puede referirse, por tanto, por un lado a su pasividad física (en cuanto a que es un ser considerado como no apto para tareas que requieran la fuerza para enfrentar el mundo externo, fuera de las cuatro paredes de su casa) y por el otro, a su naturaleza moral endeble.

²³¹ Según Paz, “para los mexicanos la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo. No se le atribuyen malos instintos: se pretende que ni siquiera los tiene” (1994: 58).

mujeres hermosas:²³² “Señores, tengan cuidado / con las mujeres hermosas, /entre más bonitas son, /se vuelven más peligrosas, / hay muchos que por una hembra / han perdido la cabeza” (*Las cuatro narcas*, vv. 43-48); “de una joven bonita, hembra (*no se escucha*) se enamoró [...] // [...] las cosas salieron mal, / resulta que era (*no se entiende*) / era agente federal. // Quería agarrar palomita // le resultó águila real” (*Águila real*, vv. 29-30 y 34-38). El verso 48 de *Las cuatro narcas* merece algunas precisiones; “perder la cabeza por una mujer” es una idea que se repite con mucha frecuencia en el corrido, aunque no siempre de manera explícita. La mujer hace que los hombres pierdan la razón por muchos motivos: celos, amor, pasión, etc. Así, lo mismo pierde la cabeza el protagonista varón del *Águila real*, como Hipólito (el marido de Belén) o Rosendo (el marido de Mariana) o Martín (el pretendiente de Juanita Alvarado). Si se acepta la idea de que “perder la cabeza” significa “enloquecer”, entonces, en honor a la verdad, debo decir que no se trata de la misma locura ni de las mismas reacciones; como ya se ha visto, unos son cegados por el amor o la belleza, otros son víctimas de adulterio (real o ficticio), pero sólo estos últimos asesinan a sus mujeres.

La mancuerna entre peligrosidad y belleza es muy importante, sobre todo en los narcocorridos —de catorce muestras sólo seis no hacen referencia a la belleza— en la mayoría, la belleza es una característica vital dentro de la historia. En *Las cuatro narcas*, y *El águila real* la belleza también funciona como pantalla que disfraza o desvía la atención del personaje degradado o que se intenta degradar, es una especie de disfraz que confunde.

²³² Y en otros muchos corridos de manera tácita o explícita, aunque las advertencias al peligro que implican las mujeres se hacen mucho más patentes en las voces poéticas de los narcocorridos o en los corridos de las mujeres guerreras ya que en ambos rubros la figura de la mujer mana de la guerrera mítica, invencible y capaz de cualquier proeza.

Sobre la caracterización de las protagonistas y los ambientes de ambos textos se pueden señalar los siguientes puntos: ubicación espacial (1era. estrofa). Existencia de indicios que permiten una mejor estructuración de los escenarios en los que los personajes se desarrollan: “pista clandestina”, “setenta kilos llevaba” (*El águila real*, vv. 3,10); “Siempre traen dos camionetas,²³³ / nuevas y bien arregladas, / adentro sus metralletas / pistolas y hasta granadas; / la policía las ha visto / y nunca les dice nada” (*Las cuatro narcas*, vv. 31-36). Los versos 35 y 36 son indicio a su vez de que se trata de federales infiltradas. El protagonismo de las mujeres en *Las cuatro narcas* es explícito, en *El águila real* no, se comienza a hablar de la mujer, de la que se desconoce su nombre, hasta la quinta estrofa, de siete que son. En ambos textos se mencionan lugares famosos por su destacada actividad en los negocios ilegales.

En *El águila real*, la voz poética atribuye a ambos personajes —hombre y mujer, aunque en distintas etapas de la fábula— los rasgos de agresividad y audacia del águila. Algo parecido ocurre, como ya se dijo, en el corrido de *Juana Gallo*.²³⁴ La diferencia estriba en que en el corrido de *Juana* la metáfora del gallo se refiere a ella todo el tiempo —incluso desde el título—, y en el de *El águila real*, al varón en un principio: “al demostrar su valor, / la mafia lo contrató, / se lo llevaron pa’ Texas / y de la DEA se burló” (vv.25-28) —se sobreentiende que el título del corrido se refiere a él pues casi todas las estrofas relatan sus proezas, como puede verse en la cita— y luego a ella: “quería agarrar palomita / le resultó águila real” (vv. 37-38); parece que la hazaña²³⁵ de la

²³³ Los instrumentos del narco han cambiado, ya no son el caballo y la pistola (confróntese el artículo: “El caballo y la pistola” de González, citado en la bibliografía), sino las camionetas y las armas sofisticadas, incluso granadas.

²³⁴ Confróntese el apartado correspondiente para que se consiga un mosaico más completo sobre las metáforas de las aves en el corrido mexicano.

²³⁵ En el *Corrido de Quintila* ocurre algo similar, se comienza a hablar de un personaje varón y terminan relatándose las hazañas de un personaje femenino.

mujer ha sido tan poderosa que automáticamente pasa a ocupar ella el mote antes asignado a él para resaltar sus cualidades admirables. En términos de altanería —como apunta Chencinsky— el hombre puede compararse con un águila²³⁶ (1961: 118), aunque como se observa en este narcocorrido, la comparación metafórica puede recaer también en la mujer. Desde mi punto de vista, la figura del águila, así como la del gallo en otros corridos, no sólo se utiliza para señalar la arrogancia de quien posee el adjetivo, sino, y esto me parece más trascendental, para caracterizar al personaje asignándole particularidades distintivas de dichas aves, que se destacan por su agresividad y coraje.²³⁷ Pero aun más importante es señalar la contraposición de metáforas según el sexo. El protagonista es descrito como un ser invulnerable, estoico frente a los embates de sus enemigos, por eso no es un “águila” simple, que de igual manera posee las características antes mencionadas, sino un “águila real”, es decir, la más destacada entre sus congéneres. La caracterización del varón ocurre desde el principio del corrido, en cambio, la de la mujer sucede de forma muy tardía; al final de la quinta estrofa apenas se dice que se enamoró de una mujer bonita, lo que supone la primera información sobre ella; en la siguiente estrofa se comenta que “se la trajo pa’ su tierra” (v. 31) y que “quería casarse con ella” (v. 33), pero justo enseguida la voz poética apunta: “las cosas salieron mal, / resulta que era (*no se entiende*) / era agente federal” (vv. 34-36), y en la siguiente estrofa: “Quería agarrar palomita / le resultó águila real” (vv. 37-38).

Retomando. La mujer de este corrido posee las siguientes características: bonita, agente federal, águila real. Lo cual reafirma la imagen que hermana a la mujer bonita con

²³⁶ Para un acercamiento más detallado sobre “el mundo metafórico de la lírica popular mexicana”, confróntese dicho estudio en Chencinsky, Jacobo, 1961, citado en la bibliografía.

²³⁷ Confróntense dos textos de Aurelio González, “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido” y “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, citados ambos en la bibliografía.

el peligro. La figura de la “palomita” remite a la concepción de la mujer indefensa, sobre todo si se le presenta frente a un ave que ostenta características tan opuestas, lo que resalta el desamparo de la paloma y, por si fuera poco, el diminutivo realza todavía más esta misma idea de indefensión. Sin embargo, la protagonista del corrido —según la voz poética— sólo es “palomita” en la percepción del varón que “quería agarrar palomita”, es decir, buscaba una compañera pasiva que resultó ser mucho más agresiva que él: “le salió águila real” (v. 38).

El Águila real es el único de los textos de todo el *corpus* en donde el personaje femenino no es verdaderamente protagónico, por lo tanto, la secuencia que lleva a cabo no coincide con la fábula en su totalidad, sino con la última función (castigo) de una secuencia de degradación del personaje varón. La historia narra las hazañas de un hombre muy hábil para los negocios ilegales, pero no tan astuto como para reconocer el engaño amoroso del personaje femenino que se presenta como la ruina de su fortuna. Entonces, en este corrido la secuencia: “prohibición—transgresión—castigo” se manifiesta en el personaje varón y no en el femenino. A diferencia de los otros personajes femeninos de este capítulo, la protagonista de *El Águila real* no quebranta una ley, al contrario, ayuda a mantenerla, sin embargo podría hablarse de una transgresión de género que limita a las mujeres para destacar en ciertos campos laborales, como ocurre con las “guerreras” —y en realidad con el resto de las narcotraficantes también:

- Prohibición (limitación de género)—transgresión—no castigo

Siguiendo a Bremond, la secuencia del personaje femenino no puede ser sino un mejoramiento, ya que implica el buen desempeño de su trabajo:

- Agresión (engaño / seducción)—eliminación del adversario—cumplimiento de la tarea

La agresión que se menciona en la secuencia anterior se refiere a la conducta del personaje femenino frente al masculino. La mujer policía engaña y seduce al narco, mediante lo cual consigue atraparlo y llevar a buen término su obligación como funcionaria de la legalidad. En realidad, este corrido abre con un mejoramiento que se mantiene hasta que el varón se enamora de quien no debe y entonces comienza la secuencia de degradación para él, pero el descenso del héroe permite el surgimiento de la heroína. De aquí que podamos afirmar que estructuralmente existe una secuencia de mejoramiento para el personaje femenino, quien logra “el cumplimiento de su tarea” eliminando a su adversario a través de la “agresión (seducción)”. No existe referencia alguna a un intento de defensa del protagonista, lo cual resulta paradójico puesto que la mayor parte de la historia se interesa por ensalzar la infalibilidad del narco varón. Sin embargo, frente a la mujer y al amor el personaje masculino, antes conocido como “águila real”, se presenta como paloma indefensa. Los agentes de *El Águila real* son: “víctima”: el narcotraficante; “agresora” mediante “seducción” y “retribuidora que castiga”: la policía infiltrada.

8.2. DISFRAZADAS

El motivo del disfraz, como el de la huída, es muy recurrente en el narcocorrido, en donde sus protagonistas tienen que camuflarse para sobrevivir en situaciones constantes de riesgo. El DRAE, en su última versión electrónica, define el verbo disfrazar como: “desfigurar la forma natural de alguien o de algo para que no sea conocido.” Desde mi punto de vista, la manera más habitual de entender el disfraz es aquella que remite un artificio en la vestimenta para aparentar ser algo o alguien que no se es. Pero si se piensa

con detenimiento, los personajes del apartado pasado, aunque sin un atuendo distinto, aparentan también ser lo que no son, lo que podría sugerir que las “policías infiltradas” se valen asimismo de una especie de disfraz que les permite simular una personalidad distinta, para lograr sus fines. En este segmento se analizarán los corridos: *Las dos monjas* y *Carmela la michoacana*. En el primero, el disfraz se patentiza, de manera clara, en el vestuario, pero en el segundo se trata más bien de “una desfiguración a la forma natural” del cuerpo de la protagonista, que le permite pasar desapercibida como traficante de drogas. En un nivel profundo, la fábula podría ser la misma: mujeres narcotraficantes que cumplen exitosamente con su quehacer ilegal gracias a la simulación, pero las diferencias saltan desde los títulos, en el primero se trata de dos agentes y, en el segundo, de uno. Además, en uno de los corridos no existen consecuencias desastrosas para las protagonistas y en el otro sí.

En *Carmela la michoacana* se narra la historia de una mujer narcotraficante que pierde los senos en un accidente y que por esta razón utiliza prótesis, mismas que le sirven para contrabandear de forma exitosa hasta que en otro accidente pierde la vida. *Las dos monjas*, por su parte, relata la historia de dos mujeres narcotraficantes que se disfrazan de monjas para transportar un cargamento de droga y que aunque son descubiertas, huyen exitosamente. En ambos corridos, como puede verse, el disfraz, entendido como la simulación de la personalidad —a través de la modificación del vestuario o del cuerpo— es central.

El corrido de *Carmela la michoacana* inicia con una duda y con la presentación de un personaje casi mítico: “Yo no sé si sea cierto / lo que dicen de Carmela / fue una gran contrabandista, además de muy bella / en un brasier del cincuenta / adivinen lo que

lleva” (vv. 1-6). La construcción del personaje se basa en dos puntos capitales: su belleza y su monstruosidad inusitada, como puede observarse en los versos: 4 y 5. La amalgama de estos rasgos recuerda a aquella que se da, en otros muchos corridos, entre belleza y peligrosidad. Parece que el peligro de las protagonistas que se describen como “bellas” reside en que la belleza puede funcionar por un lado, como un distractor efectivo, y, por el otro, como un arma de seducción eficaz que trastorna a los personajes masculinos. En el caso de Carmela el ingrediente “peligro” aumenta, no sólo porque se describe como “bella”, sino porque goza de una ventaja mayor frente a los otros personajes femeninos del *corpus*: un almacén²³⁸ ambulante en su propio cuerpo. La construcción del personaje apunta al mito de la amazona en dos direcciones. En primera instancia como guerrera infalible y en segundo lugar se relaciona con la suposición, también mítica, de que dichas mujeres se cercenaban un seno para manejar el arco con más destreza. Es cierto que el corrido nada dice de que la protagonista haya procurado la desaparición de sus senos,²³⁹ al contrario, la pérdida de los mismos se adjudica al daño sufrido por un accidente, sin embargo, al igual que las amazonas, Carmela consigue una ventaja laboral con la pérdida de sus senos y con la sustitución de los mismos por prótesis que ha elegido²⁴⁰ enormes para lograr sus fines de contrabando; pero, a pesar de que fabulísticamente se pueda hablar de una ventaja, la reminiscencia a los senos-almacén resulta no sólo monstruosa sino ridícula, porque el afán de pasar desapercibida se anula frente a la talla exagerada de las prótesis, detalle que cumpliría —en la vida real— fines opuestos, en el sentido de que

²³⁸ La mención del cuerpo como almacén se apoya en la existencia real de personas que se dedican a traficar narcóticos en sus estómagos o vaginas, en el caso de las mujeres.

²³⁹ Se dice que se los cortaron: “ella tuvo un accidente / y le cortaron los senos / se los pusieron postizos / dejando un hueco por dentro” (vv. 7-10).

²⁴⁰ Tampoco se dice que los haya elegido ella, pero sería ilógico que el médico que la reconstruyó haya elegido por ella.

llamarían demasiado la atención. Carmela es la única de las protagonistas del *corpus* que posee características maravillosas, fuera de serie, incluso antinaturales,²⁴¹ y que muere en un accidente.²⁴² Su muerte, según la voz poética, se adjudica a la suerte: “su suerte ya no era buena / el motor se apagó” (vv. 29-30). La cita anterior sugiere que el primer accidente —cuando pierde sus senos— fue un golpe de suerte, y el segundo —cuando muere— la pérdida de la misma. En el nivel del discurso se recalca su gran éxito como contrabandista: “la ley nunca la descubrió” (v. 13), detalle que aparentemente comparte con otros muchos corridos. Sin embargo existe, creo, una diferencia crucial. A las demás protagonistas —a excepción de *La dama de la suburban*, en donde no se especifica si los judiciales se “hicieron de la vista gorda” o realmente pecaron de ineptitud cegados por la belleza de la protagonista— sí las descubren, lo que se remarca en esos corridos no es, pues, la perfección de su disfraz sino la pericia, sagacidad y valentía que poseen para huir y defenderse de situaciones peligrosas, tan es así que en el corrido de *Carmela la michoacana* no existe ninguna referencia a su valentía, aunque la sagacidad está implícita en lo insólito de su manera de ejercer el negocio ilegal. Parece que el secreto de Carmela no sólo era conocido por ella, ya que en la última estrofa, cuando la policía encuentra el cuerpo, los pechos han desaparecido: “la avioneta se caía, / sólo un cuerpo destrozado / encontró la policía, / lo más raro del asunto / sus pechos no los tenía” (vv. 32-36). Lo anterior es un claro indicio de que la muerte de Carmela pudo ser provocada por alguien

²⁴¹ Es importante subrayar que muchas de las mujeres del *corpus* son transgresoras porque transgreden su rol de género, y por lo tanto, la ley que transgreden es social y no natural. En el caso de Carmela se trata de un ser que rompe al mismo tiempo con lo social y con lo natural, esto último se relaciona con la talla exagerada de sus pechos, detalle que evidencia que Carmela no es un personaje femenino normal sino monstruoso. La presentación del personaje sin senos vuelve a remitir a la ambigüedad de género tan particular en el apartado de “las guerreras”.

²⁴² Existen otras contrabandistas que también mueren, como en los corridos de *También las mujeres pueden* o en *Pollitas de cuenta*, pero en ambos casos las protagonistas mueren, en el primero, a manos del bando contrario, y en el segundo, a manos de la justicia. Es decir, su muerte es provocada por entidades perfectamente definibles y humanas y nada se dice sobre que se deba a la suerte.

que conocía sobre la existencia de su almacén portátil, aunque, como todos sabemos, los actos de rapiña son una actividad común, cuando menos en México, en casos en los que ocurren desgracias de diversos tipos; sin embargo, creo que la alusión de la voz poética no se apoya en su deseo por construir un escenario que remita al auditorio a una realidad conocida, sino más bien a la: “sorpresa”²⁴³ —tan común en otros corridos— que presumiblemente debió causar en los policías que encontraron el cuerpo sin senos. Pero con respecto a la muerte de Carmela es necesario hacer algunas aclaraciones. Se pueden suponer —mediante los indicios del texto— tres posibles líneas: la primera apunta a que su muerte ha sido un verdadero accidente y las otras dos sugieren que dicho accidente ha sido provocado, hecho que pudo ser planeado por sus enemigos o por ella misma, para fingir su desaparición.

La secuencia fabulística con focalización en Carmela es:

- Prohibición legal—transgresión legal—castigo

La prohibición que transgrede Carmela es legal y, aunque en el texto se presente al personaje como un ser exitoso, finalmente pierde la vida, lo que sugiere un castigo. A pesar de que *Carmela la michoacana* sea un texto tan pequeño (seis estrofas) hay —según la terminología bremondiana— varias secuencias de degradación y de mejoramiento. En primer lugar, el personaje se halla degradado por el accidente inicial que implica la pérdida de sus pechos; más adelante, se presenta una secuencia de mejoramiento en la que el personaje se sobrepone del accidente y se manda hacer prótesis que no sólo restituyan sus miembros sino que le sirvan para traficar; una vez con las prótesis, Carmela continúa sus negocios de manera efectiva, lo que involucra una

²⁴³ La “sorpresa” es un elemento de gran importancia en los corridos protagonizados por mujeres. Casi siempre las mujeres protagonistas causan una especie de admiración que se relaciona con el hecho de que los actos que realizan se salen de lo preestablecido para ellas en el imaginario social.

mejoría; por último, por azares del negocio, la protagonista sufre otro accidente —que se puede suponer planeado— que le quita la vida. Por razones de espacio, sólo señalaré la secuencia de mejoramiento y la de degradación más importantes en el ejercicio de la actividad ilegal de la protagonista:

Mejoramiento:

- Agresión (engaño)—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

La agresión que realiza la protagonista es en contra de la ley y se lleva a cabo mediante el engaño (disfraz); esta agresión concuerda con la transgresión de la prohibición descrita en la secuencia de arriba. La eliminación de los adversarios no necesariamente implica su asesinato, Carmela los engaña, no los mata, pero de cualquier modo los sortea para lograr finalmente el buen cumplimiento de su tarea y con él, hacerse de fama.

Degradación:

- Agresión sufrida—ausencia de defensa—castigo

Suponiendo que la muerte de Carmela ha sido planeada por sus enemigos, la protagonista sufre una agresión para la cual no estaba preparada, por lo que no existen referencias a un intento de defensa y, por lo tanto, sufre un castigo. Pero si la muerte de Carmela ha sido otra de sus simulaciones maestras para aparentar haber muerto, entonces la secuencia es idéntica a la de mejoramiento, antes expuesta.

Por su parte, el corrido de *Las dos monjas* presenta lo siguiente: en la primera estrofa se presenta a los personajes y se les ubica espacial y temporalmente. Se refiere la belleza de las protagonistas, se les describe como “muchachas muy chulas” (v. 3) y aunque pareciera que la “belleza” no posee la misma importancia que en otros corridos,

ya que las protagonistas van disfrazadas, parece que sí se percibe su beldad. En los versos 7 y 8 se alude al fuero religioso: “los retenes de la carretera / a las monjas no las revisaban”, que les permite —en un primer momento— escabullirse de la justicia, cumpliendo así su propósito al disfrazarse. Sin embargo, un agente que “no era muy creyente” (v. 15) las interroga y descubre. En los versos del 10 al 12, existe la referencia implícita del conocido dicho: “no hay enemigo pequeño” —muy utilizado en otros corridos protagonizados por mujeres, en donde las voces poéticas advierten que aunque parte del imaginario colectivo catalogue a las mujeres como seres débiles e incapaces, se debe tener cuidado con ellas, lo que proyecta otra parte del imaginario colectivo que cree que las mujeres son seres peligrosos—: “nunca se lo imaginaban / que eran dos grandes contrabandistas, / que en sus barbas la droga pasaban” (vv. 10-12). Parece que el hecho de que los judiciales no se “imaginaran” a las monjas capaces de tales hazañas no sólo refiere a la idea de que los seres religiosos son buenos por antonomasia sino a que además, son mujeres. La descripción de las protagonistas es doble: física y moral. Por un lado se les describe como: “muy chulas” (v. 3) y, por el otro, no sólo se manifiesta su capacidad para camuflar la verdad sino su cinismo a la hora de mentir: “son tecitos y leche de polvo, / destinados pa’ los huerfanitos / y si usted no lo cree pues ni modo” (vv. 23-25). Si bien las protagonistas son: asesinas: “y mataron a los federales” (v. 44), bonitas y mentirosas, no hay una sola referencia a su “valentía”, rasgo que comparten con Carmela y en el que difieren de las demás protagonistas del *corpus*. La historia misma demuestra su valor, no necesita que el discurso se encargue de eso. Lo que interesa a la intriga es destacar su sagacidad para salirse con la suya mediante la simulación y una vez que ésta ha fallado, entonces su bravía se hace patente.

La secuencia fabulística de *Las dos monjas* es:

- Prohibición legal—transgresión legal—no castigo

La prohibición que transgreden estos personajes también es legal y no se presenta ningún castigo por su conducta.

Siguiendo a Bremond, la secuencia más importante con focalización en las protagonistas es un mejoramiento:

- Agresión (engaño/asesinato)—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea / huída

Por un lado, la agresión de las protagonistas remite al quebrantamiento de la ley constitucional. Por el otro, la agresión recae directamente en la figura de sus contrincantes, quienes invisten el poder legal y a quienes además de engañar, matan.

Las protagonistas de *Las dos monjas* son agentes aliadas —como se verá en el siguiente apartado— “agresoras” de la ley y “defensoras” de sí mismas; los policías son “víctimas” de las protagonistas y “protectores” ineficaces.

Retomando, la transgresión que llevan a cabo Carmela y “las dos monjas” es la misma, además de quebrantar la ley, engañan a los encargados de ejercerla y, en el caso de *Las dos monjas*, las protagonistas también matan (otra transgresión explícita en el discurso) a los federales.

La construcción de los personajes es parecida, seres que traman ingeniosamente una mejor manera de ejercer el negocio.

8.3. SOCIAS

Uno de los datos inalterables en el narcocorrido es que sus héroes o heroínas son siempre perseguidos, ya sea por un bando contrario o por la autoridad. Lo que es variable, en la construcción del personaje, es si el héroe ejerce el negocio por su cuenta o asociado con alguien. La mayoría de las protagonistas estudiadas en este capítulo, en todos sus segmentos, son mujeres líderes en los negocios ilegales y por lo tanto trabajan sólo con subalternos y no con figuras con un poder análogo. Sin embargo, hay personajes femeninos —no necesariamente tan poderosos como Las jefas— que se destacan en los negocios ilegales, pero que no actúan solos, sino con personajes que ostentan, en apariencia, el mismo nivel de importancia. Generalmente, las socias son agentes con autoridad y peso equivalentes dentro de las fábulas, aunque no siempre. Se trata de personajes aliados en una tarea y, pueden ser, según Bremond: personajes solidarios, deudores o acreedores (Beristáin, 2004: 61-63). Los primeros definen la equivalencia de los agentes, los otros dos tienen que ver, de forma reduccionista, con las deudas relacionadas a favores hechos o recibidos. Así, se es acreedor o deudor según se haya sido objeto o sujeto de un favor.

En este apartado se analizan dos corridos: *Pollitas de Cuenta* y *Socias de la mafia*, en donde se distinguen los tipos de aliados descritos por Bremond. La fábula de *Pollitas de cuenta* narra la audacia de dos mujeres narcotraficantes que logran escapar exitosamente de un conflicto entre ellas y la justicia, en este caso se presenta a los dos personajes con papeles protagónicos equivalentes, se trata, pues, de personajes solidarios que ejercen las mismas funciones y logran los mismos objetivos, aunque no de manera permanente porque al final del corrido una de ellas muere a manos de la justicia. El

protagonismo equivalente también se da en *Las dos monjas*,²⁴⁴ que, como se ha visto, guarda enormes similitudes estructurales con *Pollitas de cuenta*, sólo que, a diferencia de este último, ambas protagonistas salen victoriosas de su enfrentamiento con la justicia. Por su parte, la fábula de *Socias de la mafia* narra la historia de una mujer narcotraficante que salva la vida de otra narcotraficante y que por esta razón se asocian en los negocios ilícitos que ejercen de forma exitosa: “ya la encontró balaceada, / logró salvarle la vida / hoy trabajan asociadas” (vv. 10-12), “La droga nunca se pierde / siempre llega a su destino” (vv. 23-24) En este caso, a diferencia de *Pollitas...*, la protagonista principal es acreedora de la protagonista secundaria —si así se puede llamar— que resulta a su vez deudora de la primera. La voz poética de *Pollitas de cuenta* se interesa por subrayar la huida y el triunfo de las protagonistas frente a la ley, en cambio, en *Socias de la mafia* el interés de la voz poética se apoya en dos líneas fabulísticas, la primera resalta el mérito de la mujer que ampara a otra en una situación infausta, y la segunda, destaca —mediante lo que podría calificarse como minifábula o secuencia menor— el éxito que dichas mujeres tienen en los negocios ilícitos. Los personajes femeninos en ambos corridos, como en el resto de de esta sección, cometen una transgresión legal, misma que muestra consecuencias en los dos corridos para uno de los personajes, en uno de ellos al inicio de la fábula y, en el otro, al final.

Un análisis comparativo de los textos señala sus similitudes y diferencias. En primer lugar, los dos presentan un resumen inicial en la primera estrofa. En *Pollitas de cuenta* una de las protagonistas muere al final del corrido, en *Socias de la mafia* las dos salen adelante en los negocios del narcotráfico. En *Socias de la mafia* hay dos secuencias

²⁴⁴ La razón por la que se estudia este corrido en el apartado pasado se relaciona con la singularidad del motivo del disfraz, pero evidentemente los personajes femeninos de dicho corrido actúan también asociados.

funcionales de importancia aparentemente equitativa, es decir, se narra una historia principal que no sería posible sin el soporte de la otra. En *Pollitas de cuenta* sólo existe una secuencia principal que por sí misma sostiene toda la fábula. En el corrido de *Pollitas de cuenta* se justifica la introducción de las protagonistas al mundo del narcotráfico: “Eran vecinas de un pueblo / llamado *Villa Madero* / y no quisieron ser pobres / pues les gustaba el dinero, / se metieron a la mafia / por no conocer el miedo” (vv. 25-30), lo que remite a su “codicia” y “valentía”. En *Socias de la mafia* no existe dicha justificación, como tampoco referencias explícitas a lo antes mencionado, sin embargo, su conducta es un fiel indicio de que son mujeres bravas y valientes: “La Nena dice a la Chocha / —esto ya lo presentía, / pero a mi cuerno le encanta / quebrarse a la policía, / y la Chocha le contesta /—pues mi R-15 me guía” (vv. 31-36).

Los personajes femeninos se construyen de manera similar en ambos textos: en *Pollitas de cuenta* las protagonistas son codiciosas y valientes, como ya se dijo, temerarias y asesinas: “al ver caer a seis / los cinco corrieron, / decían que a pedir refuerzos, / yo creo que era por miedo” (vv. 22-24); se les describe como “pollitas de cuenta” (v. 18), es decir, mujeres que ya deben muchas y que tienen que pagar; en *Socias de la mafia*, por su parte, se les describe como asesinas despiadadas: “todo aquél que se atraviesa / lo despedazan a tiros” (vv. 21-22), exitosas en el negocio: “la droga nunca se pierde / siempre llega a su destino” (vv. 23-24); poderosas: “nunca se quieran poner / con Sansón a las patadas” (vv. 41-42). La caracterización de las cuatro mujeres se vale de atributos meramente morales y de rasgos de carácter, nada se dice de su físico. Asimismo, existen numerosos indicios que ayudan a la construcción del personaje, ya que lo ubican en su contexto propio. En *Pollitas de cuenta*: “a causa de la amapola” “para

proteger la droga” (v. 2, 6), “retén judicial” (v.7), “flamante camioneta” (v.10), “tremendas metralletas” (v. 12), “llevan contrabando” (v. 17); en *Socias de la mafia*: “transportan chiva y coca / y de pilón marihuana” (vv. 15-16), “R-15” (v. 19), “cuerno de chivo” (v.20), “la droga nunca se pierde” (v. 23), “las rodeó la judicial” (v. 28), “quebrarse a la policía” (v. 34).

Pollitas de cuenta es uno de los tres corridos en los que sus protagonistas (en este caso, una de ellas) mueren²⁴⁵ por cuestiones que tienen que ver con su actividad en el negocio ilegal. La voz poética de *Pollitas de cuenta* caracteriza a la justicia como timorata, hecho que resalta aun más la valentía de “las pollitas”; en *Socias de la mafia*, en cambio, no hay referencias al miedo que las protagonistas incitan en los ejecutores de la ley, sin embargo, se hace patente la sorpresa de éstos frente a las actitudes de ellas: “Abrieron fuego de pronto, / la ley no se lo esperaba, / cayendo todos al suelo / con la cara destrozada, / nunca se quieran poner / con Sansón a las patadas”²⁴⁶ (vv. 37-42). La sorpresa se exhibe, de forma explícita o implícita, en muchos de los narcocorridos protagonizados por mujeres,²⁴⁷ a veces, se expresa por la voz poética, pero en otras

²⁴⁵ Los otros son *Carmela la michoacana* y uno de los bandos de mujeres en *También las mujeres pueden*. Sin embargo, es importante señalar que sólo Carmela muere en un accidente y no en una lucha entre bandos (legales o ilegales) [aunque si se piensa que el accidente ha sido provocado, entonces también se trata de una lucha entre bandos]. Las protagonistas de *También las mujeres pueden* mueren a manos de otras mujeres que ejercen el negocio ilegal. En el presente *corpus* se muestra un solo caso de un personaje femenino que muere a manos de la ley: “mataron a la más grande / en compañía de su hermano” (*Pollitas de cuenta*, vv. 33-34), lo que podría implicar que las protagonistas de este género son una presa sumamente difícil, sobre todo para los representantes de la justicia. En *Socias de la mafia*, una de las protagonistas está a punto de perder la vida, pero se desconoce quién la ha agredido.

²⁴⁶ De forma evidente, esta referencia se relaciona con las advertencias de la voz poética en *También las mujeres pueden* o en *La dama de rojo* en donde se resalta la capacidad y la peligrosidad de las mujeres. Confróntese la primera sección de este apartado o directamente, en el *corpus*, la última estrofa de cada uno de estos corridos.

²⁴⁷ Recuérdese, por ejemplo, el caso de *Las dos monjas*: “Una dijo / —me llamo Sor Juana, / la otra dijo/ — me llamo sor-presa” (vv. 38-41).

ocasiones se sobreentiende en el entramado de la intriga, como es el caso de *Carmela la michoacana*.²⁴⁸

La secuencia más destacada sobre la conducta de los personajes femeninos en *Pollitas de cuenta* es la siguiente:

- Personaje 1: Prohibición—transgresión legal—no castigo
- Personaje 2: Prohibición—transgresión legal—castigo

Lo que en *Socias de la mafia* sería:

- Agresión sufrida por una de las protagonistas → ↓

Prohibición—transgresión (alianza)—no castigo

Como se ha visto, la prohibición que transgreden estos personajes es legal y uno de los personajes solidarios, de cada corrido, sufre castigo, consecuencia de su actividad ilícita. En *Pollitas de cuenta* el castigo de una de las protagonistas está al final de la fábula; en *Socias de la mafia* pasa lo contrario, la historia narra al inicio cómo un personaje femenino salva la vida de otro que ha sido agredido con anterioridad. Entonces, se puede decir que en *Pollitas...* existe una secuencia de mejoría para ambas protagonistas hasta muy avanzado el texto, cuando ocurre una degradación para una de ellas y, en *Socias...* la degradación de “la Chocha”, permite la intervención de “la Nena” y de ahí la alianza que se presenta como una mejoría para ambas. En la secuencia anterior, citada con respecto a *Socias...* se observa cómo la actuación de las protagonistas en mancuerna se desata gracias a la agresión sufrida por una de ellas, pero se debe tener en cuenta que, aunque en el corrido suceda mediante la elipsis, estas protagonistas ya transgredían el orden legal con anterioridad, de ahí el agravio infligido; es decir, se puede

²⁴⁸ En donde lo inverosímil de la narración causa sorpresa en el auditorio.

hablar de secuencias previas de transgresión en donde sí ha habido castigo, pero la más importante, para el desarrollo del corrido es la antes expuesta.

Entonces, siguiendo a Bremond, en *Pollitas de cuenta* la secuencia con focalización en ambos personajes es la siguiente:

Protagonista 1:

- Agresión—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

Protagonista 2:

- Agresión—tarea cumplida al revés—agresión sufrida

Como se observa, en *Pollitas de cuenta* sólo una de las protagonistas cumple de manera eficaz su tarea, la otra sucumbe a los embates de sus enemigos, quienes personifican a la justicia. Por lo tanto, se puede decir que una de las protagonistas de *Pollitas...* no realiza bien su tarea porque algo le sale mal, lo que Bremond califica de “tarea cumplida al revés” o “fallo en el cumplimiento de la tarea”. Las agresiones de las protagonistas de este corrido son el equivalente de la transgresión a la prohibición legal expuesta en la secuencia citada arriba.

En *Socias de la mafia* la secuencia de mejoría de las protagonistas comienza como reacción de una agresión inicial sufrida por una de ellas:

- Agresión sufrida—intervención de aliada—cumplimiento de la tarea

Más tarde, una vez superado el trance de la agresión sufrida, las protagonistas realizan otra secuencia en la que ambas participan como agresoras-transgresoras de la ley:

- Agresión—eliminación de los adversarios—cumplimiento de la tarea

Como puede verse, en ambas secuencias se consigue cumplir el objetivo de las protagonistas; en la primera, salvar al personaje solidario deudor y, en la segunda, seguirse dedicando, ahora juntas, a los negocios ilícitos de forma exitosa.

A nivel agencial, en *Pollitas de cuenta* se muestran los siguientes agentes: “obstáculo”: retén de judiciales; “personajes solidarios”: ambas protagonistas; “agresores” y “defensores de sí mismos”: ambos bandos, las mujeres por un lado y los judiciales por el otro; “víctimas”: los judiciales asesinados por las protagonistas y, al final, una de las mujeres. Por su parte, los agentes identificables en *Socias de la mafia* son: “obstáculo”: la agresión que casi consigue aniquilar a una de las protagonistas; “aliados deudor/acreador:” una de las protagonistas es deudora y la otra acreedora; “agresores”: aquéllos que en primera instancia hirieron al personaje deudor y las propias protagonistas frente a la ley y la policía; “víctimas”: al principio, el personaje deudor y, después, la policía; “defensoras eficaces” de sí mismas: las propias protagonistas.

Como se ha estudiado, la transgresión que realizan los personajes femeninos de estos dos corridos es legal y, en ambos textos se alude a los peligros que la profesión ilegal del tráfico de drogas implica.

La construcción de los personajes femeninos se realiza de forma parecida en ambos textos; casi no hay referencias descriptivas explícitas, sino que a través de los actos de los personajes el auditorio puede inferir sus rasgos de carácter, mismos que comparten con todos los personajes de este capítulo. Evidentemente se trata de figuras femeninas capaces de infundir miedo: “pero al ver caer a seis / los otros cinco corrieron, / decían que a pedir refuerzos, / yo creo que era por miedo” (*Pollitas de cuenta*, vv.21-24);

salvajes: “todo aquél que se atraviesa / lo despedazan a tiros” (*Socias...*, vv. 21-22); fuertes: “nunca se quieran poner / con Sansón a las patadas” (*Socias...*, vv. 41-42).

Sólo en *Pollitas de cuenta* se expresa la motivación de las protagonistas para ingresar al narcotráfico: la codicia: “no quisieron ser pobres / pues les gustaba el dinero” (vv. 27-28).

En los dos textos se mencionan indicios que permiten la construcción de ambientes y actividades: “metralletas”, “flamantes camionetas”, “cuerno de chivo”, etc.

8.3.1. MANCUERNA MADRE-HIJA

La mancuerna madre-hija es también una especie de sociedad entre dichas mujeres, por lo tanto, puede catalogarse como un subtipo de “las socias”. El único texto con esta temática, registrado en el presente *corpus*, es el corrido de *La dama de la suburban*, en donde se narra la pericia de una mujer narcotraficante que logra burlar varios retenes con un cargamento de droga de manera exitosa. El protagonismo de la madre es implícito y su proyección sólo interesa a la intriga y no a la fábula. La madre funciona como un “personaje solidario” que infunde fuerza y valor a la hija, quien realiza un trabajo no sólo poco convencional sino sumamente peligroso.

En la primera estrofa se da una ubicación espacial de la acción y comienza a caracterizarse el personaje: “[...] una mujer, / de esas que cuando hay balazos, / nunca la verán correr” (vv. 4-6). Más adelante se refuerza la imagen de valentía: “el miedo no lo conoce / es valiente la mujer” (vv. 35-36). Además, la protagonista de este corrido se describe como: “preciosa” (v. 23). La referencia a la belleza equipara a este personaje con otros personajes femeninos, estudiados en este capítulo, como aquél de *El Águila real*,

pero la distingue de los personajes femeninos que actúan en mancuerna, como *Socias de la mafia* o *Pollitas de cuenta*, en donde la voz poética omite rasgos físicos. La belleza es un elemento distintivo muy importante en este personaje, ya que mediante dicho atributo la protagonista consigue distraer a la ley: “al verla tan preciosa / ninguno la revisaba” (vv. 23-24). Se puede decir, por lo tanto, que en este corrido la belleza juega las veces de un arma que sólo las mujeres poseen,²⁴⁹ en el imaginario corridístico. De aquí se explica la génesis de la idea que vincula la belleza con el peligro. Es decir, si mediante su belleza las mujeres logran distraer o embaucar a los varones, entonces, ésta no puede ser sino peligrosa.

Por otro lado, la mancuerna madre-hija se da a nivel moral y no físico. A diferencia de los dos corridos del apartado anterior no se trata de protagonismos equivalentes, en donde ambos personajes se “juegan la vida” en las trincheras del narcotráfico. La madre únicamente actúa como soporte moral de la hija, como lo muestran los siguientes versos: “écheme su bendición / y que sea lo que Dios mande” (vv. 10-11), pero en el último párrafo, las bendiciones han pasado de ser un apoyo de la madre aliada a ser una especie de protección divina: “y mientras su madre viva / bendiciones va a tener” (vv. 33-34), que resulta diametralmente opuesta a la maldición de la madre de José Lizorio. Esto es, el poder de las bocas maternas, tanto para maldecir como para bendecir, parece tener en el corrido una fuerza privilegiada que consigue proteger o condenar a los hijos.

La secuencia más importante con focalización en la hija es la siguiente:

- Prohibición—transgresión legal—no castigo

²⁴⁹ Aunque se podría pensar que el personaje masculino que enamora a la protagonista de *La Rubia del moño negro* es un personaje agraciado físicamente.

Como todos los personajes femeninos de este capítulo, la prohibición que transgrede “la dama de la suburban” es legal y no existe castigo para dicha transgresión, ya que “la dama” es lo suficientemente sagaz para distraer a los policías mediante su belleza. Por lo tanto, la secuencia anterior es un claro mejoramiento que conduce a la protagonista a cumplir de manera eficaz su tarea:

- Agresión (seducción)—eliminación de los adversarios / intervención de la aliada— cumplimiento de la tarea

La agresión que realiza este personaje es en contra de la ley, es decir, es igual a la transgresión de la prohibición antes citada y se lleva a cabo mediante la seducción. Como he dicho, la eliminación de los adversarios no necesariamente implica matarlos, en este caso, “la dama” los seduce con sus encantos —en otros textos, los adversarios son engañados (mediante el disfraz), pero ya sea mediante seducción, engaño o muerte, las protagonistas se deshacen de ellos— y consigue que la dejen pasar sin registrarle la camioneta, lo que puede entenderse como una evasión eficaz con respecto a la ley o una defensa velada, frente a una posible agresión. La intervención moral de la aliada es un ingrediente fundamental que protege a la protagonista y a través de ella, ésta consigue cumplir su tarea.

Ya he discutido las secuencias de la hija, personaje que transgrede la ley de manera exitosa, pero he dicho que este corrido maneja la mancuerna madre-hija, de donde se deduce que también la madre posee una secuencia. Sin embargo, después de un análisis detenido, he descubierto que la secuencia de la madre no es de transgresión, al contrario, la madre cumple al dedillo con lo que se espera de ella como madre: proteger a su hija. Por tal razón, el apoyo de las actividades ilícitas de la hija podría implicar una

transgresión legal de la madre —como dicen por ahí “tanto peca el que mata la vaca, como el que le jala la pata”— pero en ningún momento se trata de una transgresión social.

En cuanto a los agentes, la madre actúa como “aliada” de la hija; la protagonista es “agresora” que seduce a sus enemigos, “beneficiaria” de sus acciones y “defensora” de sí misma. Por su parte, los judiciales son “víctimas” de la belleza seductora de la “dama”.

8.3.2. MANCUERNA NARCOTRAFICANTES-POLICÍAS

La mancuerna entre narcotraficantes y policías está muy difundida en los narcocorridos, en donde se observa que los negocios ilícitos, cuando menos en esferas altas, serían imposibles sin el apoyo de quienes detentan el poder legal.

La paradoja de quienes se dedican a traficar con drogas prohibidas es que no actúan completamente en la ilegalidad pues para realizar sus actividades en forma plena recurren a aquellos que representan la autoridad encargada de perseguirlos o no [...] Los que representan la autoridad y se convierten en cómplices, no por ello dejan de tener autoridad, aunque [...] se encuentren ya del lado de la ilegalidad. Su autoridad sigue siendo legítima hasta que no se compruebe [lo contrario...] Por creencia, quien es representante de la legalidad tiene mayor autoridad moral que quien está fuera [...] (Astorga, 1995: 77).

La dama y el judicial es un claro ejemplo de lo anterior. La fábula de dicho corrido es sencilla: una mujer narcotraficante desarrolla sus actividades ilícitas de manera exitosa ya que cuenta con el apoyo de un judicial, lo que puede constatarse en el nivel del discurso:

“Y dicen las habladurías²⁵⁰ / que goza de protección, porque parece presente / cuando hay movilización” (vv. 21-24), “la dama no viaja sola / la acompaña un judicial” (vv. 29-30). Sin embargo, como ya he comentado, este tipo de corridos está compuesto por una serie de minufábulas —o escenas descriptivas que apoyan la construcción del personaje, pero que en realidad no son parte de la fábula sino de la intriga. Dichas escenas aparecen de principio a fin en los textos que se parecen a los corridos, pero que no lo son—; en *La dama y el judicial* la pequeña anécdota que abre la narración, y que da la sensación de ser la historia principal, es aquélla que presenta a la mujer frente a una emboscada de la que sale ilesa por ser una mujer astuta y valiente, por un lado, y por gozar del apoyo de un séptimo sentido —además del sexto atribuido a las mujeres—: la protección legal. En la intriga son reconocibles algunos elementos recurrentes en otros corridos en donde la mujer se describe como: hermosa: “Era de cara bonita / como de telenovela / un cuerpo como las cañas / muy delgadita y bien buena” (vv. 11-14); astuta: “menospreciaron su astucia / se pegaron la estrellada” (vv. 7-8); y valiente: “la hembra tenía de sobra / lo que a muchos les faltaba” (vv. 9-10). El verso 8: “se pegaron la estrellada”, remarca el hecho, manejado en otros muchos corridos protagonizados por mujeres, de que frente a las proezas de los personajes femeninos, los masculinos se llevan una sorpresa que regularmente implica una agresión para ellos.

Existe un corrido titulado *La ley del contrabandista*²⁵¹ en donde se narra el encuentro entre un “teniente coronel” y un narcotraficante que quiere sobornar al

²⁵⁰ La referencia a “habladurías” es muy utilizada por los creadores en este tipo de corridos, en donde se apunta al hecho de que como se trata de una actividad ilegal existen una serie de rumores que no se pueden asegurar. Las habladurías se interesan por distintas cuestiones, unas veces son destellos sobre el paradero de un narco, en otros casos se utilizan para caracterizar al héroe o en su defecto, como ocurre aquí, se usan para describir o justificar sus acciones o el resultado de las mismas.

²⁵¹ Corrido citado y analizado en Astorga, 1995: 100.

primero: “no se entendieron muy bien / porque aquel contrabandista / quiso comprar a la ley / El teniente coronel / con mucho honor militar / le dijo te equivocaste / a mí no me has de comprar” (vv. 14-20). Como se observa, el teniente —quien representa a la legalidad— es honrado y está dispuesto a pagar con su vida las consecuencias de su decisión. El delincuente presenta tres conductas perfectamente identificables: propuesta —v. 16, antes citado—, amenaza —“ya me cansé de alegar / o acepta usted mi dinero / o aquí lo voy a matar” (vv. 26-28)—, asesinato —“luego que ya se oyó una descarga / que al coronel le fue a dar / luego que ya lo mató” (vv. 31-33). Entonces, el narcotraficante pretende, mediante la propuesta, beneficiar a ambos, pero una vez que el teniente se niega, le sigue la amenaza, que intenta amedrentar y presionar, y, finalmente, el corrido concluye con el asesinato de quien ha representado la legalidad de forma responsable.

Lo antes expuesto apunta a una visión estereotipada del narcotraficante que se halla muy difundida entre aquéllos que se encargan de aplicar las leyes: abogados, policías, etc. Se percibe al “narco”, cuando menos en el imaginario colectivo, como un ser implacable del que ni quienes poseen el poder jurídico pueden escapar. Desde mi punto de vista, corridos como *La ley del contrabandista* son una especie de apología a la corrupción del poder legal, en donde se justifica la conducta de quienes debieran aplicar la ley con el pretexto de que no han tenido más remedio que cooperar.

La dama y el judicial no menciona el tipo de relación que existe entre la protagonista y el judicial, se sabe que trabajan juntos, pero se desconoce el por qué. Se puede calificar a ambos personajes (femenino y masculino) como transgresores de una prohibición legal.

La secuencia más importante con focalización en la protagonista es:

- Prohibición—transgresión legal—no castigo

La transgresión, como se ha dicho, es legal y no hay referencias a un castigo por dicho comportamiento, aunque al inicio de la historia se exhiben los peligros que implica el negocio ilegal.

- Agresión—eliminación de los adversarios / intervención de aliado—cumplimiento de la tarea

La agresión que efectúa la protagonista está relacionada con la transgresión de la prohibición, antes descritas, es decir, es una agresión en contra de la ley y, además, está ligada específicamente —en una de las anécdotas que se desarrollan en el texto— a la conducta defensora de la protagonista frente a la emboscada. El personaje femenino logra deshacerse de sus enemigos, quienes en primera instancia le ponen una trampa de la que sale bien librada gracias a su destreza y valor. Siguiendo a Bremond, existe un claro “cumplimiento de la tarea” que se lleva a cabo gracias a la intervención de un “aliado” poderoso —el judicial— lo que implica “la eliminación de los adversarios” a través de una “agresión” directa que supone una protección efectiva para la protagonista frente a una primera agresión —celada— sufrida. No existen secuencias de degradación para la heroína, al contrario, existe una “retribución-recompensa” gracias al buen desempeño de su tarea.

Los agentes del texto son, mayoritariamente, “agresores”: el bando de “la dama” y los contendientes; “aliado” el judicial; y, “retribuidora que castiga”: la protagonista.

A manera de conclusión, las protagonistas del narcocorrido poseen, en su mayoría, rasgos muy semejantes a los de las mujeres guerreras. Ambas proyecciones

proviene presumiblemente del mito de la amazona. Como se ha visto, dentro del rubro de “la mujer guerrera” existe un tipo análogo: la bandolera —*La Carambada* y *La bandida*— que está construido mediante las mismas particularidades épicas y novelescas que definen al grupo. La narcotraficante es, pues, la bandolera actual, mujer que se haya al margen de la ley, pero que posee dotes sorprendentes y actitudes admirables mediante las cuales se abre paso en el contexto hostil del narcotráfico.

La construcción de los personajes femeninos transgresores en el narcocorrido es muy similar, se trata de protagonistas líderes, astutas, ingeniosas y valientes, que gracias a las características antes citadas logran empoderarse en el negocio del tráfico de estupefacientes. Físicamente las protagonistas también se describen, en muchos de los casos, como mujeres hermosas que mediante su belleza enamoran, seducen o distraen a sus enemigos y, por lo tanto, el atributo de la belleza se describe, según las voces poéticas, como un verdadero peligro para quienes se topen con estos personajes.

El desarrollo destacado de las actividades ilícitas de las mujeres descritas en este capítulo no sólo se funda en su valentía y arrojo ante situaciones peligrosas, sino sobre todo en su astucia para escapar de la ley. Por tanto, uno de los rasgos principales que se destacan en este tipo de personajes es precisamente aquél que señala su capacidad para huir de sus enemigos (narcotraficantes y policías). La huída se puede llevar a cabo mediante la agresión directa —asesinato, casi siempre—, el engaño—como en *Carmela la michoacana* y *Las dos monjas*—, o la seducción —*El Águila real*—, pero en todos los casos cumple la misma función: deshacerse de los adversarios. Algunos personajes femeninos utilizan el ingenio para pasar desapercibidas, como es el caso de las mujeres que se disfrazan de monjas, pero una vez que son descubiertas no dudan en asesinar a los

federales. En el narcocorrido protagonizado por mujeres se da la asociación delictuosa entre dos personajes que se apoyan para delinquir, en estos casos puede tratarse de protagonismos equivalentes o subordinados.

La prohibición que transgreden la mayoría de los personajes femeninos de este capítulo es legal, pero en el caso de *La tentación del diablo* se transgrede además una norma de género relacionada con el buen desempeño de las madres y esposas, y en *La dama de rojo* se transgrede también la ley que prohíbe hacer justicia por propia mano; sólo existe un personaje femenino que no transgrede la ley, sino que, al contrario, ayuda a mantener el orden: *El Águila real*, si bien en este caso puede hablarse de una transgresión a una limitación de género que califica a las mujeres como seres incompetentes para destacarse en el cumplimiento de ciertas tareas que socialmente se conciben como masculinas.

En el narcocorrido protagonizado por mujeres se da aquello que Astorga califica como “una forma efectiva de denuncia” social. En algunos textos dicha denuncia se halla en el discurso: “cuando andas en malos pasos / la sociedad te desprecia; / si te estás muriendo de hambre / nadie mira tu pobreza” (*La Jefa de jefas*, vv. 37-40), en otros, se halla implícita en la intriga. Las motivaciones más recurrentes que empujan a los personajes femeninos a ejercer las actividades ilegales son: la necesidad y la codicia, pero esta última se da en personajes que sufren pobreza, es decir, que están necesitados: “no quisieron ser pobres / pues les gustaba el dinero” (*Pollitas de Cuenta*, vv. 27-28).

En el narcocorrido, las transgresiones de los personajes femeninos no presentan castigo y cuando lo hay se da porque la fábula implica a dos bandos de mujeres, en donde uno sale victorioso y el otro no. Sólo una de las protagonistas —*Pollitas de cuenta*—, de

todo el *corpus*, muere a manos de la justicia, lo que sugiere la supremacía de la mujer líder en el narcocorrido. Cuando en la fábula se halla explícita o implícita una motivación de fuerza mayor, como la necesidad de proveer a los hijos, la transgresión parece justificarse y por lo tanto se entiende por qué no se castigan las conductas de dichos personajes.

La mayoría de las protagonistas del narcocorrido consiguen cumplir exitosamente su tarea y son retribuidas con la fama que las inmortaliza en la memoria de quienes escuchamos sus hazañas, pero a diferencia de “las guerreras” los actos que realizan “las narcotraficantes” no son propiamente un ejemplo a seguir, aunque sí en la fantasía de buena parte de su auditorio, ya que mediante sus proezas consiguen empoderarse en un ámbito que en el imaginario colectivo requiere de rasgos percibidos como inherentemente masculinos y no femeninos. Por todo lo anterior, considero que lo más destacado en los personajes femeninos transgresores del narcocorrido es la obtención de su poder y, por lo tanto, la etiqueta secuencial que agrupa a dichos personajes es “el empoderamiento”.²⁵²

²⁵² En relación al mito de “la mujer guerrera”, difundido ya en variadas culturas antiguas, como la griega (Amazona), celta y germana (Valkirias), hebrea (Deborah), etc. Anderson y Zinsser apuntan que: “Lo verdaderamente importante y empoderante para la mujer europea acerca de la mujer guerrera no era su derrota final [cuando la había] sino el hecho de que hubieran existido (1988: 56).

CONCLUSIONES

A lo largo del análisis se ha podido observar que la mayoría de los corridos poseen una secuencia primordial, y común entre ellos, que remite a la transgresión de los personajes femeninos frente a una norma explícita o tácita, legal o social. Las desobedientes incumplen una orden o advertencia y quebrantan su rol pasivo frente a una autoridad masculina; los personajes femeninos que atentan contra sus familiares profanan su función de buenas esposas, madres (biológicas o políticas) e hijas; las vengadoras aniquilan a quienes las han ofendido directa o indirectamente, y, por último, las guerreras y las narcotraficantes son seres fuera de la ley; unas, luchadoras sociales, otras, empresarias de un negocio ilícito.

El calificativo “transgresora” se aplica a todas ellas, aun cuando la infracción sea distinta, lo que apunta a un mismo modelo actancial con desarrollos distintos. Este trabajo se ha dado a la tarea de encontrar elementos marcadamente tradicionales en corridos, casi en su totalidad, populares. La popularidad del género corridístico es incuestionable, y parece estar ligada al uso acertado de funciones tradicionales. La tradicionalidad, como se ha tenido oportunidad de ver, es la raíz de un árbol polisémico que da frutos variados de una misma semilla, es “pervivencia y adaptación”, “apertura y dinamismo”. No se puede negar que la detección de elementos tradicionales es mucho más evidente en las refundiciones de un mismo texto; sin embargo, una vez realizado el análisis he descubierto que en textos populares se pueden detectar fábulas idénticas cuyas variaciones en las intrigas remiten a un tipo de tradicionalidad y por tanto, a un modelo actancial que las agrupa.

En líneas generales se puede hablar de un “modelo del personaje femenino transgresor en el corrido” que se ramifica a su vez en cinco modelos (títulos de los capítulos 4, 5, 6, 7 y 8), mismos que señalan los distintos tipos de transgresión. La propuesta tipológica del personaje femenino transgresor²⁵³ del corrido se lleva a cabo mediante variados criterios —como ha quedado estipulado en el apartado 3.6— y alude a los diferentes desarrollos de los modelos expuestos en los últimos cinco capítulos de la tesis.

El modelo general de transgresión agrupa de manera notable el protagonismo explícito de las mujeres en el corrido mexicano; es decir, como sujetos activos en toda la extensión de la palabra, y, frente a éste se erige otro, el del personaje femenino pasivo, no menos protagónico que el del transgresor, sólo que de manera menos evidente y en ocasiones invisible a primer golpe de vista.

La construcción de los personajes femeninos transgresores se remonta al mito.²⁵⁴ Las guerreras y las narcotraficantes guardan muchas similitudes con la “mujer fuerte”, guerrera amazónica, poco menos que indestructible, con marcada capacidad independiente para sobrevivir, por su cuenta, en un mundo hostil, sin la ayuda de los varones. Las desobedientes son un claro tributo a nuestra pecadora modelo: Eva.²⁵⁵ Los personajes femeninos que atentan en contra de sus familiares se apoyan en el mito de la “salvaje”, se trata de seres antisociales, carentes de cualquier sentido de la moral o de la razón, cuyas reacciones se accionan mediante sus impulsos más groseros —y en el caso

²⁵³ A pesar de que no niego que deben existir otros tipos de transgresiones, considero que cualquiera de estos podrían incluirse en alguno de los rubros descritos por este trabajo.

²⁵⁴ También su contraparte. La mujer buena y abnegada remite a la María bíblica.

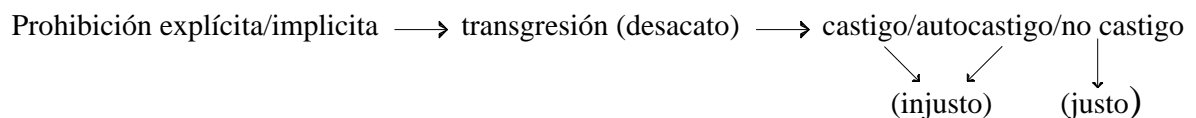
²⁵⁵ En realidad, como ha quedado asentado en el capítulo tres, todas las mujeres analizadas en el corpus pueden calificarse de desobedientes, ya que la transgresión implica el no cumplimiento de una norma social. En el caso de las mujeres que he calificado de desobedientes es aun más evidente, porque intrafabulísticamente se muestra su rebeldía explícita frente a una orden o petición realizada por alguno de sus compañeros de fábula.

de las adúlteras, los personajes femeninos apuntan de manera más incisiva a la barbarie de “la salvaje”, hembra insaciable, lujuriosa y tendiente a la vida disipada. Asimismo, el soporte creativo del personaje femenino vengador remite a su vez a la mujer “salvaje” que actúa por instinto y por impulsos que nada tienen que ver con la razón sino con el resentimiento.

Una vez realizado el análisis he descubierto que la construcción de los personajes femeninos transgresores, en todos sus tipos, se vale de una caracterización común. Todos los personajes femeninos analizados en la presente investigación son seres que presentan conductas insubordinadas y rebeldes frente a las leyes, normas o ambas.

La propuesta de una tipología se llevó a cabo gracias a la detección de contenidos fabulísticos semejantes —o idénticos— en donde los personajes femeninos juegan un papel protagónico a través de una transgresión. Generalmente, bastó una secuencia focalizada en los personajes femeninos para reducir la fábula en su totalidad, pero en algunas ocasiones —las menos— se señalaron otras secuencias o funciones finales de las mismas porque eran éstas las que incitaban el hacer de los personajes analizados en este trabajo. A continuación se desplegará *grosso modo* la secuencia más recurrente de cada uno de los tipos:

Personaje de la mujer desobediente



La transgresión de las desobedientes se presenta en dos niveles, por un lado se refiere al desacato de una orden, advertencia o petición explícita en el texto, por otro, señala la

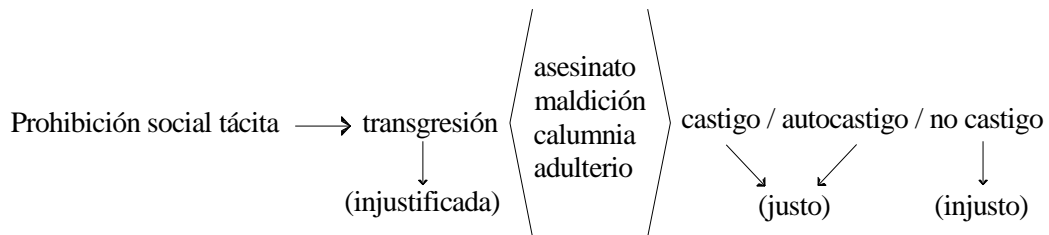
conducta rebelde de los personajes femeninos frente a las autoridades masculinas: padres, maridos, pretendientes. La mayor parte de las veces existe una sanción, sólo en *La tragedia de Elenita* hay un auto-castigo y en *La entallada* no hay castigo. El castigo de los personajes femeninos de este apartado se percibe como un hecho injusto por no ser proporcional al comportamiento de las protagonistas. Por tal razón, la degradación individual de los personajes de este apartado sugiere un mejoramiento social que las presenta como mártires.

Haciendo a un lado las excepciones —incluso en ellas sólo varía la última función— la fábula de estos corridos es equivalente. En el nivel de la intriga existen también marcadas similitudes que se relacionan con la construcción de personajes (solteros, altaneros, altivos y rebeldes), contextos (casi siempre en un baile público), figuras protectoras (madre, comadre), agresores (novios, padres, pretendientes), etc., pero también se descubren diferencias en el acomodo espacio temporal. Todos los textos de este apartado —cosa que comparten con otros muchos corridos— poseen una función moralizante, y, el hecho de que los personajes, en su mayoría, sean solteros sugiere que el blanco de dicha instrucción (tácita o no) es la mujer soltera. Con respecto a las excepciones —*La entallada* y *La tragedia de Elenita*— se puede concluir que sus protagonistas, Teodora y Elena, actúan impulsadas por una agresión, como en el caso de las vengadoras. La agresión que sufren estos personajes es psicológica y está relacionada con la imposición de reglas (masculinas: novio/padre) con las que no están de acuerdo —rebeldía que comparten con los personajes analizados en este apartado—, En *La entallada* se revierten los roles y con éstos, el castigo, lo cual se podría interpretar como justo, sobre todo en comparación con los demás corridos de su clase; en *La tragedia de*

Elenita, el auto-castigo, aunque evidentemente la destruye a sí misma, parece también afectar al padre autoritario. Por lo tanto, en ambos casos se podría hablar de una especie de venganza.

La etiqueta que agrupa a los personajes femeninos transgresores de este tipo de corridos es, sin duda, la desobediencia, por esta razón, estos personajes se catalogan como: “desobedientes”.

Personaje de la mujer que atenta contra sus familiares



Las transgresiones de estos personajes son legales y sociales y están estrechamente vinculadas con el quebrantamiento de su rol de género. Las protagonistas de este apartado son malas hijas (irrespetuosas de la autoridad paterna / asesinas de los padres), malas madres (asesinas directas o indirectas de los hijos), malas esposas (adúlteras y, en dos corridos, también asesinas de sus maridos). Las fábulas de los corridos de “malvadas” son, en el fondo, muy similares. En el nivel de las intrigas, sin embargo, existen marcadas diferencias no sólo en el acomodo espacio temporal, sino en el tipo de transgresión: asesinato, adulterio, agresiones contra los hijos (madres) y agresiones contra los padres (hijas); motivación de la transgresión: capricho (casarse con quien no deben), lujuria, codicia, y en el corrido de *La Criminal* no parece existir un estímulo real para el

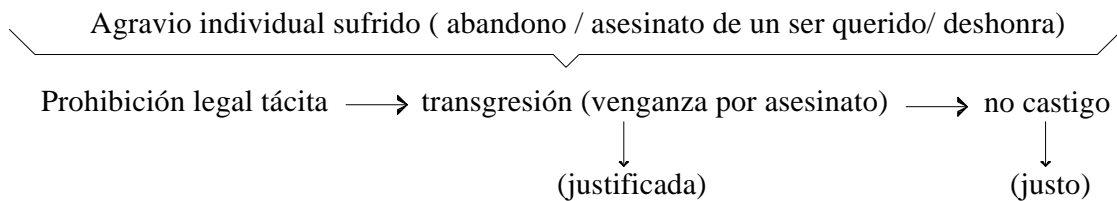
comportamiento de la madre asesina. A pesar de que se pueda hablar de motivaciones que las llevan a transgredir el orden, éstas no se perciben como justas, por tratarse de conductas egoístas que degradan a sus familiares más cercanos; por lo tanto, cuando hay castigo (implícito o explícito) éste se aprecia como justo y viceversa, cuando no lo hay. Curiosamente, a pesar de que “las malvadas” transgredan de forma más nítida no sólo su rol de pasividad, y quebranten una de las prohibiciones legales más importantes que permiten al individuo vivir en sociedad —“no matar”—, no presentan castigos tan severos como las desobedientes —para la suegra de *Belén Galindo* no existe sanción alguna—, a veces sólo son referencias vagas a un posible castigo divino o posterior, pero lo que parece ser una incongruencia textual, no lo es. Este desequilibrio entre conductas y consecuencias, se relaciona con el hecho de que al no existir castigo discursivo, el personaje se percibe todavía como más malo porque se describe como capaz de cualquier infamia para salirse con la suya; dicha bajeza lo rebaja aun más a los ojos del auditorio que presumiblemente lo juzgará por sí mismo.

Por otra parte, este grupo de corridos ostentan, también, una función moralizante que señala cómo debe ser el comportamiento de las mujeres casadas —a diferencia de las desobedientes, la mayoría (con excepción de Teresa Durán) de los personajes femeninos de esta sección son o han sido casados. Este tipo de personaje se construye mediante informaciones e indicios que remiten —como ya dije— a la mujer “salvaje”; se describen como seres impulsivos, irracionales, lascivos, con una moral débil y fácilmente influenciados por el pecado: la codicia, la lujuria, etc. En estos personajes la maldad es inherente, a excepción de la madre de *José Lizorio* (y de los otros dos corridos tradicionalizados), quien actúa más por enojo que por verdadera maldad, pero incluso en

ella se aprecia la impulsividad de sus acciones y la inflexibilidad ante el arrepentimiento de su hijo. Por todo lo anterior, los personajes de mujeres malvadas son degradados tanto a nivel individual como social.

Por todo lo anterior, considero que los personajes de las mujeres malvadas: malas hijas, malas madres (biológicas y políticas) son la antítesis de las mujeres ejemplares porque su proceder se fundamenta, mayoritariamente, en caprichos individuales y conductas que dañan a otros; las malas esposas, por su parte, son la antípoda de las mujeres honradas, sus actos también perjudican de forma directa la honra y dignidad de sus maridos. Por tanto, considero que la etiqueta que agrupa a este tipo de personajes femeninos transgresores es “la maldad” entendida como “el mal ejemplo”.

Personaje de la mujer vengadora



Las vengadoras actúan invariablemente motivadas por una agresión inicial, por lo tanto pasan de objetos a sujetos, de víctimas a victimarias. Su transgresión se justifica por representar tan sólo una respuesta a un agravio previo y, por tal motivo, no existe castigo para este tipo de personajes, lo cual se considera justo. La fábula es idéntica, pero en las intrigas son variables los tipos de burlas sufridas (asesinato del esposo, violación, rechazo

del amante y falsas promesas de amor), las clases de venganza (directa o por celada), el acomodo espacio temporal y el tipo de vengadora.

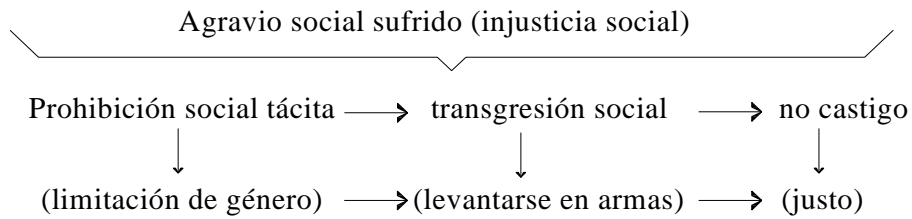
La caracterización de las vengadoras es muy similar y, como ya se dijo, se apoya en la mujer “salvaje” que actúa por instinto y no razona las consecuencias de sus actos. Se les describe como seres impulsivos, llenos de rabia, temerarios, irreflexivos y violentos. Con respecto a la construcción del personaje femenino vengador, vale la pena señalar la caracterización sobrenatural de algunas protagonistas que, presumiblemente están muertas y regresan para vengar los agravios sufridos en vida.

Los castigos que aplican las vengadoras a sus agresores son, la mayor parte de las veces, mucho más severos que los agravios recibidos en primera instancia y, en todos los casos, se aniquila al agresor inicial. Además, en la mayor parte de los corridos de vengadoras se observa la saña habitual de la venganza, detalle que puede ser inferido por algunos indicios o que se halla explícito en los textos.

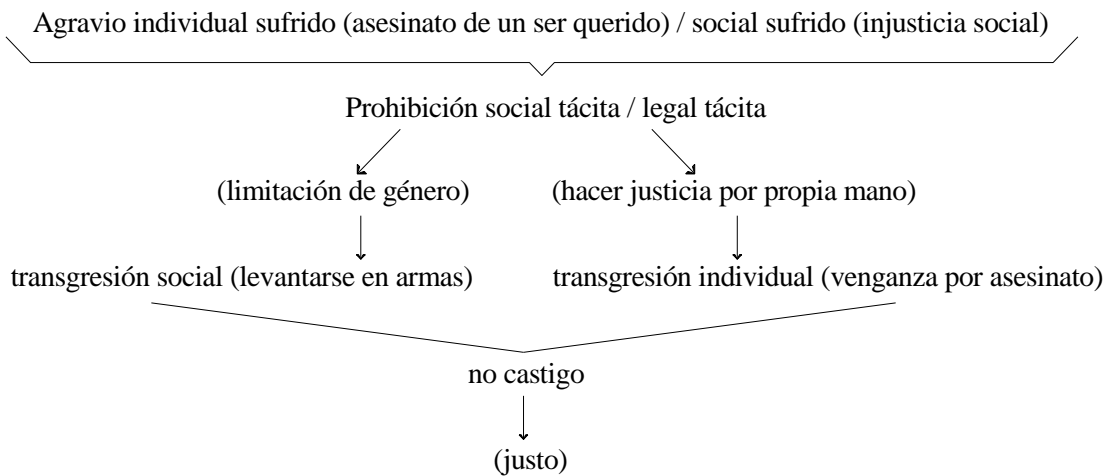
La aparición de las vengadoras como personajes activos es siempre tardía, ya que inicialmente se relata el agravio que las incita a actuar. En un principio, estos personajes aparecen fuertemente degradados de manera individual, por lo que su reacción ante dicha degradación no puede sino significar un mejoramiento tanto a nivel individual, como social.

La etiqueta que agrupa a los personajes femeninos transgresores de este tipo de corridos es la venganza, entendida como la reacción justificada ante ofensas sufridas al inicio de la fábula, por esta razón, estos personajes se catalogan como: “vengadores”.

Personaje de la mujer guerrera



Personaje de la mujer guerrera-vengadora:



La transgresión de las guerreras es social y está ligada a una limitación de género que dicta que las mujeres no son aptas para destacar en ciertos ámbitos. Las guerreras extralimitan su rol pasivo, pero lo hacen por una causa insigne y noble y, por lo tanto, no sufren castigo, lo cual se considera justo.

Las guerreras actúan motivadas, como las vengadoras, por un agravio social previo, que en muchos casos se revela al final de las intrigas. La actuación de las guerreras, sin embargo, no se lleva a cabo simplemente para castigar a sus agresores,

como ocurre con las vengadoras, sino para defenderse de ellos en el momento en el que están siendo agredidas. Así, las guerreras no se hallan en ningún momento degradadas, como las vengadoras, ya que su defensa es siempre efectiva.

Por su parte, la transgresión de las guerreras-vengadoras es doble, por un lado es igual al de las guerreras “a secas” y por el otro es idéntica a la de las vengadoras del apartado pasado. Las guerreras-vengadoras han sufrido un agravio individual —el asesinato de un ser querido—, por tanto, este tipo de guerrera sí ha sido degradada. Sin embargo, sólo una de las protagonistas del corpus ingresa a la guerra para vengar la ofensa, las otras dos, sufren el agravio a causa de la guerra. La motivación que impele a estos personajes a transgredir el orden es por un lado la venganza y por el otro, la defensa y, como se ha visto, este tipo de motivaciones parecen estar justificadas en el corrido, por lo tanto no sufren castigo alguno, lo que resulta justo. Como se observa, las guerreras gozan de dos modelos, de hecho el segundo es una clara imbricación entre el modelo de las vengadoras y el de las guerreras a secas.

La construcción de los personajes de mujeres guerreras —incluidas las protagonistas de los textos líricos, en donde como ya se vio, algunas son bandoleras— es muy similar. Se trata de personajes líderes, destacados, fuertes, valientes, sagaces, y aptos para eliminar a sus adversarios en escenarios hostiles. Además se les caracteriza con rasgos físicos mixtos (masculinos/femeninos) que las dotan de las características más sobresalientes de ambos sexos, lo cual les permite ser inmunes a los ataques de sus agresores.

Como se ha estudiado, las guerreras no sólo no son castigadas sino que siempre consiguen destruir a sus enemigos (a nivel individual y social), por lo tanto, la etiqueta

los personajes míticos del narcocorrido, en general, son heroicos precisamente porque han tenido el valor y las agallas necesarias para escalar la cuesta escarpada y llena de peligros del narcomundo, sin dejar la vida en ello, y, como señala Astorga: “[...] los personajes de corridos de traficantes son individuos de extracción campesina o semiurbana, o que empezaron siendo pobres. No hay ninguno que siendo ya rico se haya dedicado al tráfico de drogas ilícitas” (Astorga, 1995: 39). Por consiguiente, cuando la razón se halla justificada, en el discurso o en la fábula, es entendible el por qué estos personajes no son castigados.

La construcción de los personajes femeninos líderes en el narcotráfico es muy similar a la del apartado anterior. Se trata de personajes destacados, valientes, audaces, intrépidos y llenos de arrojo y sagacidad. Lo que se exalta en este tipo de personajes femeninos no es sólo su desarrollo destacado en un ámbito que socialmente se percibe como un mundo exclusivo de los hombres, sino su perspicacia para huir exitosamente de la justicia o de los bandos contrarios. La huída es el motivo más recurrente en este tipo de corridos, ya que sin ella no se puede sobresalir en el narco mundo. Podría pensarse que la ausencia de castigo para los personajes femeninos transgresores de este apartado es parte de la caracterización indicial del personaje, esto es, a través de su evasión exitosa el auditorio construye la imagen de un ser escurridizo, habilidoso, inasible, vaporoso, un *houdini* moderno. Los artificios más destacados para evadir a la justicia, en este tipo de personajes, son el disfraz y la belleza, el primero confunde y el segundo distrae, pero ambos consiguen el mismo resultado, deshacerse de los obstáculos que frenan el desarrollo de su actividad. Cuando estos fallan es entonces cuando se recurre a la

violencia. Quizá aquí resida la diferencia entre el protagonismo masculino y el femenino en el narcocorrido, pero eso estaría por verse en otra investigación.

El narcocorrido no sólo se encarga de construir personajes sino ambientes; así como caracteriza a los actores de sus letras, construye, mediante una serie de indicios e informaciones el contexto del narcotraficante, sus herramientas de trabajo: camionetas lujosas, armas sofisticadas, enormes cantidades de dinero, etc.

Los personajes de mujeres narcotraficantes no necesariamente actúan solos, en muchas ocasiones se asocian con otras mujeres para delinquir, pero la mancuerna no siempre implica protagonismos equivalentes, algunas veces un personaje está supeditado a otro.

Las fábulas de los narcocorridos son muy semejantes, relatan la fama de una o dos mujeres que se desarrollan exitosamente en el mundo del narcotráfico. En las intrigas se destacan algunas diferencias que subrayan las distintas artimañas de las que se valen los personajes para el buen desempeño de su actividad profesional.

La mayoría de las protagonistas del narcocorrido cumplen exitosamente su tarea y son retribuidas con la fama, que las inmortaliza en la memoria del auditorio receptor de sus hazañas. A diferencia de las guerreras, los actos de las narcotraficantes no son propiamente un ejemplo a seguir, sin embargo, en la fantasía de su público receptor sí, ya que lo que se destaca no es su quebrantamiento de la ley sino todos los atributos físicos, morales y de carácter que construyen a un personaje indestructible: “mítico”, capacitado para sobrevivir en el peor de los contextos y por lo tanto, poderoso. Por lo anterior, considero que la etiqueta que agrupa a todos los personajes femeninos de este apartado es

“el empoderamiento”, mismo que se consigue a través del desempeño exitoso de su actividad ilícita.

De forma reduccionista se pueden decir que todos los corridos poseen la siguiente secuencia:

Prohibición → transgresión → castigo / no castigo

Es decir, en todos los casos se transgrede una prohibición, pero no en todos los casos hay castigo. Por tanto, se puede decir que el modelo de la mujer transgresora en el corrido sufre dos fines frente a conductas que aunque no son idénticas coinciden en que son catalogadas como infracciones sociales o legales:

- Desobedientes y Malvadas: Prohibición—transgresión—castigo
- Vengadoras, Guerreras y Narcotraficantes: Prohibición—transgresión—no castigo

Los personajes femeninos que transgreden sus roles de género más esenciales,²⁵⁶ desde el punto de vista social, son severamente castigados:

- Conductas desobedientes e irrespetuosas frente a sus progenitores y ante la autoridad masculina, cualquiera que ésta sea.
- Conductas violentas (físicas o emocionales²⁵⁷) por acción o por omisión en contra de sus seres más cercanos: padres, hijos, maridos.²⁵⁸

²⁵⁶ En este tipo de corridos existen múltiples referencias a que la mujer es tentada por el diablo, clara reminiscencia a la conducta de la pecadora primigenia: Eva. En el corrido *La tentación del diablo* esto se exhibe ya desde su título, asimismo, podemos encontrar esta función en el corrido de *José Lizorio* “el demonio me tentó” (v. 91), o en corridos como *La Mariana* en donde se presenta a ésta como la barragana del diablo: “el diablo robó su cuerpo / pues fue quien más la quería” (vv. 28-29). En el narcocorrido *La jefa de jefas* se menciona también esta función, sin embargo, la protagonista-voz lírica, menciona al diablo con el fin de resaltar su invencibilidad frente a cualquier fuerza enemiga (ya que el diablo simboliza al contrincante más temerario): “¿pa’ qué se meten conmigo? / Me hablo de tú con el diablo / tampoco puede conmigo” (vv. 8-10). Es decir, no se trata de una relación de dependencia sino de igualdad. El diablo es consejero de las desobedientes y de las malvadas, en cambio, para la protagonista de la *Jefa de jefas* el diablo (personificación evidente del mal) es el rostro que unifica las miles de caras de sus rivales, se trata pues de una figura que ayuda a resaltar su poder.

²⁵⁷ Me refiero a las adúlteras.

En cambio, los personajes femeninos que transgreden prohibiciones legales o que sus conductas se hallan justificadas por un agravio previo, no son castigados:

- Conductas fuera de la ley.
- Conductas vengativas.

La primera vertiente de dicho modelo exhibe el comportamiento femenino como inaceptable, la segunda, no sólo lo justifica y permite, además, lo elogia. Las mujeres transgresoras pasan a la posteridad inmortalizadas en el universo corridístico, unas, como “el mal ejemplo”, otras, como “el ejemplo a seguir” o cuando menos “permitido”. La visión de la mujer transgresora en el corrido es, pues, un fenómeno bidimensional que presenta al premio y al castigo como dos posibilidades frente a la conducta femenina infractora. El corrido es un género con marcadas intenciones moralizantes, que se presenta hostil frente a las conductas que se presumen “naturales” en las mujeres y que no obstante su “naturalidad” no es más que una construcción social que dicta que la mujer debe ser ante todo obediente a la norma y sumisa ante el poder dominante.

Por otra parte, el corrido se presenta laxo y paternalista frente a conductas que, aunque rompan con la construcción de género pasiva de la mujer —“mujeres fuera de la legalidad”—, no atentan contra la institución medular de la sociedad: la familia, en donde “debe” hallarse recluida la mujer —en el imaginario colectivo— como un ser “dócil” y “magnánimo” presto al cuidado y protección de la misma. Se podría argumentar que los novios ajusticiadores de “las desobedientes” no poseen un lazo sanguíneo con las protagonistas, sin embargo, la sola intención del varón ya supone dicho lazo, mismo que se ve amenazado por la conducta desobediente de la fémina insubordinada. La

²⁵⁸ Juana la taquera es parte, aunque asesina a su marido, del grupo siguiente al que se le otorga el derecho de ajusticiar a quienes las han lastimado.

protagonista de *Juana la taquera*, por su parte, aunque asesina a su marido no recibe el castigo típico del primer grupo, ya que actúa en “defensa propia” y de su hija, así, este personaje se construye en dos direcciones, como “vengadora” y como “protectora”, esta segunda cualidad la exime de pagar con la vida su pecado.

Como colofón, el personaje de la mujer transgresora en el corrido mexicano es un ente absolutamente estereotipado; es sinónimo de “peligro” para sus compañeros de fábula. Algunos de los estereotipos femeninos más difundidos en el corpus son: belleza-peligro²⁵⁹ (la mayoría de las narcotraficantes y las guerreras), la mentira (Martina), el exceso y la borrachera (Teresa Durán), la lujuria (las adúlteras), la irracionalidad (todas las vengadoras), la liviandad (desobedientes y adúlteras); codicia e interés (la protagonista de *La tentación del diablo* y la de *La Rubia del moño negro*), de hecho: la desobediencia, la maldad y la venganza no sólo son las etiquetas secuenciales sino los estereotipos que encasillan a cada uno de estos grupos. Pero así como existen estereotipos que las denigran, también existen otros que las empoderan: la valentía, la capacidad guerrera y la astucia,²⁶⁰ entre otros.

La presente investigación constituye apenas el atisbo de un camino lleno de vertientes y vericuetos para aquellos interesados en el tema de la mujer en la música folklórica mexicana. El tiempo ha sido el delimitador inexorable de la extensión de este trabajo, tan lleno de posibilidades que se antoja infinito. Dejo al lector la tarea de rellenar los espacios vacíos con su conocimiento popular y tradicional.

²⁵⁹ Sólo en uno de los casos (*Mujeres bravas*) la belleza significa peligro para quien la posee, es decir, vulnerabilidad frente a su agresor.

²⁶⁰ La astucia se presenta con dos connotaciones, una buena y una mala; la primera se relaciona con su facilidad para enfrentar y resolver situaciones de peligro y la segunda, con su capacidad para fraguar embustes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Magdalena. 1990. *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ANAHORY-LIBROWICZ, Oro. “Las mujeres no castas en el romancero: un caso de honra” en Centro Virtual Cervantes.
- ANDERSON, Bonnie, S. y Judith P. Zinsser. 1988. *A History of their Own. Women in Europe from Prehistory to the Present*, Perennial Library, New York.
- ASTORGA, Luis. 1995. *Mitología del “narcotraficante” en México*, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Plaza y Valdés Editores, México.
- 1997. “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia.” Prepared for delivery at the 1997 meeting of the Latin American Studies Association, México. Disponible en: <http://136.142.158.105/LASA97/astorga.pdf>
- AVITIA Hernández, Antonio. 1989. *Corridos de Durango*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- BARTHES, Roland. 1988 [1982]. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Premià, México.
- BAZÁN Bonfil, Rodrigo. 2003. *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al “suceso” en pliegos de cordel*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, México.

- BERISTÁIN, Helena. 2004. *Análisis estructural del relato literario*, Limusa, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- BREMOND, Claude. 1988 [1982]. “La lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato*, Premià, México.
- CATALÁN, Diego. 1984. *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- . 1998. *Arte poética del Romancero oral. Parte 2da. Memoria, invención, artificio*, Siglo XXI, Madrid.
- CATARELA, Teresa. 1990. “Feminine historicizing in the Romancero novelesco”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII, núm. 4, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 331-343.
- CHENCINSKY, Jacobo. 1961. “El mundo metafórico de la lírica popular mexicana” en *Anuario de Letras*, año I, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 113-148.
- CONTRERAS, Isabel. 1983. *Aspectos morfológicos y socioculturales del corrido mexicano*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CUELLAR, E. Donají. 2003. *El modelo Serrana: Libro de buen amor, romancero, leyenda y teatro del Siglo de Oro*, Tesis de doctorado, El Colegio de México, México.
- DE LA TORRE Barrón, Argelia y Anajilda Moncada Cota. 2004. “Entre la discriminación y la desigualdad sexual: personajes femeninos en los corridos de la Revolución Mexicana y los narcocorridos” en *Construcción de género en sociedades con violencia. Un enfoque multidisciplinario*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México.

- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Edición electrónica.
- DI STEFANO, G. 1978. *El romancero*, Nancea, S. A. Madrid.
- DÍAZ-MAS, Paloma. 1996. *Romancero*. Estudio preliminar de Samuel G. Armistead, vol. 8, Crítica, Barcelona.
- DURÁN, Agustín. 1945. “Romances vulgares de valentías, guapezas y desafueros”, en *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII* (1851).
- DUVALIER, Armad. (sep. 1937). “Romance y corrido” en *Crisol*, XV.
- ELÓSEGUI, María. 2002. *Diez temas de género*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid.
- ESPINOSA, Aurelio M. 1934. “La clasificación de los cuentos populares. Un capítulo de metodología folklórica”. *Boletín de la Real Academia Española*, XXI-CI, pp. 175-204.
- FRENZEL, Elisabeth. 1976. *Diccionario de argumentos de la Literatura universal*, Gredos, Madrid.
- . 1980. *Diccionario de motivos de la Literatura universal*, Gredos, Madrid.
- GARCÍA MÁYNEZ, Eduardo. 2003. *Introducción al estudio del derecho*, edición 55, Porrúa, México.
- GARZA KONIECKI. 1970. “La muerte en la poesía popular mexicana” en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México, México.
- . 1977. *El corrido mexicano como narración literaria*, Tesis doctoral. El Colegio de México, México.
- GIMÉNEZ, Gilberto y Catherine Héau Lambert. 2004. “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana” en *Revista Mexicana de Sociología*, año

- 66, núm. 4, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, México, pp. 627-659.
- GONZÁLEZ, Aurelio. 1990. *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, Tesis doctoral, Centro de estudios lingüísticos y literarios, Colegio de México, México.
- . 1997. “El gallo: tópico caracterizador épico y novelesco del corrido” en *Varia lingüística y literaria*, 3. vols., coord. R. Barriga, comp. P. Martín Butragueño, M. E. Venier, Y. Jiménez, El Colegio de México, México, III, pp. 149-162.
- . 1999. “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, *Caravelle*, núm. 72, pp. 83-97.
- . (ene-jun. 2001). “El caballo y la pistola: motivos en el corrido” en *Revista de Literaturas Populares*, Año I, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 94-114.
- GREIMAS A. J. 1988 [1982]. “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Análisis estructural del relato*, Premià, México.
- GUERRERO TARQUÍN, Alfredo. 1987. *Memorias de un agrarista. Pasajes de la vida de un hombre y de toda una región del estado de Guanajuato (1913-1938)*. 2 vols. Instituto Nacional de Artes e Historia, México.
- GUERRERO, Eduardo. 1931. *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano*, 90 hojas sueltas, Guerrero, México.
- HERRERA-SOBEK. 1990. *The Mexican corrido. A Feminist Analysis*, Universidad de Indiana, Indiana.

- JUNG, Carl. 1956. "A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity" en *Collected Works*, vol. 2, Panthenon Books, Nueva York.
- LAMAS, Marta. 2002. "Cuerpo, diferencia sexual y género," en *Cuerpo, diferencia sexual y género*, Taurus, México.
- LARA, Eric. 2003. "'Salieron de San Isidro...' El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: el hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico," en *Revista de Humanidades: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey*, núm. 15, Monterrey, pp. 209-230.
- LAU Jaiven, Ana y Carmen RAMOS Escandón. 1993. *Mujeres y Revolución (1900-1917)*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, INEHRM, México.
- LEMAIRE, Jean G. 1999. "El retorno de lo reprimido", en *La pareja humana, su vida, su muerte, su estructura*, trad. Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México.
- LOBATO OSORIO, Lucila. (ene-jun 2003). "Chalino Sánchez: corridos de personaje" en *Revista de Literaturas Populares*, año III, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 87-116.
- MAGIS, Carlos. 1969. *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México.
- MEJÍA Prieto, Jorge. 1992. *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos*, Panorama editorial, México.
- MENDOZA, Vicente T. (1934) 1997. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- MENDOZA, Vicente T. 1964. *Lírica Narrativa de México. El corrido*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- MENÉNDEZ Pelayo, Marcelino. 1968. *Romancero Hispánico*, Tomo I, Espasa-Calpe, Madrid.
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón. [1939] 1948. “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid.
- . 1959. *La epopeya castellana a través de la literatura castellana*, Espasa-Calpe, Madrid.
- NAVA, Gabriela. 2003. “<Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo>. Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora” en *Revista de Literaturas Populares*, año III, núm. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 120-140.
- PAZ Octavio. 1994. *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Pequeño Larousse ilustrado. Edición de Centenario*. 2005. Ediciones Larousse, México.
- PROPP, Vladimir. 1999. *Morfología del cuento*, Colofón, México.
- Random House Webster's Unabridged Dictionary*. 1999. Segunda Edición, Random House, New York.
- RAZO, Oliva J. Diego. 2002. “Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y el Bajío” en *Revista de Literaturas Populares*, año II, núm. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 82-108.

- RHODES, Elizabeth. 2002. "Género y monstruosidad en el *Burlador de Sevilla*", en *Modern, Language Notes*, vol. 117, Johns Hopkins University, Baltimore, pp. 267-285.
- RUIZ, Ma. Jesús. 2006a. "Cultura popular y modelos de mujer: adúlteras" en *La Voz de Cadiz*, 18 de marzo.
- . 2006b. "Cultura popular y modelos de mujer: salvajes" en *La Voz de Cadiz*, 11 de marzo.
- RUIZ, Ma. Teresa. 2005. "Recreación del romance de *La adúltera* en la tradición hispanoamericana" en *Revista de Literaturas Populares*, año V, núm. 1, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, pp. 62-78.
- SEGRE, C. 1985. "Tema/Motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.
- STROMQUIST, Nelly. 1997. "La búsqueda del empoderamiento: en qué puede contribuir el campo de la educación" en *Poder y empoderamiento de las mujeres*, comp. Magdalena León, Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- SUÁREZ Robaina, J. Rosa. 2003. *El personaje mujer en el romancero tradicional (imagen, amor y ubicación)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- . 2007. *Mujer y romancero: claves del protagonismo femenino en el género romancístico*, 2007.
http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista6/AMPARO_RICO/suarez.htm
- The New International Webster's Dictionary. Thesurus*. 2000. Trident Press International, Canada.

- TODOROV, Tzvetan. 1971 [1982]. “Poética” en *¿Qué es el estructuralismo?* De O. Ducrot *et al*, Losada, Buenos Aires.
- . 1988. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, Premià, México.
- TUÑÓN Pablos, Julia. 1987. *Mujeres en México. Una historia olvidada*, México, Planeta.
- VALENZUELA Arce, José Manuel. 2002. *Jefe de jefes, Corridos y narcocultura en México*, Plaza y Janés, México.
- VÁZQUEZ Santana, Higinio. 1931. *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*, Talleres Gráficos de la Nación, México.
- VICTORIO, Juan. 1986. “La mujer en la épica castellana” en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio Hispano-Francés. (Madrid, 1984)*, Casa de Velásquez-Universidad Complutense, Madrid, pp. 75-84.

ANEXOS

El Personaje de la Mujer Desobediente

Juanita Alvarado

Autor: Juan Puente Guerrero

Año de mil ochocientos ochenta y cinco al contado,
en el Puerto de la Brisa murió Juanita Alvarado.

Martín le escribe una carta, Juanita la recibió,
y delante del Correo Juanita dijo que no.

Apenas Martín lo supo, luego ensilló su caballo 5
y cargando su pistola se fue derecho al baño.

Apenas había empezado a lavarse la cabeza
allí le dio cinco tiros al salirse de La Presa.

Se dejaba caer de lado, se tronaba las manitas,
y decía: —Ay, mamacita, cuida de mis hermanitas! 10

—Muchachas cuando las pidan, no se vayan a negar;
porque a Juanita Alvarado la vida le va a costar.

Esta canción es bonita, compuesta de oro volado,
y a los señores que la oigan se las cantaré a su lado.

Esta canción es bonita, tiene versos de virtud; 15
y los señores que la oigan se las canto a su salud.

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 304-305.

La güera Chabela o Jesús Cadenas

Autor: Leopoldo Bravo, hoja suelta.

Andaba Jesús Cadenas paseándose en un fandango
diciéndole a sus amigos: —A esa güera yo la mando.

Les decía Jesús Cadenas: —A esa güera yo la mando.

Les daré satisfacción, no se anden equivocando.

“Toma tus prendas, Chabela, las que me diste en Azuayo:
con las trenzas de Chabela gobierno yo mi caballo.” 5

Decía su comadre Antonia: —Chabela, no andes bailando,
ahí anda Jesús Cadenas, que nomás te anda tanteando.

Ahí le contestó Chabela, soltando juerte risada:
—No tenga miedo, comadre, yo conozco mi güeyada. 10

Decía la güera Chabela: —Muchachos, no me hagan bola,
déjenme ir para mi casa, que voy a traer mi pistola.

Pero Jesús Cadenas, como era hombre de sus brazos,
echó mano a su pistola para darle de balazos.

Decía su comadre Antonia: —Compadre pase pa´ dentro,
a tomarse una cerveza, que se le borre ese intento. 15

No quiso corresponder por ninguna distinción,
cuatro balazos le dio del lado del corazón.

Decía la güera Chabela, agarrándose el vestido:
—Pongan cuidado, muchachas, donde me pegó ese tiro. 20

Decía la güera Chabela, apretándose las manos:
—Ya no se apuren, muchachas, que allí vienen mis hermanos.

Salió su papá de adentro con las lágrimas rodando.
—¿Qué tienes. Güera Chabela, por qué te vienes quejando?

—¡Ay!— Le contestó Chabela—: Sólo Dios sabe hasta cuándo,
esto me habrá sucedido por andarlos mancornando. 25

Su pobre madre lloraba, lloraba muy afligida:
—¿Quién ha sido ese malvado que te ha quitado la vida?

Decía la güera Chabela, cuando se estaba muriendo:
—Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo. 30

Ya con ésta me despido por la flor de la cirgüela,
Y aquí se acaba el corrido de Cadenas y Chabela.

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 305-306.

Rosita Álvarez

Autor: Eulalio González Ramírez

El año de novecientos treinta y cinco que pasó,
cuando estaba más contenta, Rosita Álvarez murió.

Su mamá se lo decía: —Rosa, esta noche no sales.
—Mamá, no tengo la culpa que a mí me gusten los bailes.

Llegó Hipólito al fandango y haciendo un lado a la gente: 5
¡Salgan, parientes y amigos (bis) también los que están presentes!

Llegó Hipólito a ese baile y a Rosa se dirigió,
como era la más bonita, Rosita lo desairó.

—Rosita, no me desaires, la gente lo va a notar.
—A mí no me importa nada, contigo no he de bailar. 10

Echó mano a la cintura y una pistola sacó
y a la pobre de Rosita no más tres tiros le dio.

Su mamá se lo decía: —Por andar de pizpireta
se te ha de llegar el día en que te toque tu fiesta.

Rosita le dice a Irene: —No te olvides de mi nombre, 15
cuando vayas a los bailes no desaires a los hombres.

Rosita ya está en el cielo dándole cuanta al Criador,
Hipólito en el juzgado dando su declaración.

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 307-308.

Corrido de Micaila

El veinticuatro de junio, el mero día de San Juan,
un baile se celebraba en ese Pueblo de Ixtlán.

Micaila, desde temprano, sonriendo le dijo a Juan:
—Por ser el día de tu santo, al baile me has de llevar.

—Oye, Micaila, que te hablo, ¡no vayas a esa reunión, 5
que me está tentando el diablo de echarme al plato a Simón!

—Adiós, chatito querido, le dijo para salir;
me voy con unas amigas ya que tú no quieres ir.

Llegó Micaila primero, se puso luego a bailar
y encontró de compañero al mero rival de Juan.

10

Volando pasan las horas, las doce marca el reloj.
Con un tiro de pistola dos cuerpos atravesó.

¡Vuela, vuela, palomita; vuela para ese panteón,
donde ha de estar Micailita con su querido Simón!

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 309-310.

Cuquita Mendoza

Pueblito de San Antonio,
distrito de Moroleón,
murió Cuquita Mendoza
por jugar una traición.

Domingo por la mañana 5
se fue Cuquita a bailar
a un baile de compromiso
a la tienda de “La mar”.

Cuando llegó la comadre:
“Cuquita, ¿ya estás bailando?
si vieras que ahí está Cleto,
seguro te está mirando.” 10

Cuquita le respondió
con una fuerte risada:
“No tenga miedo, comadre,
yo conozco a mi güeyada.” 15

Cuquita era muy bonita,
como una rosa al cortar;
como una reata muy larga,
muy buena pa´ mangonear. 20

Cuquita era muy bonita
con su carita de cielo,
pero a toditos les daba
el atole con el dedo.

Que la vida no es alfalfa
que retoña cada mes;
cuando la vida se troncha
se acabó pa´ de una vez. 25

Estaba Cuca Mendoza
a las puertas de un corral;
mujeres desmancuernadas,
así deben acabar. 30

Ya con ésta me despido
de Cuca Mendoza amada;
pa´ que te acuerdes de mí,
te dejo esta puñalada. 35

Pueblito de San Antonio,
distrito de Moroleón,
murió Cuquita Mendoza
por jugar una traición. 40

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 306-307.

Carlotita

Autor: Santiago Aguilera

El dieciséis de septiembre,
ay, amigos, qué dolor,
mataron a Carlotita
a orillas de una labor.

Herrera dijo a José: 5
“!Ay, amigo, qué dolor:
¿Por qué mataste a Carlota
a orillas de una labor?

Llegando a una cerca doble
dijo: “Por aquí te jalas,
que si no te vas conmigo
para ti cargo las balas”. 10

Le respondió Carlotita:
“Yo de aquí no he de salir,
aquí me pintas mi cruz 15

si me tocara morir”.

Luego le dijo José:
“Pues si no le haces jalón,
un tiro de mi pistola
será tu coronación”.

20

Le contestó Carlotita:
“¿Qué he de hacer si es mi destino?
y que el cielo te permita
que sigas por tu camino”.

José ya no pudo más,
y sacando su pistola,
con un certero disparo
la hirió cuando estaba sola.

25

En un árbol se sentó
y se puso a considerar
en la muerte tan infame
que le dio a una joven leal.

30

Su padre corrió al cuarto
a ver si se confesaba,
qué se había de confesar
si ya la sangre la ahogaba.

35

Su pobre madre lloraba,
lloraba sin compasión,
de ver a su hija querida
herida en el corazón.

40

Su pobre madre lloraba,
lloraba su desventura,
al ver a su hija querida
revolcarse en la basura.

Del cielo bajó un arcángel
en un buque de gardenias
a llevarse a Carlotita
que ya se quitó de penas.

45

Pobrecita Carlotita,
con qué lástima murió,
tuvo tan trágica muerte
que el Señor la perdonó.

50

Triste fue el fin de esta niña
que mató un desgraciado;
porque no quiso seguirlo
se creyó muy injuriado. 55

Ya con ésta me despido,
al cortar una rosita;
ya aquí se acaban cantando
los versos de Carlotita. 60

Guerrero Eduardo (ed.) 1931. *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano*, 90 hojas sueltas, Guerrero, México.

La Entallada

Autor: Pepe Albarrán

Roberto Gudiño
le dijo a Teodora:
—Respeto el cariño
que cargo pistola,
la tengo con ocho tiros
y van con dedicatoria. 5

Tú ya estas pedida
y me arde la cara,
que salgas vestida
con ropa entallada,
todos los hombres te miran
y a mí no me cuadra nada. 10

—Yo no te quería
mis padres me han dado,
y estaré pedida
mas no me he casado;
no voy a pasarme la vida
con un celoso malvado. 15

—No seas tan coqueta
sé más decentita;
y ella le contesta
con una sonrisa;
—Pues no tengo yo la culpa
de haber nacido bonita. 20

Sacó la pistola 25

para amenazarla,
pero la Teodora
le arrebató el arma,
y con ella, ocho tiros
se los sepulta en el alma. 30

Luego la aprehendieron
pero la Teodorita,
los jueces la vieron
tan rete entalladita,
que la libertad le dieron 35
nomás porque era bonita.

Roberto se ha ido
ella se ha quedado,
robando suspiros
pues no se ha casado, 40
pa´darle gusto a la vida
con su vestido entallado.

(Vélez Gilberto, 1990, p. 82)

La tragedia de Elenita

Los terribles del norte

Allá en la hacienda chiquita
en un Encino (*no se entiende*),
Elenita se dio un tiro
solita se ha asesinado.

Elena a Pedro quería 5
como él también la adoraba,
pero su padre decía
que con él no se casaba.

Su padre rico hacendado
muy pocas veces sincero 10
quería que ya se casara
con un hombre de dinero.

Pedro era trabajador
honrado a carta cabal,
pero como era muy pobre,
no los dejaban casar. 15

Elena dijo a su padre

y luego se hizo compadre de la Teresa Durán.

Esa Teresa Durán desde chica fue aguerrida, 15
mas sus padres no sabían que les quitaría la vida.

Un martes muy señalado, según platica la gente,
ese compadre malvado se portó inconsecuente.

Y a la Teresa Durán se la llevó a la cantina
y le presentó a un amigo que era de toda su estima. 20

Le dijo: —Aquí te presento a mi comadre apreciada.
Y el amigo le contesta: —Debías hacerla tu amada.

En el punto de borrachera Teresa aquello escuchó
y contestó muy ligera: —Eso mismo digo yo.

Entonces respondió Hernández: —Eso nunca puede ser, 25
somos compadres de grado, tus padres lo han de saber.

Entonces dice el amigo: —¿Qué les puede suceder?,
hay un remedio sencillo, luego lo pueden hacer.

Teresa respondió: —Dice muy bien tu amiguito:
con darles la muerte luego, ya quedaremos solitos. 30

“Ya solitos gozaremos de lo que hoy apeteceemos.
¿Qué dice usted, compadrito? Si quiere, muy bien lo hacemos.”

Con vapores del vino se encontraban ya muy noche,
tramando un plan infernal digno de serio reproche.

Los padres de esta Teresa con ansiedad la buscaban 35
sin saber que esa malvada su muerte ya preparaba.

Cuando la andaban buscando con gran desesperación,
se encontraron a una amiga que les dio de ella razón.

—¿Qué andan haciendo —les dijo— en hora tan avanzada?
—Buscando a mi hija Teresa, pero no encontramos nada. 40

—Vayan ustedes, señores, a la Cantina “El Chinito”,
que allí la encontrarán tomando en unión del compadrito.

En seguida se marcharon los dos padres en unión,
con el corazón partido por aquella mala acción.

Llegaron a la cantina y, como era su deber,
a su hija la regañaron por su inicuo proceder. 45

Después de mucho trabajo a su casa la llevaron
y a otro día por la mañana a consejos la agarraron.

Pero esta malvada hija con enojo contestó:
—Yo ya soy mujer de mundo y sabré lo que hago yo. 50

Su padre se violentó y trató de ejecutarla;
pero ella no lo esperó, no pudieron agarrarla.

Cuando a la calle salió huyendo así de su padre,
pensaba qué cosa haría cuando encontró a su compadre.

—¡Compadrito de mi vida!, yo ya no hallo ni qué hacer;
quería pegarme mi padre, todo por culpa de usted. 55

— ¡Ay, comadre!, no sea tonta, ¿no se acuerda lo que hablamos?
Prontito démosles muerte y solitos nos quedamos.

Teresa, con el consejo que su compadre le dio,
regresó para su casa y humilde se les mostró. 60

Le dijo: —Padre querido, perdón te pido, por Dios,
si esta falta he cometido, te juro no serán dos.

Su padre, compadecido al oír su juramento,
se fue al trabajo tranquilo sin saber de ella su intento.

Después que salió su padre para el campo a trabajar
Teresa luego empezó con la madre a averiguar. 65

Y sin pensar que El Divino la tendría que castigar,
se tomó un trago de vino y luego sacó un puñal.

Sobre su madre se echó sin temor al Ser Supremo,
treinta medidas le dio a la que le dio su seno.

Luego que hizo tal hazaña para el corral se metió,
y cortó muchos nopales y el cadáver bien cubrió. 70

Por fin, después del trabajo, su padre a comer llegó
y Teresa con halagos a su padre recibió.

—ahorita traigo, papá, algo que pueda comer;
mi madre dijo vendría sin duda al anochecer. 75

—¿A dónde fue tu mamá?, su padre preguntó.
—Dijo iba a ver a mi tía, así me lo aseguró.

Su padre viendo quedó en el mandil que llevaba
gotas de sangre muy fresca y preguntó qué pasaba.

—¿Qué, mataron al gallito que tenía de consentido? 80
Y la hija respondió: —Sí, padre, aquí está el cuchillo.

Terminando estas palabras se abalanzó sobre de él,
dándole de puñaladas hasta que cayó a su pie.

Aquel padre en su agonía no tuvo más que decir:
—Anda, Teresa, hija infame, tú sabes tu porvenir.

Así terminó la historia de la Teresa Durán, 85
que asesinó padre y madre por causa del *catalán*.

Ya con ésta me despido, con sentimiento de verás;
fíjense en los resultados que dejan las borracheras.

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones
Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 252-255.

José Lizorio

Autor: Juan Montes/ Magdalena Hernández, Hdez. / Ma. Teresa Flores Altamirano.

Un domingo fue por cierto
el caso que sucedió
que el joven José Lizorio
con la madre se enojó.

Señores, tengan presente 5
y pongan mucho cuidado,
que este hijo llegó borracho
y a su madre le ha faltado.

Señores, tengan presente 10
y pongan mucho cuidado,
que porque era muy borracho
a su madre la ha golpeado.

Señores, naturalmente

soy hijo de tus entrañas,
nacido del corazón;

¿qué dices, madre, qué dices?
levanta tu maldición,
si no, que traigan las velas 55
y que se traiga el cajón”.

De allí se salió José
muy triste y desconsolado
nomás pensando en la madre
que no le había perdonado. 60

Se negaron sus compañeros
a ayudarlo a trabajar
y el pobre José Lizorio
su muerte allí fue a encontrar.

“En el nombre sea de Dios 65
—dijo al mirar la escalera—
Jesucristo me acompañe
y la luz de la candela”.

Al empezar la escalera
allí se desvaneció, 70
y el pobre José Lizorio
en el fondo se estrelló.

Toditos los compañeros
muy pronto lo levantaron,
diéronle parte a su jefe 75
y a su madre le avisaron.

Le avisaron a la madre
y un gran desmayo le dio,
alzó los ojos al cielo
y al momento se acordó. 80

La pobre madre lloraba
muy triste y desconsolada
pero era ya todo en vano
las lágrimas que regaba.

La madre se confundió 85
cuando lo miró tendido:
“Te fuiste y me dejaste,

El lunes por la mañana
se fue a trabajar;
le dice a su poblador: 15
“No quisiera trabajar”.

le dice su poblador:
“Si no quieres trabajar,
tú no trabajes, pero 20
que se ponga en tu lugar”.

“En el nombre sea de Dios,
que al bajar esta escalera
Jesucristo me acompañe
y la luz de mi candela”.

La escalera de San Pedro 25
un rechinido pegó,
cayó a la de San Francisco
y Luis Sorio se mató.

Luego que su madre supo
el caso que sucedió, 30
alzó los ojos al cielo
y Luis Sorio se salvó.

Pos en fin ya me despido
de toditos mis oyentes
y aquí se acaba el corrido 35
del hijo desobediente.

“Jose Luis Sorio, que a su madre le faltó” (anónimo), Buenavista (Guerrero) *Cintas (no se entiende)*, canción sin número (Tesis Garza).

Benjamín

(anónimo)

Un sábado por la tarde
Benjamín se fue a cobrar
y junto con sus amigos
se fue a emborrachar.

Benjamín llegó a su casa, 5
su mamá lo regañó,
pero Benjamín le dijo:
“El dinero lo gano yo”,

La madre, como enojada,
una maldición le echó
delante de un Santo Cristo
que hasta la tierra tembló: 10

“Permita Dios, hijo mío,
permitan todos los santos,
cuando llegues a la mina
te saquen hecho pedazos”. 15

Benjamín se fue a la mina
y no queriendo trabajar,
pero uno de sus amigos
no lo quiso relevar. 20

Bajó el primer escalón,
el segundo se rompió
y uno de sus amigos
en un paño lo sacó.

Vuela, vuela palomita, 25
párate en aquel panteón
en donde está Benjamín
muerto por la maldición.

(Tesis Garza Koniecki)

La Criminal

Autor: Cornelio Reyna

Señores, voy a contarles
la historia de una mujer
que fue una gran criminal
y después se echó a perder;
todo hizo a su puro antojo, 5
no le importó padecer.

La criminal le decían,
era de mal corazón,
mataba al que ella quería,
no les tenía compasión; 10
así fue como muy pronto
hizo muerte de a montón.

Tenía esposo y sus hijos,
aparte tenía un querido,

sus hijos le preguntaban: 15
¿por qué engañas a tu marido?
Se enfureció de repente
y los traspasó de un tiro.

En eso llegó su esposo, 20
pregunta qué ha sucedido,
la criminal le contesta:
—Yo fui quien les pegó un tiro
porque querían denunciarme
que yo tengo mi querido.

La criminal no dio tiempo 25
a que él le dijera nada,
pa´ pronto con su pistola
le guardó un tiro en la espalda
y se salió de la casa
con la pistola cargada. 30

A todo el que iba encontrando
le daba un tiro en la frente,
llegó hasta la presidencia,
ahí mató al presidente
y le siguió por la calle 35
todavía matando gente.

Llegó hasta la comandancia,
nomás le quedaba un tiro,
se lo pegó al comandante
y ahí lo dejó tendido, 40
después se encerró entre las rejas:
la criminal se ha perdido.

(Vélez Gilberto, 1990, p. 88)

De Belén Galindo

En la población de Nieves ha fallecido Belén,
el diecinueve de octubre del año de ochenta y tres.

¡Pobrecita de Belén! Ah, qué suerte le tocó!,
que por lengua de su suegra su marido la mató.

—Calle del Cinco de Mayo ¿Por qué estás tan entristecida? 5
—De ver a Belén Galindo que la mataron dormida.

—Calle del Cinco de Mayo ¿Por qué estás tan enlutecida?
—Por la muerte de Belén, que la mataron dormida.

Belén era muy bonita, muy bonita y retratada;
y la mató su marido a los diez días de casada. 10

Belén dijo a la criada: —No te vayas a tardar.
La criada se dilató porque tuvo que lavar.

—Belén, te vengo a decir, te vengo yo a noticiar:
Don Marcos te quiere mucho te da plata que gastar.

Belén le dice a la suegra: —No venga aquí a molestar,
que, mire que no *soy de esas*, no me doy ese lugar. 15

—Anda, Belén tan ingrata, tú me las vas a pagar;
viniendo Hipólito mi hijo, algo le voy a contar!

Sale Belén con la criada a dar la vuelta al jardín,
no sabiendo la inocente que esa noche iba a morir. 20

La criada dice a Belén: —¿Por qué llora sin cesar?
—La boca me sabe a sangre y el corazón a puñal.

¡Pobre de Belén Galindo, cómo fue desventurada!
Su marido la mató a los diez días de casada.

¡Qué Hipólito tan ingrato! ¡Qué Mendoza tan felón!
Le dio un tiro a Belencita en el mero corazón. 25

Luego que ya la mató se agachaba y la veía
y le decía: —“¡Belencita, pedazo del alma mía!”

Belén estaba tendida en una mesa cuadrada,
Hipólito allí en la calle que lo aprendió La Montada. 30

Llegaron los policías y a Mendoza lo aprehendieron,
también vino el Señor Juez y el cadáver recogieron.

Lleváronse, ¡ay!, a Belén en una triste camilla,
y luego en el Hospital le hicieron la *aptosia*.

Su blanco pecho le abrieron para verle el corazón:
destrozado lo tenía. ¡Qué Hipólito tan traidor! 35

¿Cuándo Hipólito nació qué planeta reinaría?

Su madre estaría en pecado o no lo bautizaría.

Ya Belén está en la gloria, dándole cuenta al Creador,
Hipólito en el juzgado, dando su declaración. 40

La declaración que ha dado: —No señor, no la he matado,
estando los dos durmiendo, la pistola ha disparado.

Ya Belén está en la gloria. Hipólito en el presidio,
ya el Juez en el Tribunal leyéndole su martirio.

Ya con ésta me despido, con mi sombrero de lado: 45
¡Buenas, nunca son las suegras, ni figuradas en barro!

Ya con ésta me despido al dar la vuelta a un Llanté,
aquí se acaban cantando versos de María Belén.

Vicente T. Mendoza.1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones
Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 302.

La rubia del moño negro

Autor: Paulino Vargas

Grupo Laberinto

Este es el corrido más negro
que se quedó en mi recuerdo
de una mujer que fue historia
tal vez por su rostro bello
de imagen casi perfecta 5
la rubia del moño negro.

A los quince años la rubia
ya sabía ganar dinero;
se casó con el magnate 10
de un archipiélago griego,
de una fortuna gigante
el dueño de un astillero.

Allí cayeron franceses
y también americanos,
cayeron yenes nipones 15
y hasta unos marcos germanos
petróleo de Venezuela
y capital mexicano.

Luego buscó sangre joven,

pero también los mataba, 20
disfrutaba sus caricias
luego les daba veneno;
siempre que quedaba sola
ella lucía el moño negro.

Noventa y nueve cabezas 25
ella no alcanzaba luto,
pero pagó con la misma
con un *playboy* de Acapulco,
un *latin lover* cualquiera
pero también muy astuto. 30

Para cerrar su cadena,
ella venía por el ciento,
pero se le adelantaron
y ella ocupó aquel asiento
y en los bares de Acapulco 35
ahí acabó el moño negro.

(Álbum: *Las mujeres bravas*)

Conchita la viuda alegre

Autora: Irma Serrano

Los terribles del norte

Calle de la palma real
¿por qué estás tan asombrosa?
Por la muerte de un amigo
que lo ha matado su esposa.

A las 11 de la noche, 5
Conchita empezó a pensar
voy a matar mi marido
para poder pachanguear.

Ya cuando estaba dormido,
Conchita se le acercó, 10
—perdóname maridito
ya la hora se te llegó.

—Conchita no seas ingrata
¿por qué me vas a matar?
—Por un amigo que tienes 15
que va a ocupar tu lugar.

La gente lo presentía,
la gente lo comentaba,
—Por ahí va la viuda alegre
decían, cuando pasaba. 20

Luego que ya lo mató,
lo abrazaba y lo movía
ahora sí ya te moriste
tesoro del alma mía.

El juez de letras le dice 25
—Conchita no llores más
mira yo no te castigo
pues viuda me gustas más.

Entre parranda y parranda,
Conchita se divertía, 30
ya se la llevaban presa
de la justicia reía.

Acá van los criminales,
allá en las Islas Marías
pa´ festejar a Conchita 35
que allí pasaba unos días.

La gente lo presentía
la gente lo comentaba,
—por ahí va la viuda alegre
decían cuando pasaba. 40

La Mariana

Banda Arcángel

Ojos grandes,
pelo negro
estatura regular,
cuerpo que huele a infierno
como invitando a pecar. 5

Así era la tal Mariana
que a nadie supo adorar,
jugó con todos los hombres
que la quisieron amar.

*Mariana te van a matar,
Mariana, Mariana*

—Aquí me he estado sentada, no me he podido dormir,
si me tienes desconfianza no te separes de mí—. 5

—¿De quien es esa pistola?, ¿de quién es ese reloj?,
¿de quién es ese caballo que en el corral relinchó?—

—Ese caballo es muy tuyo, tu papá te lo mandó,
pa' que fueras a la boda de tu hermana la menor—. 10

—Yo pa' que quero caballo si caballos tengo yo,
Lo que quero es que me digas quién en mi cama durmió—.

—En tu cama naiden duerme cuando tú no estás aquí,
si me tienes desconfianza no te separes de mí—.

Y la tomó de la mano y a sus papás la llevó: 15
—Suegros aquí está Martina que una traición me jugó—.

—Llévatela tú mi yerno, la Iglesia te la entregó,
y si ella te ha traicionado, la culpa no tengo yo—.

Hincadita de rodillas nomás seis tiros le dio,
y el amigo del caballo ni por la silla volvió. 20

Interpretada por Irma Serrano en *Antología del corrido mexicano* (Nueva York:
Columbia Special Products/ Caliente Records, 1972).

El Personaje de la Mujer Vengadora

Contrabando y Traición

Los tigres del norte

Salieron de San Isidro
procedentes de Tijuana
llevaban las llantas del carro
repletas de marihuana
eran Emilio Varela 5
y Camelia “la tejana”.

Por San Clemente pasaron
los paró la migración
les pidió sus documentos
les dijo: ¿de dónde son? 10
Ella era de San Antonio
una hembra de corazón.

Una hembra si quiere a un hombre
por él puede dar la vida
pero hay que tener cuidado 15
si esa hembra se siente herida;
la traición y el contrabando
son cosas incompañadas.

A Los Ángeles llegaron
a Jalivud se pasaron 20
en un callejón oscuro
las cuatro llantas cambiaron,
ahí entregaron la hierba
y ahí también les pagaron.

Emilio dice a Camelia: 25
—Hoy te das por despedida,
con la parte que te toca
tu puedes rehacer tu vida;
yo me voy pa' San Francisco
con la hembra de mi vida. 30

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba
la policía sólo halló
una pistola tirada
del dinero y de Camelia, 35
nunca mas se supo nada.

Laura Garza

Internet (Se desconoce autor e intérprete)

A orillas del Río Bravo,
en una hacienda escondida
Laurita mató a su novio
porque él ya no la quería
y con otra iba a casarse 5
nomás porque las podía.

Hallaron dos cuerpos muertos
al fondo de una parcela,
uno era de Emilio Guerra
el prometido de Estela, 10
y el otro de Laura Garza
la maestra de la escuela.

y ella se llama Agustina,
él fue por paga matón 15
y ella una hembra divina;
hembra y amor de aquel hombre,
que Chon mató por propina.

El segundo día en la feria,
Mientras tocaba la banda, 20
Tina se acerca y le dice:
—Invítame la parranda,
o es que te falta billete,
o es que tu vieja te manda.

Chon al sentirse ofendido 25
se arranca a bailar con ella.
Como Tina había planeado,
se acabaron la botella,
luego salieron del baile,
con el brillar de una estrella. 30

Y en el cuarto del hotel
no se escucharon balazos,
pero Asunción ahí quedó,
muerto de tres navajazos.
Tina se vengó del hombre 35
que hizo su vida pedazos.

La venganza de María

Autor: Felipe Arriaga

—Quiero asistir a ese baile,
dijo la hermosa María,
le contestó su madre:
—No puedes ir hija mía,
ahí andará ese cobarde 5
llamado Juan Rentería.

—No puedo estar encerrada
en estas cuatro paredes;
llevo mi pistola escuadra
para poder defenderme, 10
vendré por la madrugada
espérame si tú quieres.

Dio principio la función
una redoba se oía,

y que por su vicio
la familia perdería. 15

Una noche triste
a su esposa la jugó
también a su hija
en el pókar la perdió 20

Y no hubo remedio
deudas tienes, deudas pagas
y a los ganadores
a su casa los llevó.

Juana y Josefina 25
se asustaron al mirar
que cuatro fulanos
las querían acariciar.

Y Toño llorando
hincado les suplicaba 30
que lo perdonaran
que en el juego las perdió.

Pasaron mil cosas
no se las voy a contar
eran cuatro fieras 35
que llegaron a cobrar.

Juana y Josefina
no sabían ni jugar
mira que ironía
perdieron sin apostar. 40

Con una pistola
Juana mató a su marido
y a los jugadores
ya les dio su merecido.

Cerró su negocio 45
y junto con Josefina
se volvieron polvo;
nadie supo su destino.

Mujeres bravas

Los rehenes

México lindo y querido, señores,
cuna de historias tan tristes
donde hay mujeres tan bravas
y en esta historia lo dicen.

Rosa y Juanita quedaban 5
huérfanas de padre y madre
vivían solas sin parientes
no contaban con hermanos
Juanita era la más chica
cumplía sus 15 años. 10

Juanita bajó hasta el pueblo
para probar su vestido,
pero estaba tan preciosa
se le antojó a Seferino,
y cuando ya regresaba 15
la mancilló el malnacido.

Juanita volvió a su casa llorando
con sus ropas destrozadas
y entre sollozos decía:
—¡Ay que vergüenza, mi hermana! 20

Nadie supo su desgracia
y el tiempo siguió su marcha,
Rosa y Juanita planeaban
cómo sería su venganza
y Seferino en el pueblo 25
muy tranquilo se paseaba.

Llegó la fecha esperada
ya hay un difunto en el pueblo
y dice quien lo encontró
que el cuerpo estaba incompleto 30
lo que le faltaba de hombre
se lo tragaron los perros;
Rosa y Juanita en el templo
15 años está cumpliendo.

La dama de negro

Banda tierra caliente

Como si fuera un fantasma
se apareció en el palenque
aquella dama de negro
quedó en silencio la gente
con un gallo bajo el brazo
parecía un gallo corriente. 5

Sus ojos como puñales
los clavó en aquel gallero,
Le dijo —vengo a retarte
con este gallito negro 10
con el mejor de tus gallos
o acaso me tienes miedo.

—Que vayan quinientos mil,
en dólares desde luego,
contra tu gallina negra 15
así contestó el gallero,
—mejor que sea un millón,
gritó la dama de negro.

La dama soltó a su negro,
el hombre soltaba al giro, 20
en el aire se agarraron,
cayó despatado el giro
cuando éste clavaba el pico,
de pronto sonaba un tiro.

Aquel hombre cayó muerto 25
con la pistola en la mano,
—pensastes hacer lo mismo
que hicistes allá en Durango
cuando mataste a mi esposo
al ver que te había ganado. 30

Del bolsillo del difunto
la dama tomó el dinero
y salió de aquel palenque
cargando su gallo negro,
dejando un olor a muerte 35
con azufre del infierno.

Las tres mujeres

Autor: Chalino Sanchez

Por ahí dice una leyenda
que en el rancho de Carnales
se aparecen 3 mujeres
que en vida fueron rivales
se dieron de puñaladas
allá entre los mezquiales. 5

El causante de esas muertes
Santos Valdés se llamaba
a las tres por separado
les decía que las amaba,
pero a ninguna quería
nada más las engañaba. 10

Lupita era de la costa,
de Charco Azul María Inés
Estela era de Reynosa
la más brava de las tres,
decía —yo pierdo la vida,
antes que a Santos Valdés. 15

Dicen que Laguna seca
cuando la gente pasaba
se oían gritos de mujeres
cuando el sol ya se ocultaba,
eran aquellas valientes
que ya de muertas penaban. 20

Santos Valdez fue a sus tumbas
para pedirles perdón
rezaba sus oraciones
con todo su corazón,
y quién habría de pensarlo
ahí murió en el panteón. 25
30

Lupita era de la costa,
de Charco Azul María Inés
Estela era de Reynosa
la más brava de las tres,
decía —yo pierdo la vida,
antes que a Santos Valdés. 35

El Personaje de la Mujer Guerrera

Juana Gallo

Autor: Ernesto Juárez

Entre ruidos de cañones y metrallas
surgió una historia popular
de una joven que apodaban “Juana Gallo”
por ser valiente a no dudar.

Siempre al frente de la tropa se encontraba 5
peleando como cualquier “Juan”,
en campaña ni pelón se le escapaba,
sin piedad se los tronaba con su enorme pistolón.

Era el “coco” de todos los federales
y los mismos generales le tenían pavor. 10

*¡Abranla, que ahí viene “Juana Gallo”!
va gritando en su caballo: ¡Viva la Revolución!
Para los que son calumniadores,
para todos los traidores,
trae bien puesto el corazón.*

Una noche que la guardia le tocaba,
un batallón se le acercó,
sin mentirles a la zanja no llegaban
cuando con ellos acabó.

Otra vez que se encontraban ya sitiados 15
teniendo un mes de no comer,
salió al frente con un puñado de soldados
que apodaban “Los Dorados”, y salvó la situación.

Por vengar la muerte de su “Chon” amado
por su vida había jurado, conspiración. 20

*¡Abranla, que ahí viene “Juana Gallo”!
(Vélez Gilberto, 1990, p. 44)*

Juana Lucio

Aurelio Bárcenas / Asunción Gutiérrez

Nació en Pozos, Guanajuato,
a quien les voy a cantar,
una hembra de pelo en pecho,

valiente a carta cabal.

Se llamaba Juana Lucio, 5
una hembra de mucho temple;
su marido fue minero,
también fue hombre valiente.

Los dos se hicieron presentes 10
cuando la Revolución,
para vengar a Madero,
que mataron a traición.

Cuando entraron en acción 15
en un combate reñido,
a las primeras descargas
cayó muerto su marido.

Juana Lucio les gritaba:
—¡Entren, pelones cobardes,
ya mataron a su padre,
pero aquí les queda su madre! 20

La tomaron prisionera
como a las dos de la tarde,
y en la puerta de su casa
fusilaron a su padre.

Su padre no cayó muerto, 25
la muerte no lo aceptaba;
le quitaron la existencia
de certera puñalada.

Juana lanzó un juramento 30
de acabar con los pelones;
fue el terror de Guanajuato
y de todas sus regiones.

Juana, con su regimiento 35
de puros hombres cabales,
les pegó hasta por abajo
a los mulas federales.

La explotación del humilde 40
siempre llevó en su memoria,
por eso es que Juana Lucio
siempre vivirá en la historia.

La tragedia de Juanita
la canto con alegría:
hembras como Juana Lucio
no nacen todos los días.

Ya me despido cantando 45
en esta hermosa mañana;
Juana Lucio fue el ejemplo
de la mujer mexicana.

*Autor: Aurelio Bárcenas. Asunción Gutiérrez
Lucio (voz). En La Sierra Gorda que canta: a
lo Divino y a lo Humano, 1995, casete 2.
(Razo, J. Diego, 2002, p. 94, 95)*

La Chamuscada

Autor: Federico Curiel

“La Chamuscada” le dicen “onde quera”,
porque sus manos la pólvora quemó,
entre las balas pasó la pelotera,
la “revolufia” sus huellas le dejó.

No hubo un hombre jamás a quien quisiera 5
de entre la tropa ninguno le cuadró,
sólo a su padre le fue fiel soldadera
y al pobrecito una bala lo quebró.

Hoy, cuando escucha cantar esta tonada,
como que siente hartas ganas de llorar 10
pero se aguata, porque es “La Chamuscada”,
que por valiente llegó a ser general.

Yo vi a su padre morir entre sus brazos
y vi también al traidor que lo mató,
al muy canalla le dio cuatro balazos, 15
como cedazo dejó su corazón.

Desde aquel día ya no fue soldadera,
con su canana repleta y su fusil
en las batallas fue siempre la primera,
las balaceras nomás la hacían reír. 20

Hoy, cuando escucha esta tonada,
como que siente hartas ganas de llorar,

pero se aguanta, porque es “La Chamuscada”,
que por valiente llegó a ser general.

(Vélez Gilberto, 1990, p. 52 y 53)

Corrido de Quintila

(anónimo)

Les vo´a cantar un corrido
a toditos mis amigos;
´ora les voy a contar
del hombre Chon Catarino,
que toda esa gente guapa 5
de Dios tendrá su castigo.²⁶¹

El hombre Chon Catarino
era hombre y no era grosero;
se quiso dar de sonar
con sesenta compañeros: 10
—Ese Silvestre Arrellanes
la verdad ya no lo quiero.

Comenzaron a tirar,
sonaban las escopetas
y los cerrojotes largos 15
despedazaban las puerta.
Que si yo hubiera sabido,
Quintila estuviera muerta.

Quintila está cocineando,
a los disparos se vino: 20
—Hermanito de mi vida,
procura a Chon Catarino,
alcánzame la pistola,
déjame a mí los caudillos.

Esa gente se murieron 25
con el permiso de Dios:
Quintila mató a catorce
y su hermano a treinta y dos;
toda esa gente grosera
´ora sí ya se acabó. 30

El hombre Chon Catarino

²⁶¹ Se repiten al cantar los dos últimos versos de todas las estrofas.

era hombre y no se rajaba,
ya con la tripa de juera
hasta de rodilla andaba;
la escopeta en la derecha, 35
él como quiera tiraba.

Cuando Quintila llegó,
todavía lo encontró vivo;
le dio noventa balazos
por mandato de Dios eterno; 40
que si yo hubiera sabido,
a Quintila mato primero.

La mandaron pedir
de la República entera,
que le mandara un retrato 45
siquiera pa' conocerla:
que niña de quince años,
que no lo hace cualquiera.

Anónimo. Río Grande, Oaxaca; enero de 1967. Enrique Ayona (voz), Cándido Canducho Silva (guitarra sexta). (Moedano Navarro, 2000:21-22.)
(citado en: Razo, J. Diego, 2002, p. 88 y 89)

Doña Agripina (*anónimo*)

Señores, con el permiso,
prestándome la atención,
voy a cantar un corrido
de la tal Revolución.

—*¡Ay!, decía doña Agripina* 5
con sus armas en la mano,
yo me voy con esta gente
para el cerro zamorano.

Decía el señor de la Torre,
con todos sus valedores: 10
—Yo me voy con esta gente
para ese Pinal de Amoles.

Decía el general Rivas:
—Yo traigo parque de acero;
no pierdo las esperanzas 15
de acabar con los del cerro.

Decía el general Cedillo:
—Rivas, espérate, aguántate,
no se te vaya a voltear
lo de atrás para adelante. 20

Vuela, vuela, palomita,
con tus alitas muy finas,
anda llévale a Agripina
estas dos mil carabinas.

Vuela, vuela, palomita, 25
con tus alitas doradas,
anda llévale a Agripina
este parque de granadas.

—*¡Ay!, decía doña Agripina,*
que estaba ya en desatino, 30
¡divisa para aquel cerro,
a ver si viene el auxilio!

De ese cerro del Pino
bajó la caballería,
iban a ver a Agripina, 35
que sitiada la tenían.

Se fueron los agraristas
con muchísimo valor,
formándole un sitio grande
a Agripina alrededor. 40

De esa cañada mentada
de ese cerro del Mural
acabaron al gobierno
de San Pedro Tolimán.

De San Pedro Tolimán 45
estaban pasando lista;
nomás se vía el tiradero
de puritos agraristas.

—*¡Ay!, decía doña Agripina*
a todos los prisioneros— 50
Digan si son agraristas,
para darles sus terrenos.

Ya con esta me despido,
parándome en una esquina,
aquí termina el corrido
de la señora Agripina. 55

Anónimo. San Diego de la Unión, Guanajuato (Mendoza, 1964: 120).
(Razo, J. Diego, 2002, p. 96, 97)

Versión idéntica en: Vicente T. Mendoza. 1964. *Lírica Narrativa de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 120.

La bandida

Autor: Bonifacio Collazo

Unos dicen que era hembra,
otros dicen que varón,
el cuento es que no se sabe...

Se sabe que es muy bonita,
muy buena para montar, 5
dicen que no ha habido gallo
que la pueda dominar...

Comanda quinientos hombres,
porque se da a respetar,
no perdona los errores 10
si alguien la quiere tantear.

Los hombres que andan con ella
siempre la ven pelear,
dicen que es una centella
cuando empieza a disparar. 15
(citado en Poncela, 2002, p. 93)

La Güera

Camino arriba se mira
cabalgar una columna,
por capa lleva a la noche
y por escudo a la luna;
va tras el triunfo y la gloria 5
para ennoblecer su cuna.

La Güera y toda su gente
improvisan sus trincheras;

aunque es mujer tiene el grado
de coronel; y sus trenzas
no han impedido que ostente
con orgullo sus estrellas. 10

Ya me voy; ya me lleva el destino
ya no quiero seguir siendo peón;
voy siguiendo otro nuevo camino 15
que va abriendo la Revolución;
y si vuelvo, seré campesino
que no engorde más al patrón.

(Vélez Gilberto, 1990, p. 16)

La Carambada

La Carambada ya viene,
la Carambada ya va:
¡válgame san Apapucio,
nos va a llegar la fregada!

La Carambada fue airada 5
a pelear a todo vuelo,
y, percherona bragada,
nos dejó mirando el cielo.

La Carambada decía:
—Soy el terror de la zona; 10
ya no tiembles, vida mía,
yo te pondré tu corona.

Con sus pistolas al cinto,
con su puñal afilado,
la valiente Carambada 15
atacó hasta la Acordada.

Carambada valerosa,
mujer de gran bizarría,
el Bajío repetirá
tus hazañas a porfía. 20

(Vázquez Santa Anna, 1953: II, 96-97)

Pollitas de Cuenta

Autor: Roberto López

Grupo Exterminador

En la ciudad de Morelia
a causa de la amapola,
murieron seis judiciales,
voy a contarles la historia,
los mataron dos mujeres
para proteger la droga. 5

En un retén judicial,
al salir ya de Morelia,
no alcanzaron a bloquear
la flamante camioneta,
a bordo iban dos mujeres
con tremendas metralletas. 10

Gritaba el jefe del grupo
“detengan la camioneta,
la manejan dos mujeres,
las quiero vivas o muertas
sé que llevan contrabando
y son pollitas de cuenta.” 15

Eran doce judiciales
los que estaban en el pleito,
pero al ver caer a seis
los otros cinco corrieron,
decían que a pedir refuerzos,
yo creo que era por miedo. 20

Eran vecinas de un pueblo
llamado *Villa Madero*
y no quisieron ser pobres
pues les gustaba el dinero,
se metieron a la mafia
por no conocer el miedo. 25 30

En esa tierra tarasca
que sirvió como escenario
mataron a la más grande

²⁶² Por supuesto en este rubro también cabe CONTRABANDO y TRAICIÓN.

en compañía de su hermano,
la otra ya anda allá por Tijuana
entregando el contrabando. 36

Socias de la mafia

Autor: Mario Quintero Lara
Los Tigres del Norte

Murió el doctor Fonseca
pero no murió su hermana,
la que traían en la lista,
no lograron acabarla,
le dieron quince balazos 5
“La nena” logró salvarla.

“La chocha” le habló a “La nena”,
le dijo dónde cenaban,
cuando “La nena” llegó
ya la encontró balaceada, 10
logró salvarle la vida
hoy trabajan asociadas.

De Jalisco a Culiacán,
de Culiacán a Tijuana,
transportan Chiva y Coca 15
y de pilón marihuana,
se la cambian a los gringos
por puros cueros de rana.

“La chocha” trae R-15,
“La nena” cuerno de chivo, 20
todo aquél que se atraviesa
lo despedazan a tiros,
la droga nunca se pierde
siempre llega a su destino.

Una vez las detuvieron 25
al salir de Culiacán,
en el mero malecón
las rodeó la judicial,
iban cargadas de droga
que llevaban a entregar. 30

“La nena” dice a “La chocha”
“esto ya lo presentía,
pero a mi cuerno le encanta

quebrarse a la policía”
y “La chocha” le contesta 35
“pues mi R-15 me guía.

Abrieron fuego de pronto,
la ley no se lo esperaba,
cayendo todos al suelo
con la cara destrozada, 40
nunca se quieran poner
con Sansón a las patadas.

La tentación del diablo

Los terribles del norte

En la tentación del diablo
cayó un hombre y su mujer;
—Mira mi amor es muy fácil,
le dijo Blanca a Manuel,
si llevamos esa carga 5
seremos ricos también.

No tengas miedo mi amor,
prepara la camioneta;
vamos a llevar los niños
pa’ no despertar sospechas 10
es más de un millón de dólar
y a todo yo estoy dispuesta.

Salieron desde Laredo,
iban con destino a Indiana;
con sus encantos de hembra 15
Blanca todo lo arreglaba
y les dieron el dinero
cuando la carga entregaban.

Regresaban a Laredo,
Blanca billetes contaba; 20
una tormenta de nieve
la carretera bloqueaba
y para colmo de males
la camioneta fallaba.

—Pa’ poder sobrevivir 25
tengo que encender un fuego;
Manuel le dijo a su esposa,
dame pa’ acá ese dinero,

nuestros hijos no resisten
de frío ya se están muriendo. 30

Pero Blanca se negó,
de frío sus hijos murieron
a Manuel le dio un balazo
y ella se encuentra en Laredo,
por supuesto millonaria 35
en cantidad hasta el infierno.

Las Cuatro Narcas

Pumas del Norte

A un baile en San José
llegaron cuatro muchachas,
yo no sé si era cierto,
pero decían que eran narcas,
hembras lindas de verdad, 5
de botas y con tejana.

Entraron al *Tropicana*,
salón de baile afamado,
y empezaron a tomar
puro tequila importado 10
y a los grupos les pedían
puro corrido pesado.

El salón ya estaba lleno
ya no le cabía ni un alma
eran los *Pumas del Norte* 15
los que esa noche tocaban,
pero ellas se divertían
tenían mesa reservada.

Las han visto en San Francisco
Los Ángeles y Tijuana 20
(no se escucha) y Sacramento
también por Reno Nevada,
siempre andan de baile en baile
gastando su buena lana.

Una de ellas se paró 25
y gritó ¡arriba Chihuahua!,
la otra era sinaluense
la tercera michoacana
la cuarta era de Jalisco

con orgullo lo gritaba. 30

Siempre traen dos camionetas,
nuevas y bien arregladas,
adentro sus metralletas
pistolas y hasta granadas;
la policía las ha visto 35
y nunca les dice nada.

Pa' mí que las cuatro narcas
son policías infiltradas
que trabajan pa' la DEA,
buscando la colombiana 40
en los salones de baile
y en las fiestas privadas.

Señores, tengan cuidado
con las mujeres hermosas,
entre más bonitas son, 45
se vuelven más peligrosas,
hay muchos que por una hembra
han perdido la cabeza.
(Álbum: *Las mujeres bravas*)

El Aguila Real

El coyote y su banda Tierra Santa

Procedente de Colombia
una avioneta llegaba,
a una pista clandestina
que hicieron en las montañas
de la sierra de Jalisco 5
para que ahí aterrizara.

Un hombre bajó la cuesta
con una mula cargada,
pero debajo en la leña
setenta kilos llevaba 10
de la que no hace bulto
pero que vale muy cara.

A ese paso llegó
a un bar en Guadalajara,
dos hombres se le acercaron 15
sabía que ahí lo esperaban
en un portafolio negro

el dinero le entregaban.

Como eran muchos millones
una trampa le pusieron, 20
la mula cayó bien muerta,
por cierto a él no le dieron,
llevaba una R-18
les contestó y se murieron.

Al demostrar su valor, 25
la mafia lo contrató,
se lo llevaron pa´ Texas
y de la DEA se burló;
de una joven bonita,
hembra (*no se escucha*) se enamoró. 30

Se la trajo pa´ su tierra,
vivieron en Culiacán,
quería casarse con ella,
las cosas salieron mal,
resulta que era (*no se entiende*) 35
era agente federal.

Quería agarrar palomita
le resultó águila real,
hoy se halla tras las rejas
y no hace más que pensar, 40
por no matar a la güera
a la prisión fue a parar.

(Álbum: *Las mujeres bravas*)

También las Mujeres pueden

Los tigres del norte

También las mujeres pueden
y además no andan con cosas,
cuando se enojan son fieras
esas caritas hermosas,
y con pistola en la mano 5
se vuelven re peligrosas.

Con un motor muy rugiente
llegaron quemando llanta,
en una trocona negra,
pero la traían sin placas 10

dos muchachas que venían
del barrio de Tierra Blanca.

En el restaurán *Durango*
de la puente California,
tres muchachas esperaban
procedentes de Colombia, 15
ahí quedaron de verse
con las dos de Sinaloa.

Todas vestían de vaquero
y chamarra de baqueta, 20
también cargaban pistola
debajo de la chaqueta
mucho dinero en la bolsa
y muy buenas camionetas.

Se sentaron todas juntas; 25
en una mesa tomaban
y se metían al baño
y andaban re aceleradas,
yo las vi cuando salían
con la carita polveada. 30

Por lo que pude entenderles
algo alegaban entre ellas,
creo que de billetes falsos,
también mentaban la yerba
pero hablaban en clave 35
para que nadie entendiera.

De pronto se oyen disparos
unas mujeres caían,
las tres eran colombianas
lo dijo la policía, 40
y las dos de Sinaloa
a Tierra Blanca volvían.

También las mujeres pueden
aunque nos duela aceptarlo,
lo digo aquí y donde quiera 45
porque pude comprobarlo
que como un hombre se mueren
y eso no hay que dudar.

(Álbum: *Las mujeres bravas*)

La dama de rojo

Los huracanes del norte

Salió de Guadalajara,
en un avión a Colombia,
iba a vengar su marido
una valiente señora,
cuando llegó a Medellín, 5
cortó tiro a su pistola.

Como una fiera en la selva
consiguió la información,
donde se encontraba El verde 10
el hombre que la violó,
que había matado al marido
y una carga les bajó.

El verde era un colombiano,
jefe de una mafia entera,
su terror había cruzado 15
de México a la frontera
la muerte ya lo buscaba,
pero él no se daba cuenta.

En un hotel cinco estrellas,
había una fiesta privada 20
entró una dama de rojo
gran belleza y elegancia
hasta le hacían reverencia,
pa' que pasara la dama.

Entre su ropa sacó 25
una metralleta corta
abrió fuego contra el verde
y lo mató a quemarropa,
mató a cinco guardaespaldas
y se peló en una troca. 30

Trayendo tiros las armas,
todos estamos parejos,
aquella dama de rojo
solita dejó seis muertos:
nunca se confíen de nadie 35
eso, nos sirve de ejemplo.

Carmela la michoacana

Los Pumas del Norte

Yo no sé si sea cierto
lo que dicen de Carmela.

Yo no sé si sea cierto
lo que dicen de Carmela,
fue una gran contrabandista,
además era muy bella
en un brasier del cincuenta 5
adivinen lo que lleva.

Ella tuvo un accidente
y le cortaron los senos,
se los pusieron postizos
dejando un hueco por dentro, 10
supo darles muy buen uso
y ganó mucho dinero.

La ley nunca descubrió
cuando ella venía cargada,
con dos kilos de la fina 15
en su cuerpo acomodada,
eran preciosos sus pechos
valían una millonada.

La rubia del R-15
y Camelia la Tejana 20
no pueden ni compararse
con Carmela michoacana,
su fama ya se ha regado
por la Unión Americana.

El último cargamento 25
que Carmela trasportó,
por el estado de Tejas
en su avioneta pasó,
su suerte ya no era buena,
el motor se le apagó. 30

Muy cerca de San Antonio
la avioneta se caía,
sólo un cuerpo destrozado
encontró la policía,
lo más raro del asunto 35

sus pechos no los tenía.
(Álbum: *Las mujeres bravas*)

Las dos monjas

Grupo Exterminador

Una troca salió de Durango
a las dos o tres de la mañana...

Una troca salió de Durango
a las dos o tres de la mañana;
dos muchachas muy chulas llevaban
coca pura y también marihuana

Pero se disfrazaron de monjas 5
pa' poderla llevar a Tijuana;
los retenes de la carretera
a las monjas no las revisaban.

Tal vez era respeto al convento,
pero nunca se lo imaginaban 10
que eran dos grandes contrabandistas,
que en sus barbas la droga pasaban.

El agente que estaba de turno
en aquella inspección de Nogales,
por lo visto no era muy creyente 15
que en seguida empezó a preguntarles.

Que de dónde venían
y qué traían
—dijo el jefe de los federales.

Muy serenas contestan las monjas, 20
—vamos rumbo de un orfanatorio
y las cajas que ve usted en la troca
son tecitos y leche de polvo,
destinados pa' los huerfanitos
y si usted no lo cree pues ni modo. 25

Dijo el jefe de los federales:
—voy a hacer el chequeo de rutina;
yo les pido disculpa, hermanitas,
pero quiero sacarme la espina.

—Yo presiento que la leche en polvo 30

ya se les convirtió en cocaína;
con un gesto de burla el agente
se arrimó y les dijo a las monjitas:

—Yo lo siento por los huerfanitos,
ya no van a tomar su lechita, 35
ahora díganme cómo se llaman
si no es mucha molestia, hermanitas.

Una dijo
—me llamo Sor Juana,
La otra dijo 40
—me llamo sor - presa.

Y se alzarón el hábito a un tiempo
y sacaron unas metralletas
y mataron a los federales
y se fueron en su camioneta. 45

En Durango se buscan dos monjas
que ya no han regresado al convento;
y una cosa sí les aseguro,
que llegaron con el cargamento.

Por ahí dicen 50
que están muy pesadas
y que viven
allá en Sacramento.

De Durango salieron dos monjas
a las dos o tres de la mañana.

La reina del sur

Los tigres del norte

Voy a cantar un corrido,
escuchen muy bien mis compas
para la reina del sur,
traficante muy famosa
nacida allá en Sinaloa, 5
la tía Teresa Mendoza

El güero le dijo a Tere:
“te dejo mi celular
cuando lo escuches prietita,

La dama de la suburban 25
a la frontera llegó,
fue en San Luis Río Colorado
donde la carga entregó
recibió el billete grande
y a Jalisco regresó. 30

La dama de la suburban,
ya está lista pa´ volver
y mientras su madre viva
bendiciones va a tener,
el miedo no lo conoce 35
es valiente la mujer.

Jefa de Jefas

Autora e intérprete: Jenny Rivera

Ya descubrieron que soy
una dama traficante
que entró al negocio prohibido
para salir adelante
y todo porque sus hijos 5
se estaban muriendo de hambre.

Saben que soy chacalosa,
¿pa´ qué se meten conmigo?
Me hablo de tú con el diablo
tampoco puede conmigo, 10
mejor no le anden buscando
mi poder es conocido.

¿Por qué se enojan conmigo
los que me quieren bajar?
Porque me busca la DEA 15
y también la judicial,
yo soy la jefa de jefas,
no me han podido agarrar.

Si quieren saber quien soy,
unas pistas voy a darles 20
mis guaruras son mujeres
también le entran a lo grande,
todas son veterinarias
cuidan mis tres animales.

*Y ahí te va Verito Nava
también las mujeres pueden
aunque muchos no quieran mijaaa*

Donde quiera me paseo 25
y cuando quiero trabajo
creen que soy ejecutiva
pues de todo le he estudiado,
recibí un bachillerato
en ciencias del contrabando. 30

No rajármele a cualquiera
es herencia de mi padre,
mi valor e inteligencia
eso me heredó mi madre
por eso me han puesto cuatros 35
y no han podido agarrarme

Cuando andas en malos pasos
la sociedad te desprecia;
si te estás muriendo de hambre
nadie mira tu pobreza, 40
mientras gane dinero
digan todo lo que quieran.

Yo sé que me andan buscando
la DEA y la chota en mi tierra,
ya saben que las mujeres 45
la mueven por donde quiera,
van a peinarme las greñas
yo soy la jefa de jefas.

La Jefa

Autor: Alexis Anaya
Grupo Exterminador

Siguen buscando a la Jefa
que mueve todo el negocio,
el gobierno mexicano
tiene fama de muy bravo
pero a la Jefa del contrabando 5
le hacen los puros mandados.

Su madre es mexicana,
de ahí sacó lo valiente,
es una hembra muy brava

que ha matado a mucha gente,
tres policías, seis soldados
y de pilón un teniente. 10

Anda en troca nuevecita
con su motor arreglado,
con su escuadra clavada 15
en su linda cinturita,
en la bolsa trae su polvo
pa´ darse sus polveaditas.

En el estado de Texas
las leyes son muy estrictas, 20
aun así hay contrabandistas
de Chihuahua y Tamaulipas,
es por eso que la Jefa
muy seguido los visita.

A la ciudad de Chicago 25
la Jefa ya ha controlado,
en California es socia
de esos dos de Durango
y en la ciudad de Tijuana
su contacto es michoacano. 30

Ese estado de Texas,
por mexicanos controlado,
de Chihuahua y Tamaulipas
son los vatos más pesados,
pero dicen que es la Jefa 35
la que les surte el mercado.

Los contactos de la Jefa
están allá en Monterrey,
en Chihuahua y en San Luis,
Michoacán y Nayarit 40
y un sinaloense por novio
es el que la hace feliz.

La famosísima Jefa
es una chucha cuerera,
sabe muy bien sus deberes 45
pa´ traficar con la droga,
y de todas las mujeres,
la Jefa es la más perrona.

El jefe de jefes

Autor: Teodoro Bello

Los tigres del norte

Soy el jefe de jefes, señores,
me respetan a todo nivel,
mi nombre y mi fotografía
nunca van a mirar en papeles,
porque a mí el periodista me quiere 5
y si no mi amistad se la pierden.

Muchos pollos que apenas nacieron
ya se quieren pelear con el gallo,
si pudieran estar a mi altura
pues tendrían que pasar muchos años 10
y no pienso dejarles el puesto
donde yo me la paso ordenando.

Mi trabajo y valor me ha costado
manejar los contactos que tengo,
muchos quieren estar a mi altura, 15
nomás miro que se van cayendo,
han querido arañar mi corona,
los que intentan se han ido muriendo.

Yo navego debajo del agua
y también sé volar a la altura, 20
muchos creen que me busca el gobierno,
otros dicen que es pura mentira;
desde arriba nomás me divierto
pues me gusta que así se confundan.

En las cuentas se lleva una regla: 25
desde el uno llegar hasta el cien;
el que quiera ser hombre derecho
que se enseñe a mirar su nivel,
sin talento no busquen grandeza
porque nunca la van a tener. 30

Soy el jefe de jefes señores
y decirlo no es por presunción,

muchos grandes me piden favores
porque saben que soy el mejor,
han buscado la sombra del árbol 35
para que no les dé duro el sol.

La dama y el judicial

Autor: Valentín Elizalde

Estaba rayando el alba
cuando sonó una metralla
—apliquen la clave 15,
giró instrucciones la dama.

Del otro lado del río 5
le tendieron la emboscada,
menospreciaron su astucia
se pegaron la estrellada,
la hembra tenía de sobra
lo que a muchos les faltaba. 10

Era de cara bonita
como de telenovela
un cuerpo como las cañas
muy delgadita y bien buena.

En Culiacán Sinaloa 15
tiene grandes proveedores,
Sonora es donde controla
todas sus operaciones,
a dónde entrega no digo
no sea que escuchen soplones. 20

Y dicen las habladurías
que goza de protección,
porque parece presiente
cuando hay movilización.

Visita mucho Jalisco 25
por ahí la han visto pasear
y su gran porte de dama
todos pueden admirar,
la dama no viaja sola
la acompaña un judicial. 30

Mujeres Valientes

Los terribles del norte

Por las fronteras del norte
de Reynosa hasta Tijuana
hay mujeres muy valientes
de esas que nunca se rajan
no le temen a la muerte
también mueren en la raya. 5

Mujeres que son valientes,
además de ser bonitas
como lo dice el corrido
La tragedia de Elenita,
solita se suicidó
allá en la hacienda chiquita. 10

Nunca podrán olvidar
Camelia la Tejana,
la Paloma de Reynosa
nacida en Guadalajara,
Laurita era de la hacienda,
Margarita, de Tijuana. 15

También la Pancha Machetes
su recuerdos ha dejado
siempre la recordarán
los (no se entiende) del otro lado
tenía apenas 18 años
cuando cruzaba mojados. 20

De California era Inés,
traficaba yerba mala
por toditito el estado
ya la tenían exhortada,
se mató allá en Sinaloa,
cuando en la gris escapaba. 25 30

Vuelen, vuelen, pavorreales
vayan y lleven recuerdos,
unas ya están descansando
otras se encuentran huyendo,
la mecha sigue prendida
una a una van cayendo. 35