

# Representaciones femeninas en el corrido mexicano tradicional. Heroínas y antiheroínas

## Female representations in the Mexican traditional ballad. Heroines and antiheroines

Magdalena Altamirano  
San Diego State University-Imperial Valley

### RESUMEN

Este artículo analiza varias representaciones femeninas del corrido mexicano tradicional, positivas y negativas, en papeles secundarios y protagónicos. En la veta tradicional del corrido mexicano el incremento del protagonismo mujeril tiende a conseguirse a través de acciones que son vistas como un agravio al varón y traen como consecuencia la muerte violenta de las infractoras. En el corrido mexicano tradicional también hay una parcela donde la mujer puede desarrollar un protagonismo de signo positivo: la lucha guerrera, donde la mujer adquiere características asociadas con los varones, como la valentía o la destreza con las armas, para colaborar en la defensa masculina. El influjo de otras modalidades corridísticas, como el corrido comercial y el narcocorrido, probablemente coadyuvará a que el arquetipo de la mujer valiente adquiera más peso en la rama tradicional del corrido mexicano.

**Palabras clave:** Corrido, Tradicional, Representaciones, Mujeres.

### SUMMARY

This article examines several female representations of the Mexican traditional ballad (*corrido*), positive and negative, in secondary or in primary roles. In traditional ballads of Mexico, women's prominence tends to increase throughout actions that are seen as an offense to male characters and which result in the assassination of the offenders. However, in the traditional *corrido*, women can acquire a positive main role through their performance in armed fights, as long as women use their «masculine» skills —bravery or ability in the use of weapons— to collaborate in the defense of male characters. The influence of other ballad manifestations, for example commercial *corridos* or *narcocorridos*, might help to increase the presence of the brave woman archetype in the traditional ballads of Mexico.

**Key words:** Ballad, Traditional, Representations, Women.

## I. EL CORRIDO MEXICANO TRADICIONAL

En la introducción a su obra *El corrido mexicano*, publicada originalmente en 1954, Vicente T. Mendoza consideraba al corrido un “género de muchos alcances y larga trayectoria”, que “ha dado lugar a la creación y derivación de nuevos tipos que muestran ya lineamientos locales” (1984: viii). Las palabras del decano de los estudios corridísticos dentro del territorio mexicano sin duda son acertadas y, a más de un siglo o siglo y medio del nacimiento del género<sup>1</sup>, es fácil constatar, por un lado, que existen varias modalidades o subgéneros del corrido y, por el otro, que el término *corrido* se ha usado para designar a un conjunto heterogéneo de composiciones (Frenk 1975: xvi).

Ante este estado de cosas, conviene aclarar que las observaciones de las páginas que siguen se refieren al corrido mexicano tradicional, entendido como una canción narrativa compuesta, casi siempre, por cuartetas o sextillas octosílabas, con rima propia —asonante o consonante— en los versos pares. A estas características de narratividad y forma estrófica determinada hay que agregar una tercera: el estilo tradicional, pues en tanto manifestación mexicana de la balada internacional el corrido también se distingue por tener un estilo basado en una estética colectiva. Dicho estilo pudo haber estado más o menos presente en la versión primigenia de un corrido e irse reforzando —recreando— en el curso de su difusión en el tiempo y en el espacio; también es posible que un corrido que en un principio tenía un estilo diferente al tradicional lo adquiriera a través de los años y de las recreaciones vividas como parte de su proceso de transmisión (Martínez López 1979: 67)<sup>2</sup>. La siguiente versión de *Rosita Álvarez*, uno de los corridos de mujeres más famosos de México, puede servirnos para ejemplificar los rasgos apuntados; la versión procede del Istmo de Tehuantepec (Oaxaca):

<sup>1</sup> Los primeros testimonios que nos muestran al corrido como un género plenamente configurado proceden de finales del siglo XIX y principios del XX, aunque es muy probable que surgiera antes (ver Díaz Roig 1990: 99).

<sup>2</sup> Con base en la distinción establecida por Ramón Menéndez Pidal en “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” (1922), Aurelio González distingue entre los corridos tradicionales, “textos abiertos [...], con variantes en el proceso de transmisión, lo que genera distintas versiones; y aquellos otros, [...] populares, que se componen con alguna temática o recurso formal de aceptación general, pero cuya identificación y permanencia en el gusto de la comunidad dependerá de su apego a una estética colectiva” (2001b: 496). González incluye en la segunda categoría a los narcocorridos, a los corridos de intención política propagandística y a los corridos de tipo comercial, creados ex profeso para su difusión en los medios masivos de comunicación y asociados a un cantante o grupo de moda (1995: 155-156). Enrique Martínez López dio otros ejemplos de corridos no tradicionales e insistió en el carácter narrativo del corrido mexicano tradicional (1979: 67n, 82-83n, 95).

Año de mil novecientos,  
muy presente tengo yo:  
en un barrio de Saltillo  
Rosita Alvérez murió.

- 5 Su mamá se lo decía:  
—Rosa, esta noche no sales.  
—Mamá, no tengo la culpa  
que a mí me gusten los bailes.

- Hipólito llegó al baile  
10 y a Rosa se dirigió,  
como era la más bonita  
Rosita lo desairó.

- Rosita, no me desaires,  
la gente lo va a notar.  
15 —Pues que digan lo que quieran,  
contigo no he de bailar.

- Echó mano a la cintura  
y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita  
20 nomás tres tiros le dio.

- Rosita le dijo a Irene:  
—No te olvides de mi nombre,  
cuando vayas a los bailes  
no desprecies a los hombres.

- 25 El día que la mataron  
Rosita estaba de suerte,  
de tres tiros que le dieron  
nomás uno era de muerte.

- La casa era colorada  
30 y estaba recién pintada,  
con la sangre de Rosita  
le dieron otra pasada.

- Rosita ya está en el cielo  
dándole cuenta al Creador,  
35 Hipólito está en la cárcel  
dando su declaración

(Col. Altamirano: núm. 58.6,  
Juchitán, Oax., 1985)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En la mayoría de los casos uso el número que las versiones corridísticas tienen en las fuentes impresas o inéditas que manejo, seguido por el lugar y la fecha de recolec-

*Rosita Álvarez* es ante todo el relato de un suceso —el asesinato de Rosita—, pero expresado en un molde lírico, similar al usado por la mayoría de las canciones líricas del moderno folclor hispánico (Altamirano 2007: 262-264)<sup>4</sup>. Como ocurre en los corridos tradicionales, en nuestra versión (36 vv.) predominan los versos narrativos (26, 72.2%) y hay varios en discurso directo (10, 27.7%). En su análisis sobre “La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes”, Enrique Martínez López destacó una diferencia sustancial entre el romancero tradicional y el corrido mexicano tradicional: en el primero el discurso directo domina sobre la narración y en el segundo pasa exactamente lo contrario, aunque los versos en discurso directo ocupan una parte considerable del relato corridístico (1979: 96). Martínez López habla de un promedio de 63% octosílabos narrativos sobre 37% en discurso directo en las versiones de corridos tradicionales posteriores a 1950 (más trabajadas por la tradición que las anteriores a esta fecha) y considera que una fuerte presencia de versos en discurso directo —diálogo o interlocuciones sin respuesta— es un indicio de la tradicionalidad del texto corridístico (Martínez López 1979: 82, 95). La versión oaxaqueña de *Rosita Álvarez* cumple con esta condición.

Otra de las características del corrido mexicano tradicional es que posee una forma externa cerrada, donde las estrofas que contienen la materia narrativa están enmarcadas por estrofas con funciones paranarrativas, situadas al principio y al final del texto (Altamirano 2007: 264); en este segundo tipo de estrofas se concentran muchos de los recursos que constituyen la “marca” de género del corrido, como la llamada inicial del corridista al público, la ubicación espacio-temporal de los hechos (vv. 1 y 3 de nuestra versión), la identificación del narrador con el corridista (v. 2), la declaración del nombre del protagonista (v. 4), el resumen inicial de la fábula (vv. 1-4), el apóstrofe a la paloma mensajera, la moraleja, la despedida del personaje (vv. 21-24) o la despedida del narrador, presente en otras versiones de nuestro corrido<sup>5</sup>. *Rosita Álvarez* también exhibe varios recursos poéticos típicos

---

ción; las excepciones son Aguirre Beltrán (1985), Avitia Hernández (1997-1998), Gutiérrez Ávila (1988) y Mondaca Cota (2004), a las que remito por página porque sus textos no están numerados.

<sup>4</sup> La sextilla es la segunda estrofa preferida del corrido: “Voy a cantar un corrido, / sin agravio y sin disgusto, / lo que sucedió en Tres Palos, / municipio de Acapulco: / mataron a Simón Blanco, / mas grande fue su resultado” (Col. Altamirano: núm. 62.7, Acapulco, Gro., 1983). La sextilla también es la segunda estrofa más usada en la lírica folclórica mexicana; el primer lugar lo tiene la cuarteta y el tercero la seguidilla (Frenk 1975: xxiv).

<sup>5</sup> “Ya con ésta me despido, / deshojando una ramita; / aquí terminan los versos / del *Corrido de Rosita*” (Col. Zavala: núm. 48.1, Galeana, NL, 1994). Armando Duvalier

del corrido mexicano tradicional. La suma de características que hemos revisado hacen de él un corrido tradicional.

Existen otros tipos de corridos y otras composiciones que han recibido ese nombre; se trata, sin duda, de manifestaciones valiosas y representativas de otras facetas de la cultura mexicana, muchas de las cuales han convivido con el corrido tradicional en el gusto de los transmisores y algunas han llegado a influirlo o están próximas a hacerlo. La diversidad y complejidad de las manifestaciones asociadas con el corrido hacen necesaria la delimitación del objeto de estudio; por ello he decidido concentrarme en el análisis de las heroínas y antiheroínas de un grupo de corridos tradicionales o en vías de tradicionalización, a través de una muestra de versiones recogidas entre 1926 y 1994 en las regiones centro, noroeste y sur de la República Mexicana<sup>6</sup>.

## II. LAS MUJERES DEL CORRIDO MEXICANO TRADICIONAL

En general, el corrido mexicano tradicional se ha inclinado a tratar a los personajes femeninos con escasa simpatía, aunque ya veremos que esta situación parece estar cambiando y podría modificarse aún más ante el influjo de otras vertientes corridísticas. En muchísimos corridos tradicionales la mujer juega un papel secundario, subordinado a la actuación del varón; salvo casos como los que examinaremos al final de este trabajo, el cambio de estatus, es decir el incremento del protagonismo mujeril, tiende a conseguirse a través de una imagen negativa, producto del agravio a los intereses masculinos. La mayoría de las figuras femeninas del corrido se define inicialmente por sus nexos con el héroe y con base en esta circunstancia podemos establecer dos grupos de féminas: las mujeres que pertenecen al círculo del varón y las que no parecen mantener vínculos especiales con éste. En el primer grupo, el más numeroso e importante, cabe otra división: las mujeres unidas al hombre por lazos amorosos (amante, esposa, novia o pretendida) y las que se relacionan con él por un parentesco consanguíneo o similar (madre, hermana, comadre). En *The Mexican Corrido. A Feminist*

---

fue el primero en establecer una tipología de las fórmulas del corrido, 6 primarias y 8 secundarias (1937: 16, 35-41), aclarando que “no existe un solo corrido [...] con las catorce fórmulas. Generalmente faltan algunas primarias y en mayor proporción las secundarias” (p. 41). Sigo, modificándola, su lista de fórmulas primarias.

<sup>6</sup> En la Ciudad de México y en los siguientes estados: Durango, Guanajuato, Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas. Mi análisis excluye a *La Martina* por tratarse de una refundición a la forma corrido del romance *La adúltera* (ó); con fines comparativos citaré ocasionalmente corridos comerciales.

*Analysis*, primer estudio amplio sobre las figuras femeninas del corrido, María Herrera-Sobek estudia cuatro arquetipos corridísticos femeninos (“the Good and the Terrible Mother, the Mother Goddess, the Lover, and the Soldier”), aunque afirma que existen varios más (Herrera-Sobek 1993: xviii)<sup>7</sup>. En efecto, el examen de distintos corridos nos revela que los elementos que coadyuvan a la caracterización de la mujer —relación con el héroe, acciones, palabras, opiniones ajenas— tienden a situar a las féminas en papeles y funciones predeterminados. Hay que decir, además, que en el corrido mexicano tradicional la actuación de la mujer casi siempre se mueve entre dos polos opuestos, ayudante del héroe o antagonista.

### 1. *La mujer como ayudante*

Son muchos los corridos que incluyen a una mujer que intenta ayudar al hombre; el intento, generalmente infructuoso, suele estar a cargo de la mujer amada o de una miembro del clan familiar. Hay varias modalidades del papel de ayudante. Una de las más frecuentes es la de advertirle al protagonista del peligro potencial de una salida:

Su mamá se lo decía:  
 —Simón, no vayas al baile.  
 Y Simón le contestó:  
 —Mamá, no sea tan cobarde,  
 ¿para qué cuidarme tanto?,  
 de una vez lo que sea tarde  
 (*Simón Blanco*, Col. Altamirano: núm. 62.5,  
 Acapulco, Gro., 1985).

Su querida le decía:  
 —Valente, ¿qué vas a hacer?,  
 el Mayor anda borracho,  
 algo te ha de suceder.

Valente le contestó:  
 —No te quedes con pendiente,

---

<sup>7</sup> Otros arquetipos posibles son: *the Immigrant, the Outlaw, the Daughter, the Wife, the Virginal Sweetheart, the Sister, the Mother-in-Law, the Acculturated Woman, the Independent Woman* (Herrera-Sobek 1993: xix). Mis categorías difieren de las de Herrera-Sobek, quien manejó un corpus diferente, compuesto “of both *corridos* and *canciones*” (1993: x), mexicanos y México-americanos, amén de composiciones no tradicionales, como el poema *El Coyote*, compuesto por Celedonio Serrano Martínez, o *Domingo Arenas*, corrido de reminiscencias lorquianas debido a Miguel N. Lira.

mira que, si él es mayor,  
 yo también soy su teniente  
 (*Valente Quintero*, Col. Zavala: núm. 11.1,  
 Charcas, SLP, 1986).

Las advertencias suelen estar en boca de la madre, seguida por la amante, pero también pueden ser enunciadas por otros personajes. Y aquí quiero llamar la atención sobre una de las vetas más ricas del corrido mexicano: los corridos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, muchos de los cuales se componen siguiendo los lineamientos de una estética colectiva y, por lo tanto, son susceptibles de tradicionalizarse. Estos corridos están dedicados a héroes y sucesos del entorno inmediato (las comunidades afromestizas en los límites de dichos estados sureños) y presentan interesantes variaciones a los recursos corridísticos típicos; en este tipo de corridos no es infrecuente que sea la esposa quien advierta el peligro: “—Ay! —le dijo su mujer: / —Lupe, esta noche no salga’, / están ladrando los perro’ / no va’a pasar una de mala” (*Lupe Baños*, Gutiérrez Ávila 1988: 60)<sup>8</sup>. El héroe del corrido no sólo hace caso omiso de la advertencia, sino que a menudo responde a ella con un alarde de valentía, como en *Simón Blanco* y *Valente Quintero*; no obstante, el peligro sentido siempre se ve confirmado. En el corrido mexicano tradicional la figura femenina de mayor peso es la de la madre, a la que el protagonista —hombre o mujer— debe obedecer ciegamente (Garza de Koniecki 1994: 469)<sup>9</sup>; de ahí que sean comunes las moralejas puestas en boca del narrador que asocian la muerte del héroe con su desobediencia a la recomendación materna: “Su madre se lo decía / que a ese fandango no fuera; / los consejos de una madre / no se llevan como quera” (*Lucio Pérez*, Mendoza 1984: núm. 106, Ciudad de México, 1929).

<sup>8</sup> Gutiérrez Ávila no especifica la procedencia de sus versiones aunque afirma que la mayoría procede de San Nicolás Tolentino, Gro., y Santo Domingo Armenta, Oax. (1988: 44). Un grupo innominado de mujeres puede enunciar la advertencia, como sucede en esta estrofa, probablemente corridística, recogida en 1984 de labios de una informante oriunda de los Bajos del Ejido, Gro.: “Marcos se andaba paseando / por las orillas del mar, / las mujeres le gritaban: / —Marcos, te van a matar” (Col. Altamirano: núm. 42). Las advertencias rara vez están en boca masculina; ver, sin embargo, *Macario Romero* (Mendoza 1984: núm. 64).

<sup>9</sup> Dejo para otra ocasión el análisis de la madre como figura ambivalente, evidente en sus facetas de maldiciente e inflexible —aunque el castigo haya estado justificado (*José Lizorio*, *Benjamín*)—, o de mala suegra, con sus tintes de odio exogámico y amor incestuoso (*Belem Galindo*) (ver Esparza Sánchez 1976: 37-38, y Herrera-Sobek 1993: 16-24, 27-32). Los corridos que desarrollan estos temas, derivados del romancero vulgar, son escasos y no parecen tener mucho arraigo en la tradición mexicana.

Aunque sigue siendo secundaria, la presencia femenina cobra fuerza en los momentos que rodean la muerte del protagonista. A punto de morir, el héroe del corrido —aquel que no le teme a nada, ni siquiera a la misma muerte—, se permite un rato de sentimentalidad para acordarse de la madre o de la mujer amada. El recuerdo de la madre frecuentemente se vale del apóstrofe a la paloma mensajera, la “interlocución más peculiar” del corrido mexicano (Martínez López 1979: 98): “Vuela, vuela, palomita, / párate en aquel picacho; / le dirás ahí a mi madre / que me mataron borracho” (*José Villanueva*, Mendoza 1984: núm. 95, San Luis de la Paz, Gto., s.f.)<sup>10</sup>. En la mayoría de los corridos, sin embargo, la función más importante de las figuras femeninas secundarias es hacer el duelo por el varón muerto; sin ser exclusiva, la presencia de la madre domina en estas circunstancias<sup>11</sup>: “Su pobre madre lloraba / debajo de unos jarales: / —Hijo, ¿cómo te levantas, / si son heridas mortales?” (*Lucio Pérez*, Mendoza 1984: núm. 106, México, D. F., 1929). Otras mujeres que pueden llorar al héroe son las hermanas o la esposa<sup>12</sup>.

En los corridos que hemos revisado hasta ahora la mujer ocupa un papel secundario con respecto al protagonista masculino y su función principal es ayudar al varón. Más que proporcionar una ayuda directa o efectiva en la solución del conflicto (inevitablemente trágico la mayoría de las veces), la presencia de las figuras femeninas le permite al héroe reforzar, e incluso mostrar, ciertos aspectos de su personalidad, como la valentía que raya en la fanfarronería y la temeridad, o la devoción a la madre y el cariño a la mujer amada. Además, el mundo del corrido tradicional gira en torno al varón y ahí están para confirmarlo los duelos de la madre, las hermanas o la esposa. Notemos, por último, que en estos textos la imagen que se desprende de la mujer es positiva y se identifica con representaciones avaladas por las comunidades creadoras y recreadoras del género.

---

<sup>10</sup> El héroe recuerda a la mujer amada en este corrido costeño, recogido en Acapulco de un informante de Ometepec, Gro.: “Su compadre cayó adentro / y Pedro al pie de una palma; / le gritaba a su querida: / —Te quedas, negra del alma, / vas a abrazar a otros hombres / que no sabes ni cómo hablan. // Decía Pedro el Chicharrón / cuando estaba agonizando: / —Arrímate, Crescenciana, / que ya me estoy acabando; / te quiero morder el brazo / pa’ que te andes acordando” (*Pedro el Chicharrón*, McDowell 2000: núm. 6, 1989).

<sup>11</sup> Herrera-Sobek equipara esta actuación a la *mater dolorosa*, la modalidad más común del arquetipo de la buena madre en el corrido mexicano y México-americano (1993: 1-15).

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, *Valentín Mancera*, *Feliciano Villanueva* (Mendoza 1984: núms. 65, 71) y *Juan Rodríguez Chanito* (Aguirre Beltrán 1985: 234-235n).

## 2. *La mujer como antagonista*

El conjunto de figuras femeninas del corrido mexicano tradicional también incluye a aquellas mujeres cuyas acciones o palabras son vistas como un atentado contra el varón, independientemente de que el agravio se haya producido de manera voluntaria o involuntaria. Como dijimos, en el corrido tradicional el protagonismo mujeril tiende a aumentar por vía negativa. Así las cosas, una de las principales funciones de las féminas es contribuir al desarrollo del relato al ayudar a provocar la crisis masculina. He aquí las posibilidades más importantes.

*Delatoras.* El héroe más típico del corrido mexicano es un individuo que se sitúa al margen de la ley, del orden político dominante o de ambos. Es ésta una característica recurrente en las manifestaciones tradicionales o tradicionalizadas del género; menudea tanto en los corridos épicos o históricos como en los novelescos, desde los bandoleros de los tiempos porfiristas hasta los integrantes de las *brozas* afro mestizas<sup>13</sup>, pasando por los militantes de la Revolución de 1910 o de la Guerra Cristera, entre otros. Si a esto le agregamos que, como dice María Herrera-Sobek, el tema del corrido es, finalmente, la muerte de un hombre que sobresale por su valentía y su fiera guerrera y que el relato debe proporcionar una explicación plausible de su caída, la traición se presenta como una opción lógica y, en ocasiones, hasta necesaria (Herrera-Sobek 1993: 71-72).

Fue también Herrera-Sobek quien señaló que el traidor puede ser un hombre o una mujer y que la principal diferencia entre las dos figuras “is the erotic factor connected with the female. The male generally betrays for money, whereas the female may do it either for money or for some other reason not explicitly stated by the folk poet” (1993: 72). Por mi parte, encuentro que en el corrido mexicano tradicional se dan más las traidoras que los traidores y que, dentro de las primeras, predominan las mujeres anónimas o que no parecen tener vínculos amorosos o familiares con el héroe, aunque no faltan las excepciones que confirman la regla. En las versiones no estandarizadas de *Valentín de la Sierra* el cristero cae por intervención de una mujer: “Se sentaron en el suelo, / juntos con el capitán, / y una mujer lo entregó / que era de la gente de este Quintanar” (Esparza Sánchez 1976: núm. 33, Valparaíso, Zac., 1957)<sup>14</sup>; en otras ocasiones la delatora ad-

---

<sup>13</sup> En la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, *broza* es un “group of armed men [...] usually based in a specific locale and held together by loyalty to a central leader”, “disposed to move away from their base and engage in violent actions in nearby locations” (McDowell 2000: 127-128). Ver Aguirre Beltrán (1985: 128-130).

<sup>14</sup> La Guerra Cristera fue un conflicto de origen religioso, motivado en sus inicios por la reacción del clero y asociaciones religiosas a ciertos artículos de la Constitución de

quiere nombre y se especifica el móvil de la traición, como en el siguiente corrido costeño: “La mujer que lo entregó / fue de su misma pandilla, / Victoria la Tarequí / buen dinero se ganó” (*Chicharrón*, McDowell 2000: núm. 3, Cruz Grande, Gro., 1972)<sup>15</sup>. Aun cuando es posible que en ciertos casos la traición femenina esté basada en un hecho histórico (*Valentín de la Sierra*), la abundancia de delaciones por parte de la mujer podría derivar de una imagen estereotipada de ésta como un ser poco confiable y más dado al cotilleo que los hombres, sujetos a un código de comportamiento diferente en el género que nos ocupa. Junto con ello hay que considerar que otra de las características típicas del héroe del corrido mexicano tradicional es ser mujeriego (González 2000: 517-518), una inclinación que no sólo propicia que el varón incremente su consabida temeridad ante el peligro, sino que, frente a los receptores del texto, hace verosímil que el protagonista baje la guardia y se convierta en presa fácil de una celada, como ocurre en *Valentín Mancera* y *Lino Rodarte*, traicionados por sendas amantes, o en *Macario Romero* y *Benito Canales*, que visitan a sus amadas a sabiendas de que sus enemigos los acechan<sup>16</sup>.

*Desdeñosas, coquetas o infieles*. Las mujeres de este grupo son quizá las más famosas de todo el género, gracias, especialmente, a las integrantes de las dos subcategorías que examinaremos<sup>17</sup>.

---

1917; el grueso de la lucha armada ocurrió entre 1926 y 1929, concentrándose en Jalisco, Guanajuato, Colima y Michoacán (Meyer 2002: 829-830), aunque hubo manifestaciones en otros estados, como Zacatecas, donde según Esparza Sánchez (1976: 109) se compuso *Valentín de la Sierra*. El movimiento cristero propugnaba su propia constitución, que pretendía sustituir a la oficial, eliminando no sólo los artículos considerados anticlericales sino también la reforma agraria de la Carta de 1917, lo que provocó que las fuerzas agraristas se unieran al ejército federal en el combate a los cristeros (Meyer 2002: 830). De acuerdo con los informantes de Esparza Sánchez, Valentín Ávila, alias “Valentín de la Sierra”, fue delatado por la mujer de un agrarista (1976: 128n); para una versión estandarizada de *Valentín de la Sierra*, ver Mendoza (1984: núm. 73). En *Benito Canales* el héroe es delatado por una mujer marcada únicamente por su gentilicio (Mendoza 1984: núm. 67).

<sup>15</sup> En *Hermínio Chávez* (Aguirre Beltrán 1985: 236-237n) son varias las mujeres que coadyuvan a la captura del héroe proporcionando información, ofreciendo dinero o rezando un novenario; el contraste solidario lo ofrece la hermana doliente.

<sup>16</sup> Hay versiones de *Valentín Mancera*, *Macario Romero* y *Benito Canales* en Mendoza (1984: núm. 65, 64 y 67); la intervención de la amante en la muerte de *Lino Rodarte* se plantea en Esparza Sánchez (1976: núm. 9).

<sup>17</sup> Una tercera subcategoría serían las mujeres causantes de fratricidios, como las de *Los dos hermanos* (Mendoza 1984: núm. 131) o *La hacienda de la Joya* (Col. Zavala: núm. 4); en estos corridos, poco frecuentes en la vertiente tradicional del género, la intriga se centra en los varones y no en las mujeres, a las que no vemos hablar o actuar.

*La mujer que se niega a aceptar al hombre.* En el corrido mexicano tradicional es frecuente que el conflicto sea ocasionado por una mujer a la que el varón considera como propia, porque mantiene (o intenta mantener) con ella una relación amorosa. Dentro del restringido código de conducta femenina, moldeado por la perspectiva masculina que domina al género, el papel de la mujer “se reduce a aceptar al hombre que la busca” (Garza de Koniecki 1968: 14) y cualquier ruptura del esquema trae consigo la violencia:

Martín le escribe una carta,  
Juanita la recibió,  
y delante del correo  
Juanita dijo que no...

Apenas había empezado  
a lavarse la cabeza,  
allí le dio cinco tiros  
al salirse de la presa

(*Juanita Alvarado*, Mendoza 1984: 127,  
Durango, Dgo., s. f.)<sup>18</sup>.

Como ha destacado María del Carmen Garza de Koniecki, para el héroe del corrido tradicional “el concepto de su valor está en estrecha relación con el juicio de los demás” (1968: 13); de ahí que el carácter público (“delante del correo”) del rechazo de Juanita incrementa considerablemente la afrenta hacia Martín. En *Rosita Álvarez* el conflicto y su sangrienta resolución se producen en uno de los escenarios favoritos del corrido, el baile o fandango; no pasemos por alto el temor masculino a la opinión pública y el abierto desafío de la respuesta femenina:

—Rosita, no me desaires,  
la gente lo va a notar.  
—Pues que digan lo que quieran,  
contigo no he de bailar.

Echó mano a la cintura  
y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita  
nomás tres tiros le dio

(Col. Altamirano: núm. 58.6;  
Juchitán, Oax., 1985).

<sup>18</sup> La versión debió recogerse antes de 1939 porque aparece publicada en *El romance español y el corrido mexicano*, cuya primera edición es de ese año (1997: núm. 45).

Antes, Rosita había declarado su afición por los bailes, es decir, por las situaciones peligrosas: “Su mamá se lo decía: / —Rosa, esta noche no sales. / —Mamá, no tengo la culpa / que a mí me gusten los bailes”<sup>19</sup>. Américo Paredes, el decano de los estudios corridísticos en Estados Unidos, señaló que en las comunidades México-americanas del bajo Río Grande<sup>20</sup> los códigos comunitarios de conducta hacían posible que una muchacha provocara un conflicto lo mismo al aceptar que al rechazar una invitación a bailar:

Taking a girl out for a dance was the most common cause for violence [...] Being refused [...] was considered as much of an affront as a slap in the face. On the other hand, custom gave a girl's true love the right to prohibit her from dancing with anyone else, or to keep her from dancing with certain persons only [...] a girl often found herself in a position where she could start an uproar whether she danced or not (Paredes 1953: 111).

El mismo patrón opera en el corrido mexicano tradicional y de ahí la negativa de la madre a que su hija asista al baile. Notemos la desobediencia a la recomendación materna, similar a la de Simón Blanco, Lucio Pérez y otros varones corridísticos, y el que el protagonismo de Rosita está en buena parte apoyado en su actitud temeraria y desafiante, propia de las figuras masculinas del género. A pesar de todo, ni Rosita ni sus congéneres rebeldes de la próxima subcategoría pueden equipararse con los hombres: sus muertes violentas, no para reafirmar “una posición social forjada durante toda una vida” (Nava 2003: 126), sino para subsanar una ofensa, y, sobre todo, el reconocimiento de su propia “culpabilidad” le han puesto un signo negativo a su protagonismo<sup>21</sup>. Son ejemplos claros de lo que no se debe hacer: desafiar a la autoridad patriarcal<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> El interés de Rosita por los bailes es un indicio de su coquetería (Díaz Roig 1990: 116), característica resaltada por la madre en la versión de Mendoza: “—Por andar de pizpireta, / se te ha de llegar el día / en que te toque la fiesta” (Mendoza 1984: núm. 130).

<sup>20</sup> “El área que yace a lo largo del Río Grande [Bravo para los mexicanos], desde su boca hasta los dos Laredos [Laredo, Texas, y Nuevo Laredo, Tamaulipas, México] es la frontera del bajo Río Grande” (Paredes 1985: 15; semblanza de la región en 15-38).

<sup>21</sup> Rosita y Chabela reconocen haber causado su propia desgracia: “Rosita le dijo a Irene: / —No te olvides de mi nombre, / cuando vayas a los bailes / no desprecies a los hombres” (Col. Altamirano: núm. 58.6); las últimas palabras de Chabela son un consejo para sus amigas y, por extensión, para el público femenino del corrido: “—Pongan cuidado, muchachas, / miren cómo van viviendo” (Mendoza 1984: núm. 128, Los Reyes, Mich., 1926).

<sup>22</sup> En los corridos de *feminicidios*, “la violencia no es un hecho arbitrario, sino [...] un medio de control moral aceptado por la comunidad; es el recurso que permite establecer el sentido de ejemplaridad y transmitir la censura ante un hecho extraordinario, como lo es [...] la conducta atípica de las mujeres dentro de una sociedad patriarcal” (Nava 2003: 138).

*La mujer que desobedece abiertamente a su pareja.* Las mujeres de este apartado son asesinadas por un varón que, al ser su pareja, tiene pleno derecho sobre ellas. El baile es de nuevo el escenario del conflicto y la transgresión consiste en bailar con otros hombres, a pesar de la vigilancia colectiva:

Decía su comadre Antonia:  
—Chabela, no andes bailando,  
que ahí anda Jesús Cadenas  
que nomás te anda tanteando

(*La Güera Chabela*, Mendoza 1984:  
núm. 128, Los Reyes, Mich., 1926).

Cuando llegó la comadre:  
—Cuquita ya estás bailando,  
si vieras que allí está Cleto,  
seguro te está mirando

(*Cuca Mendoza*, Mendoza 1984:  
núm. 129, Ciudad de México, ca. 1930).

Llegó Micaela primero,  
se puso luego a bailar;  
se encontró de compañero  
al mero rival de Juan

(*Micaela*, Col. Zavala: núm. 34.3,  
Galeana, NL, 1994).

La actitud femenina es por demás desafiante; dice la primera protagonista: “Ahi le contestó Chabela, / soltando fuerte risada: / —No tenga miedo, comadre, / yo conozco mi güeyada” (Mendoza 1984: núm. 128, Los Reyes, Mich., 1926). La respuesta de Cuca es prácticamente idéntica a la de Chabela<sup>23</sup> y en la versión de *Micaela* publicada por Mendoza el varón le prohíbe expresamente a la mujer asistir al baile (“no vayas a esa reunión, / que está tentándome el diablo / de echarme al plato a Simón”), quien contesta: “—Adiós, chatito querido, / —le dijo para salir—, / me voy con unas amigas, / ya que tú no quieres ir” (Mendoza 1984: núm. 132, Ciudad de México, 1945)<sup>24</sup>. En todos los casos queda claro que detrás de la transgre-

<sup>23</sup> “Cuquita le respondió, / con una fuerte risada: / —No tenga miedo, comadre, / yo conozco mi güeyada” (Mendoza 1984: núm. 129, Ciudad de México, ca. 1930).

<sup>24</sup> En la versión de la Col. Zavala la prohibición se transforma en amenaza al situarse inmediatamente después de la estrofa del baile: “—Mira, Micaela, que te hablo, / no le hagas tanto al jalón, / que me está tentando el diablo / de echarme al plato a Simón”; no hay respuesta femenina (núm. 34.3, Galeana, NL, 1994).

sión había una infidelidad que merecía ser castigada. La Güera Chabela, a quien tanto le gustaba emular la fanfarronería y otros rasgos masculinos, le dice a su padre doliente que la han matado “por andarlos mancornando”<sup>25</sup>. Y la ejemplaridad del violento final de *Cuca* es resaltada por un narrador que por momentos parece prestarle su voz al ofendido:

Estaba Cuca Mendoza  
a las puertas de un corral;  
¡mujeres desmancuernadas,  
así deben de acabar!

Ya con ésta me despido  
de Cuca Mendoza amada,  
pa'que te acuerdes de mí  
te dejo esta puñalada

(*Cuca Mendoza*, Mendoza 1984:  
núm. 129, Ciudad de México, ca. 1930)<sup>26</sup>.

En las dos subcategorías que acabamos de revisar presenciamos un aumento considerable del protagonismo femenino, evidente entre otras cosas en que la actuación desdeñosa, coqueta o infiel les ha merecido a estas mujeres la creación de un corrido, *su* corrido, como lo declaran varias de las estrofas paranarrativas iniciales que, de acuerdo con las convenciones del género, incluyen el nombre del personaje principal (Duvalier 1937: 35); al principio de este trabajo citamos el texto de *Rosita Alvérez*, he aquí los comienzos de *Juanita Alvarado* y *Cuca Mendoza*:

Año de mil ochocientos  
ochenta y cinco al contado,  
en el puerto de la Brisa  
murió Juanita Alvarado

(Mendoza 1984: núm. 127,  
Durango, Dgo., s. f.).

<sup>25</sup> En el texto de Mendoza, Chabela parece estar familiarizada con las armas y dispuesta a batirse, o por lo menos a defenderse a tiros, con Jesús: “—Decía la Güera Chabela: / —Muchachos, no me hagan bola, / déjenme ir para mi casa, / que voy a traer mi pistola”, aunque no llega a hacerlo (1984: núm. 128, Los Reyes, Mich., 1926).

<sup>26</sup> En *Micaela* el mensaje moral se expresa mediante un apóstrofe a la paloma mensajera que subraya con macabra ironía el lugar que reunirá a la transgresora con su amante: “Vuela, vuela, palomita, / vuela para ese panteón, / donde ha de estar Micailita / con su querido Simón” (Mendoza 1984: núm. 132, Ciudad de México, 1945; muy similar en las versiones de la Col. Zavala).

Pueblito de San Antonio,  
 distrito de Moroleón,  
 murió Cuquita Mendoza  
 por jugar una traición

(Mendoza 1984: núm. 129,  
 Ciudad de México, ca. 1930).

En *Micaela* los nombres de los protagonistas aparecen hasta la segunda estrofa, con el antropónimo femenino en primer lugar: “Micaela, desde temprano, / sonriendo le dijo a Juan...” (Mendoza 1984: núm. 132, Ciudad de México, 1945; casi igual en Col. Zavala). El protagonismo de las mujeres se refuerza en las estrofas finales donde suelen compartir tablas con los varones<sup>27</sup>. A pesar de los rasgos que las acercan a los héroes masculinos (actitud desafiante, rebeldía, temeridad, fanfarronería), y del reconocimiento de su protagonismo por parte de las estrofas paranarrativas, estas mujeres no son dignas de admiración; su muerte, no heroica sino trágica (Nava 2003: 126), es un caso ejemplar, un mecanismo para reforzar las conductas femeninas avaladas por la comunidad y mostrar que la violencia a la autoridad patriarcal sólo puede subsanarse con otra violencia, la del más fuerte.

### 3. *Mujeres de armas tomar*

En el corrido mexicano tradicional hay una parcela donde la mujer sí ha podido desarrollar un protagonismo de signo positivo: la lucha armada. Al igual que las desdeñosas, coquetas o infieles, las mujeres que destacan en la lucha guerrera adquieren características masculinas; es lo que sucede con la cristera Agripina, a quien desde un principio se le presenta “con sus armas en la mano”, como suelen estar los hombres valientes del corrido<sup>28</sup>; el vínculo femenino con las armas se refuerza en el apóstrofe a la paloma mensajera, que ahora tiene como propósito ayudar a la heroína a cambiar el curso de la batalla: “Vuela, vuela, palomita, / con tus alitas muy finas

<sup>27</sup> “Ya con ésta me despido, / por la flor de la cirguela, / y aquí se acaba el corrido / de Cadenas y Chabela” (*La Güera Chabela*, Mendoza 1984: núm. 128, Los Reyes, Mich., 1926), “Rosita ya está en el cielo / dándole cuenta al Creador, / Hipólito está en la cárcel / dando su declaración” (Col. Altamirano: núm. LVIII.6, Juchitán, Oax., 1985; después de esta estrofa, la versión 48.1 de la Col. Zavala agrega otra que establece que se trata “del *Corrido de Rosita*”, *supra* n. 5). *Micaela* termina con el apóstrofe a la paloma mensajera de la nota anterior y *Cuca Mendoza* repite su estrofa inicial.

<sup>28</sup> El verso figura en la segunda estrofa de *Agripina* y es una variante de la fórmula que dio título al libro de Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and its Hero* (1958). Para la importancia de la pistola en la caracterización del héroe corridístico, ver González (2001a: 107-112); más sobre *Agripina* en Herrera-Sobek (1993: 94-97).

[doradas], / anda, llévale a Agripina / estas dos mil carabinas [este parque de granadas]” (*Agripina*, Mendoza 1984: núm. 33, San Diego de la Unión, Gto., s. f.). Este tipo de corridos acepta la masculinización femenina porque los rasgos que la mujer toma prestados —la valentía y la pericia en el uso de las armas— no se emplean para oponerse al hombre, sino para ayudarlo. Agripina, que pelea con y contra varones, demuestra su solidaridad hacia su grupo social, los militantes cristeros, y la costeña Quintila abandona la cocina para cooperar en la defensa de su hermano, acorralado por un rival:

Quintila está cocineando,  
a los disparos se vino:  
—Hermanito de mi vida,  
procura a Chon Catarino,  
alcánzame la pistola,  
déjame a mí los caudillos.

Esa’ gente’ se murieron,  
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

(*Quintila*, Moedano Navarro 2002:  
núm. 6, Río Grande, Oax., 1967).

Según el poema, la hazaña de Quintila —que remató al instigador del ataque con 90 balazos— despertó la admiración nacional, además de la local<sup>29</sup>. El arquetipo de la mujer valiente es muy antiguo en la literatura en lengua española y su presencia es notable en el romancero vulgar (Flores 2007: 108), género con el que el corrido mexicano tiene muchos puntos en común. A pesar de que no parecen haber rebasado un espacio o un tiempo determinado, el ejemplo de *Agripina* y algunos otros de la antología de Antonio Avitia<sup>30</sup>, evidencian que este arquetipo no es nuevo en el corrido tradicional mexicano. El corrido de *Quintila* muestra, además, que el arque-

<sup>29</sup> “La mandaron pedir / de la república entera, / que le mandara un retrato, / si quiera pa’ conocerla; / una niña de quince años, / que no lo hace cualquiera” (Moedano Navarro 2002: núm. 6). En las versiones de Moedano Navarro y de Gutiérrez Ávila (1988: 63) también se describe la entrada triunfal de Quintila a Cruz Grande o Tres Palos (Guerrero) y la admiración de la gente al “ver a la señorita / con su pistola fajada”.

<sup>30</sup> El más bien laudatorio *La Carambada*, los fragmentarios *La Coronela* y *La Generala*, o *La compa Meche*, que sólo dedica 2 de sus 7 estrofas a la mujer (Avitia Hernández 1997-1998: I, 160-161; II, 229; IV, 57; III, 52-53).

tipo no tiene que estar ligado a un contenido épico, en el sentido defendido por Mendoza (1984: xv-xvi)<sup>31</sup>, sino que es capaz de refuncionalizarse y adaptarse a las cambiantes condiciones de vida de las comunidades creadoras y recreadoras del corrido. El texto de *Quintila* juega con esos cambios al hacer que la acción de la quinceañera, a todas luces diestra en el manejo de las armas, resulte completamente inesperada para el victimado: “que si yo hubiera sabido / a Quintila mato primero” (*Quintila*, Moedano Navarro 2002: núm. 6, Río Grande, Oax., 1967)<sup>32</sup>. Por lo anterior, creo que las representaciones femeninas del corrido mexicano tradicional se han ido modificando y enriqueciendo con más protagonismo mujeril de signo positivo, aunque todavía parecen moldeadas por una perspectiva masculina, quizá porque la composición e interpretación de corridos, sin ser exclusiva, está particularmente asociada con los hombres<sup>33</sup>: en las versiones de 1967 y 1988 que manejamos, las características que hacen de *Quintila* una heroína (valentía, pericia en el uso de las armas) son las mismas que se destacan en los varones corridísticos y están al servicio de una figura masculina del ámbito familiar. Recordemos también que en el corrido mexicano, tradicional o no, los protagonistas masculinos siguen siendo los más abundantes.

El llorado Guillermo Hernández señaló que la parodia de *Rosita Álvarez* interpretada por el popular cantante Eulalio (Lalo) González, Piporro, “marcó la pauta hacia el rechazo de importantes aspectos en el contenido del corrido tradicional”, en concreto, de los valores y costumbres que “ya habían perdido toda vigencia cuando El Piporro graba su célebre interpretación de *Rosita Álvarez*”, entre ellos la obediencia ciega a los padres, el no desdeñar una invitación masculina a bailar o la ofensa masculina ante un rechazo público (221, 225)<sup>34</sup>. No sé hasta qué punto se puede decir que estos valores o costumbres habían perdido su vigencia en todo el territorio nacional en los años cincuenta, pero coincido completamente en el hecho de que la buena acogida que tuvo la reinterpretación del Piporro indica que el

---

<sup>31</sup> Sobre la inoperancia del juicio de Mendoza y la evolución del corrido posterior a 1930, ver Nicolopulos (1997).

<sup>32</sup> En *Macario Leyva*, corrido norteño de tipo comercial, la esposa del protagonista también aprovecha el factor sorpresa para eliminar a los sicarios que buscan ultimar a Macario: “Pero nunca se fijaron / en tan humilde señora; / por la espalda les dio muerte / con una ametralladora” (Mondaca Cota 2004: 129). A pesar de lo importante de su acción y del agradecimiento de su esposo, la mujer no llega a tener nombre en el corrido.

<sup>33</sup> Las encuestas de campo muestran que entre las mujeres hay buenas transmisoras del género.

<sup>34</sup> La parodia del Piporro no alteraba el texto de *Rosita Álvarez* sino que introducía comentarios humorísticos entre sus estrofas; la reproduce Hernández (1992: 222-224).

público —amplio gracias a la radio y al disco— ya estaba listo para el cuestionamiento y la renovación del género.

¿Qué ha pasado entre tanto con las mujeres del corrido tradicional? Hemos visto el caso de *Quintila* en el ámbito del corrido de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. La magnífica Colección Zavala, reunida entre 1986 y 1994 en Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas, arroja más luz al respecto. Por un lado, esta colección muestra que ciertos corridos tradicionales con mujeres protagonistas son desconocidos en la zona o han dejado de cantarse (*Cuca Mendoza*, *La Güera Chabela*, *Juanita Alvarado*), aunque otros como *Micaela* y, sobre todo, *Rosita Alvírez* siguen siendo muy populares (del segundo hay varias versiones en la Col. Altamirano), al igual que muchos corridos tradicionales con protagonistas varones. La Colección Zavala también confirma que las manifestaciones tradicionales del género coexisten con corridos comerciales y narcocorridos en los gustos de los transmisores<sup>35</sup> y que algunos de los segundos e incluso terceros han llegado a formar parte del acervo oral de ciertos transmisores. Dentro de estas muestras, que pertenecen a lo que Aurelio González llama “corridos populares” (2001b: 496), se encuentra *Laurita Garza* (*La maestra de la escuela*), recogido en una versión de Nuevo León; en este corrido norteño de tipo comercial la protagonista, una maestra de escuela, venga la traición masculina asesinando al novio que pretende casarse con otra; el varón, confiado, acude a lo que considera la cita de despedida, pero “No sabía que estaba armada / y su muerte muy cerquita; / de la bolsa de su abrigo / sacó una escuadra cortita, / con ella le dio seis tiros, / luego se mató Laurita” (núm. 36.1, Montemorelos, NL, 1993). Otra vez el factor sorpresa, aunque ahora usado contra una traición amorosa, a la que no sobrevive Laurita. Dado que la música norteña ha jugado un papel importantísimo en la difusión del corrido en general, no extraña que un corrido como *Laurita Garza* sea recogido en la tradición oral del norte de México. Y el corrido norteño nos lleva, casi de la mano, al que hoy en día se ha convertido en el vástago más célebre del corrido mexicano: el narcocorrido, donde hay ejemplos notables de mujeres en papeles protagónicos, desde el ya clásico *Contra-bando y traición* (*Camelia la Tejana*) hasta composiciones de Jenni Rivera como *La Chacalosa* o *Las malandrinas*, por mencionar algunos<sup>36</sup>; entre otros

<sup>35</sup> Zavala está llevando a cabo una nueva serie de encuestas en la misma zona de su recolección anterior, con el fin de medir el estado actual de la tradición.

<sup>36</sup> Para una muestra de narcocorridos de mujeres, ver Mondaca Cota (2004: 103-129). Como nota Juan Carlos Ramírez-Pimienta, los narcocorridos suelen ser escritos e interpretados por hombres, lo que sin duda influye en la caracterización de las figuras femeninas: “Las mujeres que recibieron el homenaje masculino en un narcocorrido lo hicie-

rasgos, las mujeres de estos textos se distinguen por ser astutas, valientes, hábiles con las armas y por vengar las traiciones amorosas a mano armada. Al igual que los corridos comerciales con otras temáticas, los narcocorridos se difunden ampliamente en México y Estados Unidos, por lo que es posible que influyan sustancialmente en las representaciones femeninas del corrido tradicional mexicano, reforzando el arquetipo de la mujer valiente, para beneplácito de los transmisores que, a fin de cuentas, son los que tienen la última palabra.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre Beltrán, G. 1985. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México: Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública.
- Altamirano, M. 2007. "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional", en A. González (ed.). *La copla en México*: 261-271. México: El Colegio de México.
- Avitia Hernández, A. (ed.) 1997-1998. *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*. 5 vols. México: Porrúa.
- Colección Altamirano. Colección inédita de corridos, romances y coplas recogidos por Magdalena Altamirano en los estados de Guerrero y Oaxaca entre 1984 y 1985.
- Colección Zavala. Colección inédita de romances, corridos, cuentos y leyendas recogidos por Mercedes Zavala en los estados de Coahuila, Nuevo León, San Luis Potosí y Zacatecas entre 1986 y 1994.
- Díaz Roig, M. 1990. "Rosita Alvírez: una cala en un corrido mexicano tradicional". *Literatura Mexicana* 1 (1): 97-124.
- Duvalier, A. 1937. "Romance y corrido. II. Corrido". *Crisol* 15 (87): 8-16, 15 (88): 35-41.
- Esparza Sánchez, C. 1976. *El corrido zacatecano*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Flores, E. 2007. "Coplas de malhechores: *La Carambada*", en A. González (ed.), *La copla en México*: 95-111. México: El Colegio de México.
- Frenk, M. 1975. "Prólogo", en M. Frenk et al. *Cancionero folklórico de México, I. Coplas del amor feliz*: xv-xlvi. México: El Colegio de México.
- Garza [Ramos] de Koniecki, M. del C. 1968. "Fisonomía del héroe en el corrido mexicano". *Diálogos* 4 (24): 12-16.
- Garza [Ramos] de Koniecki, M. del C. 1994. "Aproximación a los personajes del corrido mexicano", en D. Catalán et al. (eds.). *De balada y lírica, 1. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*: 461-474. Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid.
- González, A. 2000. "El corrido del siglo XIX: caracterización novelesca del héroe". *Anuario de Letras* 38: 503-522.
- González, A. 2001a. "El caballo y la pistola: motivos en el corrido". *Revista de Literaturas Populares* 1 (1): 94-114.

---

ron [...] porque su comportamiento se asemeja al del típico hombre protagonista de este tipo de corridos", aunque también hay mujeres que han incursionado en el género, como Jenni Rivera, intérprete y compositora de narcocorridos con protagonistas femeninas (2007: 258).

- González, A. 2001b. "Descriptividad en el corrido tradicional". *Caravelle* 76/77: 495-505.
- Gutiérrez Ávila, M. Á. 1988. *Corrido y violencia entre los afromestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Chilpancingo, México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Hernández, G. 1992. "El corrido ayer y hoy. Nuevas notas para su estudio", en J. M. Valenzuela Arce, *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la Frontera*: 215-230. México: Programa Cultural de las Fronteras-El Colegio de la Frontera Norte.
- Herrera-Sobek, M. 1993. *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
- Martínez López, E. 1979. "La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes", en D. Catalán *et al.* (eds.), *El romancero hoy: poética. Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero*: 65-120. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos.
- McDowell, J. H. 2000. *Poetry and Violence. The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- Mendoza, V. T. (ed.). 1984. *El corrido mexicano*. 1954. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza, V. T. (ed.). 1997. *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*. 1939. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meyer, L., 2002. "La institucionalización del nuevo régimen", en Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, *Historia general de México. Versión 2000*: 823-943. México: El Colegio de México.
- Moedano Navarro, G. 2002. "Atención pongan, señores...". *El corrido afromexicano de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. Disco compacto. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia-Ediciones Pentagrama.
- Mondaca Cota, A. 2004. *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. [Sinaloa, México]: Universidad de Occidente.
- Nava, G. 2003. "Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo". Los *feminicidios* en los corridos, ecos de una violencia censora". *Revista de Literaturas Populares* 3 (2): 124-139.
- Nicolopolulos, J. 1997. "The Heroic *Corrido*: A Premature Obituary?". *Aztlán* 22 (1): 115-138.
- Paredes, A. 1953. "The Love Tragedy in Texas-Mexican Balladry", en M. C. Boatright *et al.* (eds.), *Folk Travelers: Ballads, Tales and Talk*: 110-114. Austin: Texas Folklore Society.
- Paredes, A. 1985. *Con su pistola en la mano. Un corrido fronterizo y su héroe*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ramírez-Pimienta, J. C. 2007. "Narcocultura a ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio", *Latin American Research Review* 42 (2): 253-261.

Fecha de recepción: 15 de junio de 2009

Fecha de aceptación: 4 de marzo de 2010