

*El corrido y la balada internacional**

SAMUEL G. ARMISTEAD
University of California. Davis

Transcripciones musicales de
ISRAEL J. KATZ

*Para John H. McDowell,
con admiración y amistad*

Resumen

El corrido es, sin duda, un tipo de balada, aunque exhibe características peculiares que la diferencian de otras típicas baladas, propias de varias tradiciones lingüísticas y geográficas. El nexos entre los corridos y el romancero tradicional ha de ser genético y directo. Conviene insistir, por otra parte, en varias diferencias que separan los dos géneros. Una de tales diferencias es que el corrido, en contraste con el romance, no suele relatar una historia. Más bien alude a una serie de detalles que, a lo más, nos pueden sugerir el trasfondo de un relato, que se puede intuir. Otro aspecto de la poética del corrido —otra vez a diferencia del romance— es que el corrido tiene menos interés en la acción, que en los comentarios verbales, en lo que el protagonista tiene que decir acerca de aquella acción. Por lo tanto, el corrido no es narrativo sino alusivo. Tales características —el estilo alusivo y el interés casi exclusivo por el diálogo— no resultan ser privativas del corrido. Se descubren estas mismas tendencias en varios subgéneros tardíos de la balada y en áreas muy lejanas del mundo hispánico.

* Se basa en una comunicación que se leyó en inglés y en forma preliminar y abreviada, durante el Tercer Congreso Internacional del Corrido: «Corridos sin Fronteras», organizado por Guillermo E. Hernández, Universidad de California, Los Ángeles, el 5 de junio de 1998.

Abstract

The *corrido* is, without doubt, a type of ballad, though it has peculiar characteristics which distinguish it from many other ballads current in various different linguistic and geographic traditions. The connection between *corridos* and the traditional *romancero* is indubitably genetic and direct. We must, however, point out certain stylistic differences that separate the two genres: One of them is that the *corrido*, unlike the *romance*, does not tell a story. Rather, it alludes to a series of details, which, at best, suggest to us only the outline of a narrative. Another feature of *corrido* poetics—again in contrast to the *romance*— is that the *corridos* are not concerned with the action itself, but are especially interested in the protagonist's comments about that action. Thus, rather than being narrative, the *corrido* can be described as allusive. Such characteristics—allusive style and almost exclusive interest in dialogue—are, however, not limited to *corridos*. We discover the same tendencies in various other late types of ballads that developed in areas far distant from the Hispanic world.

Celebro la oportunidad que, en el presente contexto, me ofrece una generosa invitación de parte de mi colega, Ana Valenciano, a enfocar el corrido mejicano e hispanoamericano desde la perspectiva de la balada internacional, enfoque que, según creo, en gran parte ha faltado hasta la fecha, por lo menos en las publicaciones que, sobre el género, han estado a mi alcance¹.

¹ Constituyen notables excepciones los destacados trabajos de John H. McDowell. En su artículo, «The Mexican *Corrido*: Formula and Theme in a Ballad Tradition», *Journal of American Folklore*, Washington, D.C., LXXXV, 1972, págs. 205-220, y ahora en su libro *Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Urbana. University of Illinois Press. 2000, McDowell tiene muy en cuenta la teoría de composición formulística de Milman Parry y Albert Lord, así como una rica bibliografía comparativa, comprendiendo diversos acercamientos teóricos a problemas de la poesía tradicional. En *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Bloomington. Indiana University Press. 1990, María Herrera-Sobek también maneja una buena bibliografía internacional. Conviene tener muy en cuenta, además, el crucial artículo de Guillermo E. Hernández, «New Perspectives on the *Corrido*» en *Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context*, ed. James Porter, Los Angeles, U.C.L.A., Department of Ethnomusicology, 1995, págs. 28-36, que abre nuevos senderos hacia el descubrimiento de los orígenes poligenéticos del corrido. Aún no disponemos de una traducción al español del libro clave sobre la teoría Parry-Lord: Albert B. Lord. *The Singer of Tales*. Cambridge. Massachusetts. Harvard University Press. 1964. Es indispensable la monumental bibliografía de John Miles Foley, junto con sus propias abundantes y cruciales publicaciones ulteriores: *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*. Nueva York. Garland. 1985. De Foley nótese también especialmente *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*. Bloomington. Indiana University Press. 1988, que nos proporciona una utilísimas visión de conjunto. Ya abarcan los estudios formulísticos más de un centenar de tradiciones lingüísticas. Para un repaso y una apreciación de las publicaciones más

No cabe la menor duda que el corrido es una manifestación en alto grado distintiva de la cultura mejicana. Pero también es muy cierto que el corrido es una especie de balada, una canción hasta cierto punto narrativa, basada en muchos casos en hechos históricos. El corrido exhibe además otras varias características que solemos asociar con el corpus de baladas internacionales, pero, a la vez, el corrido resulta ser una balada muy peculiar, muy *sui generis* y bastante diferente de otras baladas típicas en la tradición pan-europea y de sus varias extensiones de ultramar. El corrido, igual que el romance, es un género épico-lírico, que a menudo comparte con el romance una perspectiva esencialmente heroica. Según nos precisa John McDowell: «The world view of the *corrido* is decidedly heroic»². También creo que los nexos entre el corrido y el romancero pan-hispánico han de ser genéticos e innegables. En varios y distintos niveles, el corrido puede considerarse como un retoño, como una manifestación distintiva y tardía de la tradición romancística³. Y esto mismo subraya, según creo, la importantísima contribución que el corrido y las investigaciones sobre el género pueden aportar en relación con nuestras investigaciones de la balada internacional.

Al haber subrayado el nexo genético entre el romance y el corrido, mucho conviene tener presente, a la vez, varias diferencias radicales que separan los dos géneros, diferencias que apartan al corrido de los romances y que, por otra parte, parecen acercarlo a ciertas manifestaciones tardías de la balada internacional. Las típicas baladas, en las varias subtradiciones euro-

importantes, véase S. G. Armistead, «Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la Décima» en *El libro de la Décima: La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, ed. Maximiano Trapero, Las Palmas, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1996, págs. 13-34.

² John H. McDowell, «The Corrido of Greater Mexico as Discourse, Music, and Event» en «*And other neighborly names: Social Process and Cultural Image in Texas Folklore*, ed. Richard Bauman y Roger D. Abrahams, Austin, University of Texas Press, 1981, págs. 44-75: 53. McDowell vuelve a hacer hincapié en el carácter heroico del corrido en *Poetry and Violence*: «My interest in the *corrido* was sparked by the power of its heroic narrative... The afromestizos on Mexico's Pacific coast nurture a living, heroic balladry... Cultivating a competence in the balladry was a means of declaring one's affinity with the heroes and the heroic worldview featured in the songs» (págs. 6, 10, 64; también págs. 42, 48, *et alibi*).

³ Compárese la polémica pionera de Merle E. Simmons, «The Ancestry of Mexico's *Corridos*» en *Journal of American Folklore*, Washington, D.C., LXXVI, 1963, págs. 1-15, y Américo Paredes, «The Ancestry of Mexico's *Corridos*: A Matter of Definitions», a continuación en el mismo tomo, págs. 231-235. Al lado de los indiscutibles nexos genéticos entre corridos y romances, tiene mucha razón Guillermo Hernández, «New Perspectives», al señalar otras varias formas de poesía tradicional hispánica que han de haber contribuido materialmente a la formación del género.

peas y americanas —romances hispánicos, baladas anglo-americanas, *viser* escandinavas, *tragouúdia* neo-helénicos, por ejemplo—, son esencialmente narrativas, nos cuentan una historia. En este caso, el corrido se diferencia esencialmente de la mayoría de las demás baladas. Típicamente el corrido no narra una historia. El corrido más bien evoca o comenta una variedad de detalles pertenecientes a una historia que no se narra, una historia que permanece implícita, cuyo relato extenso se calla, pues se da por entendido que, tanto el cantor como su público, ya la conoce en todo detalle. Así que, a diferencia de las baladas típicas, el corrido resulta ser un género poético alusivo, más bien que narrativo⁴.

Otra notable característica del corrido, en relación con su naturaleza alusiva, es que el corridista suele desatender la acción misma—aunque ésta sirva sólo de trasfondo implícito—al interesarse más por los comentarios que profiere el protagonista acerca de aquella acción. En un artículo innovador, John McDowell nos ofrece un comentario acertado sobre el fenómeno:

The *corrido*'s unique effect lies in its exorbitant, if not exclusive, emphasis on speech events... The *corrido*, preoccupied with the words of men in mortal situations, often disdains to present, with any completeness, the workings of fate that brought the verbal exchange to pass.⁵

⁴ Véase sobre todo McDowell, «Formula and Theme». Para esta misma característica en las décimas de Luisiana, véase S. G. Armistead. *The Spanish Tradition in Louisiana, I: Isleño Folkliterature*. Newark, Delaware. «Juan de la Cuesta». 1992, sobre todo las págs. 16-17 y 39-40. Las décimas hispano-luisianenses no son décimas en el sentido métrico del término; como los corridos, con los que comparten paralelismos formulísticos, consisten en coplas octosilábicas asonantadas. Véase Armistead, «Hispanic Traditional Poetry in Louisiana», en *El Romancero hoy*, 3 tomos, ed. Antonio Sanchez Romeralo, Diego Catalán y S.G. Armistead, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979, I, págs. 147-158.

⁵ McDowell, «Formula and Theme», pág. 216. Ahora bien, conviene aclarar que el corrido no exhibe un carácter del todo uniforme dondequiera que se encuentre en su dominio geográfico. McDowell subraya el carácter más narrativo del corrido de la Costa Chica (al sureste de Acapulco), en comparación con el corrido de la frontera del norte. En la Costa Chica, se dan, por ejemplo, algunos corridos cuya presentación puede durar casi una media hora: »... an extended version of *Juan Colón*, 156 lines of poetry in 26 stanzas, [is] a singing that lasts almost one-half hour» (*Poetry and Violence*, pág. 42; ver también los textos editados en las págs. 131-133 y 216-235). Con todo, por la cantidad de alusiones de significado local, los corridos costeños también son en alto grado alusivos. Observa McDowell: «To an outsider like me the song is opaque at many points» (pág. 44). Véase, por ejemplo, el corrido costeño de *Sidonio*, tan bien cantado como impenetrable para todo forastero, debido a su trasfondo localista (núm. 5, págs. 225-227). Huelga decir que diversos géneros de literatura oral comparten

En estas dos facetas, en alto grado distintivas frente al antiguo romancero y sus congéneres pan-europeos, el corrido exhibe unas características muy parecidas a las que se integran en otras canciones orales, también de carácter baládico, corrientes en repertorios bien lejanos de los países latinos y esencialmente ajenos a la tradición oral pan-hispánica. En estos casos, creo poder identificar —en una perspectiva supra-lingüística e internacional— cierta tendencia general en el desarrollo de la poesía baládica, que esquiva la narración directa a favor de la evocación indirecta y alusiva de los eventos pertinentes, al hacer hincapié en la expresión verbal, los comentarios del protagonista acerca de los eventos en los que él participa.

En lo que se refiere a los corridos mismos —según ya ha destacado el mismo profesor McDowell— ilustra perfectamente el recurso la espléndida versión de *La muerte de Madero* o *El cuartelazo felicista*, cantada, hacia 1949, por las hermanas Juanita y María Mendoza, según la recoge Guillermo Hernández en sus *Corridos de la Revolución Mexicana* (texto 1). Aquí ni siquiera se especifican los detalles del asesinato de Madero —por «ley de fuga» y con la colusión del embajador norteamericano—⁶. El corrido se fija primordialmente en dos «eventos verbales» (*speech events*, según la terminología de McDowell): el ultimátum de Félix Díaz, por un lado, y por otro, la valiente determinación por parte del Presidente Madero de enfrentarse con la muerte. A continuación, como para poner esta confrontación

un parecido carácter alusivo, telegramático, que resulta significativo únicamente para los miembros de la comunidad que comparten, íntimamente, una misma cultura. Véase, por ejemplo, el clásico estudio de Melville Jacobs sobre cuentos orales de nativo-americanos del noroeste de los EE.UU.: *The Content and Style of an Oral Literature: Clackamas Chinook Myths and Tales*. Chicago, University of Chicago Press. 1971, pág. 5. Otro ejemplo nos lo dan las canciones tradicionales de campesinos turcos, según explica Béla Bartók. *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Benjamin Suchoff. Princeton. Princeton University Press. 1976, pág. 206. Véanse los textos citados y mi comentario en S. G. Armistead. *La tradición épica de las «Moedades de Rodrigo»*. Salamanca. Universidad de Salamanca. 2000, págs. 187-188, n. 9.

⁶ Sobre el asesinato del Presidente Francisco Madero, véase sobre todo Charles C. Cumberland. *Mexican Revolution: Genesis under Madero*. Austin. University of Texas Press. 1974. Nótese también Miguel Alessio Robles. *Historia política de la Revolución*. México. Ediciones Botas. 1938, págs. 83-88. Para más datos, véanse mis estudios de dos fragmentos del mismo corrido, recogidos en Luisiana, que dan fe de detalles históricos ausentes de los textos mejicanos a mi alcance: S.G. Armistead, «Un corrido de la Muerte de Madero cantado en Luisiana», *Anuario de Letras*, México, XX, 1982, págs. 379-387, y *The Spanish Tradition*, págs. 41-42. Para el trasfondo histórico, es indispensable el gran libro de M. E. Simmon. *The Mexican «Corrido» as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950)*. Bloomington. University of Indiana Press. 1957 (sobre Madero: el capítulo IV).

verbal en su contexto histórico, se nos ofrecen varias viñetas del bombardeo de la Ciudad de México. Típica del estilo de los corridos es la ausencia de un relato detallado, mientras que la confrontación verbal entre el protagonista y su prospectivo asesino se pone en primer plano.

Fijémonos ahora en otra tradición baládica bien lejana de Hispanoamérica y un siglo y pico más antiguo respecto al momento en que el corrido llegara a su apogeo en la tradición mejicana. En el siglo XVIII, en Grecia, muy comprometida en su heroica lucha contra la dominación turca, surgió un interesante subgénero baládico, los *kléftika tragoúdia*, o sea, literalmente, ‘baladas de bandidos’, cuya temática se refiere a las batallas libradas por guerrilleros rebeldes, griegos y albaneses, en contra de la tiranía otomana⁷. Este subtipo de las baladas heroicas neo-helénicas ostenta unos notables paralelismos, si bien completamente coincidentales, con nuestros corridos mejicanos. Igual que los corridos, los *kléftika tragoúdia* son alusivos más bien que narrativos; evocan, como un trasfondo poco específico, los eventos de la rebeldía neo-helénica, en vez de narrar un relato coherente. Ambos géneros —canciones kléfticas y corridos mejicanos— también privilegian un individualismo desafiante y rebelde. En tal postura ante sus enemigos, los *kléftēs* griegos enfrentados con los turcos no pueden sino recordarnos a un Gregorio Cortés, al burlarse de la cobardía de los *rinches* tejanos: «¡Cuánto rinche cobarde / para un solo mexicano!»⁸. Tanto las baladas de los *kléftēs*, como los corridos mejicanos también, evocan las hazañas y la valentía de héroes conocidos, quienes participan en acontecimientos históricos y documentados. Y los dos géneros hacen hincapié en manifestaciones verbales («speech events»), en vez de narrar las hazañas heroicas de su trasfondo. Así el héroe demuestra su hombría mediante lo que

⁷ Para las baladas kléfticas, véase sobre todo el excelente libro de Roderick Beaton. *Folk Poetry of Modern Greece*. Nueva York y Londres. Cambridge University Press. 1980, y, para paralelismos con los corridos, mi reseña: S. G. Armistead, *Comparative Literature*, Eugene, Oregon, XXXV, 1983, págs. 89-95: 94. Más datos sobre los *kléftika tragoúdia*: Samuel Baud-Bovy, «Sur la strophe de la chanson ‘cleftique’» en *Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves*, Bruselas, X, 1950, págs. 59-78, y *Études sur la chanson cleftique*. Atenas. Institut Français d’Athènes. 1958. Huelga decir que *kléftēs*, *kléftikos* es la misma raíz que tenemos en *cleptomanía*, *cleptomaniaco*, etc.

⁸ Américo Paredes. «*With his Pistol in his Hand*: A Border Ballad and its Hero. Austin, University of Texas Press. 1958, pág. 169; más desplantes análogos: María del Carmen Garza de Koniecki, «Aproximación a los personajes del corrido mexicano» en *De Balada y Lírica: Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, 2 tomos, ed. Diego Catalán et al., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1994, págs. 461-474: 462.

dice y no por lo que hace. Las baladas kléfticas, igual que nuestros corridos, se preocupan primordialmente por «the words of men in mortal situations» —según ha especificado John McDowell— más bien que por las mismas situaciones que inspiran tales comentarios.

Veamos ahora una serie de baladas anglo-sajonas —baladas tardías de Irlanda, de Australia y de los Estados Unidos, fechadas en los siglos XIX y XX—. Y aquí también nos encontramos con una formulación de los eventos baládicos que no puede por menos de recordarnos el mundo heroico de los corridos. Apenas se nos informa acerca de lo que hiciera Willie Brennan (texto 3) en su «wild career» —su carrera desenfrenada—. Más bien se nos evoca una serie de episodios sueltos e inconexos, que culmina en la burla y el desafío de sus enemigos por el propio Brennan, destinado, sin embargo, a ser traicionado por una «false-hearted woman», motivo iterativo y popularísimo que volveremos a encontrar en las aventuras del australiano *Frank Gardiner* (en este caso, en contra de los datos históricos, por cierto), así como en las baladas norteamericanas y en los corridos⁹.

En la tradición australiana, los *bush-rangers* eran reos ingleses e irlandeses, condenados y transportados a Australia, quienes se fugaron al interior del país para convertirse en temidos atracadores, pero, según la valoración de las *bush-ranger ballads*, fueron estimados también como valientes campeones de la libertad y amigos de los pobres¹⁰. En nuestra característica balada australiana, *Frank Gardiner* (texto 4), nos las tenemos obviamente con una canción contemporánea, en la que abundan alusiones circunstan-

⁹ Para las mujeres traicioneras en los corridos, véase Herrera-Sobek, *A Feminist Analysis*, págs. 67-76; también Garza, «Aproximación», pág. 466. Para la perspectiva de las baladas norteamericanas, véase, por ejemplo, G. Malcolm Laws. *Native American Balladry*, 2.^a ed. Filadelfia. American Folklore Society. 1964, núms. B14, C25, E13, E16, H8, H31. El protagonista de *Twenty-one Years*, condenado a veintiún años de cárcel y cuya amiga no le escribe, concluye, al aconsejar a todos los galanes: «Come all you young fellows, with a heart brave and true, / Don't believe any woman, you're doomed if you do, / Don't trust any woman, no matter what kind, / For twenty-one years, boys, is a mighty long time» (Vance Randolph. *Ozark Folk-songs*, 2.^a ed., 4 tomos. Columbia. University of Missouri Press. 1980, II, págs. 156-157). Resulta que la chica se ha casado con el juez que condenó al protagonista (pág. 159).

¹⁰ Sobre los *bush-rangers*, véase Gwenda Beed Davey y Graham Seal (ed.). *The Oxford Companion to Australian Folklore*. Melbourne. Oxford University Press. 1993, págs. 58-61. Para típicas baladas: Bill Beatty (ed.). *A Treasury of Australian Folk Tales and Traditions*. Sydney. Ure Smith. 1963, págs. 262-272; Lionel Long y Graham Jenkin (ed.). *Favourite Australian Bush Songs*. Adelaide. Seal Books. 1980, págs. 17-38; también Matthew Hodgart. *The Faber Book of Ballads*. Londres. Faber & Faber. 1965, págs. 224-235.

ciadas a la captura del protagonista y a la de otros famosos *bush-rangers*, compañeros suyos. Durante el proceso y la condena de Gardiner, también se manifiesta el brioso desafío del héroe ante sus acusadores, que huelga decir que nos recuerda el carácter primordialmente verbal del heroísmo corridista. Pero, por otra parte, en toda esta balada australiana, no se nos dice nada en detalle sobre los crímenes que hubiera cometido Frank Gardiner para merecerse una condena de treinta y dos años de cárcel. Nada de esto se especifica y no se especifica por la sencilla razón de que tanto el poeta-cantor como su público conocían perfectamente todos los hechos del caso.

Una contemporaneidad parecida informa la famosa balada norteamericana de *La muerte de Jesse James* (texto 5), «el más notorio de los forajidos en la historia del bandolerismo norteamericano»¹¹. A varios episodios y a diversos individuos se alude en la balada, pero nada de esto se cuaja en un relato coherente. Jesse James, muerto a traición por su compañero y supuesto amigo, el desgraciado de Robert Ford, no tiene la oportunidad de proferir su reacción verbal ante los hechos, pero, en otras muchas baladas norteamericanas constan, a cada paso, como en cualquier corrido, múltiples ejemplos de tales eventos verbales.

En suma: Nos las tenemos con una serie de canciones baládicas, de fecha relativamente tardía y de muy diversas procedencias geográficas, en las que, igual que en nuestros corridos, se evocan las hazañas de «protagonistas en trances mortales» («men in mortal situations»), pero no se narran, mientras que se centra nuestra atención en «las palabras desafiantes del héroe» (McDowell, «Formula and Theme», pág. 216). Podríamos pensar que quizás se tratara de una tendencia general y genética de la balada internacional¹²,

¹¹ Jesse James fue sin duda «the most notorious outlaw in the history of America banditry»: Josiah H. Combs. *Folk-Songs of the Southern United States (Folk-Songs du midi des États-Unis)*. Ed. D. K. Wilgus. Austin. University of Texas Press. 1967, pág. 50.

¹² Algo así como el *drift* (tendencia) de diversas lenguas no estrechamente emparentadas, pero geográficamente contiguas, hacia unas innovaciones idénticas o parecidas: por ejemplo, la tendencia de las lenguas del Occidente de Europa —sean románicas, sean germánicas— hacia una tipología analítica, al rechazar el complejo sistema de flexiones nominales indo-europeas de sus antepasados, aún en pleno vigor hace un milenio o bien en fechas mucho más recientes. Tal es el caso de todas las lenguas románicas occidentales, dándose los últimos suspiros de los casos substantivos en el francés antiguo, al finalizar la Edad Media, a la vez que hoy tampoco existen —si no vestigialmente— los casos nominales en una mayoría de las lenguas germánicas modernas: las lenguas escandinavas continentales, el inglés, el holandés, muchos dialectos alemanes, el yidish (excepciones: el alemán oficial —*Schriftdeutsch*— y el islandés y el feroés, en su condición de lenguas isleñas arcaizantes). Para la idea del aná-

pero semejante idea no convence. El que surgieran tales características ha de ser, según creo, un fenómeno poligenético, al haberse producido en múltiples contextos geográficos y en fechas diferentes, gracias a un mismo carácter contemporáneo y noticiero de estas baladas. De buenas a primeras, todos los que escuchaban los corridos de un *Gregorio Cortés* o de un *José Mosqueda*, o la balada griega de *Díplas*, o bien la irlandesa de *Willie Brennan* o las de sus primos hermanos norteamericanos y australianos, todos, tanto el cantor como los que lo escuchaban, estarían más que enterados de los detalles pertinentes del caso. No hacía falta alguna la narración completa y meras alusiones bastaban para tal público. Pero el que estos paralelismos entre los corridos y las demás baladas, en los que aquí hemos hecho hincapié, sean meramente poligenéticos y coincidentales no creo que reste nada a su interés intrínseco y resulta interesante el haber insistido en ellos aquí, en cuanto nos puedan iluminar, desde un punto de mira comparativista, unas características esenciales del corrido mejicano.

lisis en contraste con la síntesis —ya un tanto pasada de moda— véanse Edgar Sturtevant. *Linguistic Change*. Estudio preliminar de Eric P. Hamp. Chicago. University of Chicago. 1962, págs. 161-167; Winfred P. Lehmann. *Historical Linguistics*. Nueva York. Holt. 1966, págs. 51-55. Sobre el concepto de *drift*, véase Edward Sapir. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Nueva York. Harcourt Brace. 1921, especialmente las págs. 174-177.

TEXTOS

1. *La muerte de Madero (o El cuartelazo felicista)*

- | | | | |
|---|---|----|---|
| 1 | Año de mil novecientos,
de mil novecientos trece,
ya mataron a Madero
y nada que aparece. | 6 | Otro día por la mañana,
las mujeres llorando,
de ver la Ciudadela
que la estaban bombardeando. |
| 2 | Fue llegando Félix Díaz,
con orden militar:
—Aquí renuncia usted
o lo mando fusilar.— | 7 | Los días muy tranquilos,
las noches muy serenas;
otro día por la mañana,
las calles de muertos llenas. |
| 3 | Respondió el señor Madero,
en su villa presidencial:
—Primero me asesinan
que hacerme renunciar.— | 8 | Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel romero;
anda avísale a Carranza
que mataron a Madero. |
| 4 | A las dos de la mañana,
fue el primer cañonazo
y estaban las tropas listas
para dar el cuartelazo. | 9 | Año de mil novecientos,
de mil novecientos trece,
ya mataron a Madero
y nada que aparece. |
| 5 | Tocaban los clarines,
sonaban los tambores;
las ametralladoras
dando vuelta en los fortines. | 10 | Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel romero;
anda avísale a Carranza
que mataron a Madero ¹³ . |

¹³ *La muerte de Madero*: cantado por Juanita y María Mendoza, Azteca Records 5052; PM-410-2, Los Angeles, circa 1949; recoge el texto Guillermo Hernández. *The Mexican Revolution: Heroes and Events, 1910-1920 and Beyond: A Collection of Corridos from Early Historic Recordings*. Los Angeles. Folkloric Records 9041/44. 1985. Las hermanas Mendoza prefieren el título: *El Cuartelazo* (o sea: *El Cuartelazo Felicista*, por Félix Díaz, uno de los oficiales rebeldes). Ahora la colección de Guillermo Hernández se ha publicado en CD, *The Mexican Revolution: Corridos about the Heroes and Events: 1910-1920 and Beyond*. Arholie Productions-Folklyric 7041-7044. El Cerrito. CA. 1996; *El Cuartelazo*: Disco I, núms. 10-11 (págs. 42-46 del folleto adjunto). La versión de las hermanas Mendoza representa una abreviación del texto publicado mucho más tarde por Andrés Henestrosa. *Espuma y flor de corridos mexicanos*. México. Porrúa. 1977, págs. 116-118. Conocía esta misma versión Daniel Castañeda. *El corrido mexicano: Su técnica literaria y musical*. México. «Surco». 1943, pág. 46, n. 35. Existen otras muchas versiones del mismo corrido, amén de otros corridos independientes sobre la muerte de Madero, evento clave que determinó el destino de la Revolución. Ténganse en cuenta estas fuentes: Anón. *Corridos mexicanos* (Colección Adelita, núm. 6). México. Albatros. 1950, págs. 16-20; Antonio Avitia Hernández. *Corrido histórico mexicano* (1810-1985). 5 tomos. México. Porrúa. 1997-1998, II, págs. 76-79; Álvaro Custodio. *El corrido popular mexicano (Su historia, sus temas, sus intérpretes)*. Madrid. Júcar. 1975, págs. 110-114; Vicente Mendoza. *El corrido de la Revolución Mexicana*. México. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana. 1956, págs. 59-62; *Id. Lírica narra-*

2. Τοῦ Δίπλα

- Τοῦ Δίπλα φίλοι λέγανε καὶ τὸν παρακαλοῦσαν·
 «Σήκου νὰ φύγης Δίπλα μου, πάρε τὸν Κατσαντώνη·
 Ἄλῃ πασᾶς σᾶς ἔμαθε, στέλνει τὸν Μουχουρντάρη.»
 Καὶ τὰ λημέρια φώναζαν, ὅσο κἂν ἠμποροῦσαν·
 5 «Ὁ Μουχουρντάρης ἔρχεται μέ τέσσαρες χιλιάδες.
 Φέρ' Ἀρβανίταις τοῦ πασᾶ, πολλοὺς τσοχανταραίους·
 Στὰ δόντια φέρνουν τὰ σπαθιά, στὰ χέρια τὰ τουφέκια.»
 Κι' ὁ Δίπلاس ἀποκρίνεται κι' ὁ Δίπلاس συντυχαίνει·
 «Ὁ Δίπلاس εἶναι ζωντανὸς, πόλεμο δὲν ἀφίνει·
 10 Ἔχει λεβένταις διαλεχτοὺς, ὄλους Κατσαντωναίους.
 Τρῶν τὸ μπαροῦτι σὰ ψωμί, τὰ βόλια σὰ προσφάγι,
 Καὶ σφάζουν Τούρκους σὰν τραγιὰ, ἀγάδες σὰ κριάρια.»

2. Díplas

- Los amigos de Díplas le llamaron y le ruegan:
 2 —Levántate y huye, mi Díplas, llévate de Katsantónes.
 Alí Pachá se ha dado cuenta de ti y envía al Mujurdar.—
 4 Y los kléftēs, desde sus guaridas, gritan, con toda su fuerza:
 —Viene el Mujurdar, con cuatro mil guerreros;
 6 consigo lleva los albaneses del Pachá, con muchos esclavos.
 Entre los dientes llevan las espadas, en las manos los rifles.—
 8 Y el Díplas contesta y el Díplas responde:
 —El Díplas está vivo, la guerra no la deja.
 10 Tiene jóvenes guerreros, todos de Katsantónes.
 Comen la pólvora por pan y las balas por comida.
 12 Matan a los turcos como cabras, a los agás como ovejas.—¹⁴

México: El corrido. México. UNAM. 1964, págs. 71-73, 75-76; Héctor Pérez Martínez. *Trajectory del corrido.* México, sin editorial. 1935, págs. 65-69. Me parece inaceptable —y además inexplicable— afirmar, como lo hace José E. Limón, que sean pocos los corridos sobre Madero, ni que éste haya traicionado la Revolución Mexicana: «... those few [*corridos*] concerning such figures as Carranza, Madero, and Obregón are at best ambivalent in their attitudes and at worst reproving of men who ultimately betrayed the Revolution» (*Mexican Ballads, Chicano Poems: History and Influence in Mexican-American Social Poetry*. Berkeley-Los Angeles. University of California Press. 1992, pág. 31). Tampoco creo que semejante juicio sea justo para con Carranza ni Obregón.

¹⁴ *Díplas*: El original griego (*Toῦ Dípla*) lo publicó Arnold Passow. *Tragóidia Rōmaikā: Popularia Carmina Graeciae Recentioris*. Atenas. Carl Wilberg. 1860, pág. 76 (núm. CXII). Publica esencialmente la misma versión Claude Fauriel. *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 tomos. París. Firmin Didot. 1824-1825, I, págs. 155-156 (con traducción al francés).

3. Willie Brennan

1	It's about a bold highwayman my story I will tell. His name was Willie Brennan and in Ireland he did dwell. It was on the Limerick mountains, he began his wild career. And many a rich gentleman before him shook with fear.	De un bandolero atrevido quiero contar la historia. Willie Brennan se llamaba y en Irlanda hizo su morada. En las montañas de Limerick comenzó su desenfadada carrera, y a mucho gentil hombre adinerado lo hizo temblar de miedo.
	<i>Oh, it's Brennan on the moor, Brennan on the moor! Bold, gay, and undaunted stood young Brennan on the moor.</i>	<i>¡Brennan en el brezal, Brennan en el brezal! Intrépido, ufano e invicto, estuvo Brennan en el brezal.</i>

Hay una nueva ed. y estudio, que sólo incluye el texto griego, con cambios de ortografía que en nada facilitan la lectura: Claude-Charles Fauriel. *Tà dēmotikà tragoúdia tēs sugchrónou Helládos*. Ed. Nikos A. Bees. Atenas. Ch. Tegopoulos & N. Nikas [1970±], págs. 132-133. Nótese que falta el v. 8 de Passow. Hay también una traducción al inglés, de acuerdo con el texto de Passow: John W. Baggally. *Greek Historical Folksongs: The Klephtic Ballads in Relation to Greek History (1715-1821)*. Chicago. Argonaut. 1968, pág. 67, que incluye además los pocos datos históricos que conocemos acerca de Díplas. Floreció como *kléftēs* hacia finales del siglo XVIII. Mucho más famoso se había de hacer su compadre, Katsandónes, más joven que Díplas, al que éste salvó de una prisión turca, ganándose así su pequeño nicho en la historia kléftica. Alí Pachá es el famoso adalid turco-albanés, «el León de Yanina» (1741?-1822). Como es lo normal en las baladas kléfticas, nuestro texto abunda en turquismos: El *Mujurdar* (gr. *Mouchourntárēs*, vv. 3, 5) no es nombre propio; se trata de un título honorífico: el guardián del sello de algún magnate: t. *mühürdar*; de *mühr*, *mühür* 'sello; anillo de sello'; *pasā* (v. 6) representa t. *paša* 'bajá, pachá'; *tsochantarios* 'esclavos' (v. 6) (o sea esclavos que servían de soldados, según la costumbre musulmana, como es el caso de los mamelucos de Egipto). La voz griega representa el t. *çuhadar* 'sirviente, lacayo', a base del t. *çuha* 'velarte, tela de lana' (por la ropa que llevaban tales lacayos). Las voces turcas vienen del persa *chūkhā*, *chukhādār*; *toufēkia* 'rifles' (v. 7) representa el t. *tüfēk*, *tüfenk*; *mbarōi ti* 'pólvora' (v. 11) existe en turco (*barut*), pero es helenismo. La expresión, con que empieza el v. 11, hace eco de una frase hecha griega: *'éfage tē mparōiti mē tis foichtes* 'come la pólvora a manotadas' o sea: Ya es un veterano, acostumbrado a la guerra (William Crichton. *Méga hellēno-agglikón lexikón*, 2 tomos. Atenas. E. & A. Mandalopoulos. [1960±], pág. 1004); *'agádes* 'agás' (v. 12) huelga decir que es del t. *ağa* 'señor'. El texto de Fauriel lo reproduce Dēmētrios Petropoulos. *Hellēnikā dēmotikā tragoúdia*, 2 tomos. Atenas. Iōannos N. Zacharopoulos. 1958-1959, I, pág. 193. En *Hellēnikā dēmotikā tragoúdia: Eklogē*, tomo I. Atenas. Akadēmía Athēnōn. 1962, págs. 199-200, Petropoulos recoge una versión tradicional ligeramente diferente de la de Fauriel. Otro *tragoúdi* sobre Díplas lo edita I. N. Koufos. *Tà hellēnikā dēmotikā tragoúdia*. Atenas. «Seírios». 1970, núm. 76, pág. 69. Que yo sepa no se conserva la música de esta balada.

- 2 It was on the King's highway,
young Brennan he sat down.
He met the Mayor of Moreland
just five miles out of town.
Now the Mayor he knew Brennan
and, «I think,» says he:
«Your name is Willie Brennan, ach!,
and you're a-comin' on with me.»
- 3 Now Brennan's wife was a-goin' downtown
some provisions for to buy.
When she saw her Willie taken,
she commenc'd to weep and cry.
Said he: «Hand me that Kilkenny,»
and, as soon as Willie spoke,
she handed him a blunderbuss
from underneath her cloak.
- 4 Now Brennan has his blunderbuss,
my story I'll unfold:
He made the Mayor to tremble
and to deliver up his gold.
Ten thousand pounds were offered
for his apprehension there.
But Brennan and the peddeler
to the mountains did repair.
- 5 Now Brennan is an outlaw
all on some mountain high.
With infantry and cavalry,
to take him they did try.
But he laugh'd at them and he scorn'd at them,
until it was said:
By a false-hearted woman,
he was cruelly betrayed.
*Oh, it's Brennan on the moor,
Brennan on the moor!
Bold, gay, and undaunted
stood young Brennan on the moor*¹⁵.
- Fue en el Camino Real
que el joven Brennan se asentó.
Se topó con el alcalde de Moreland
a unas cinco millas del lugar:
y al reconocerle el alcalde,
le dice: «Según creo yo,
tú te llamas Willie Brennan
y desde aquí me vas a seguir».
- La mujer de Brennan vino al pueblo
a comprar sus provisiones.
Cuando vio que le prendieron a Willie
comenzó a gemir y llorar.
Le dijo: «Alcánzame aquel 'Kilkenny'
y tan pronto como habló,
le alcanzó un trabuco
de debajo de su mantón.
Brennan ya tiene su trabuco,
sigo con mi historia adelante:
Hizo temblar al alcalde
y le entregó todo su oro.
Se ofrecieron diez mil libras
a quien preso le cogiera,
pero Brennan y el buhonero,
a las montañas se escaparon.
Ahora se ha hecho forajido
encima de una montaña.
Con infantería y caballería
le procuraron prender,
pero se rió de ellos y los despreció
hasta que, según se cuenta,
una mujer de corazón falso
cruelmente lo traicionó.
*¡Brennan en el brezal,
Brennan en el brezal!
Intrépido, ufano e invicto,
estuvo Brennan en el brezal.*

¹⁵ *Willie Brennan*: Aprendí esta versión hace no sé cuántos años de algún disco fonográfico, ya perdido para siempre jamás. *Kilkenny* (v. 3c): Hemos de suponer que el trabuco de Willie fue fabricado o bien obtenido en el pueblo de Kilkenny, justo al este del área de actividad de Willie Brennan en County Tipperary; *peddeler* (v. 4d; con tres sílabas): 'peddler'.

4. *Frank Gardiner*

- | | |
|---|---|
| <p>1 Oh Frank Gardiner is caught at last
and lies in Sydney jail,
For wounding Sergeant Middleton
and robbing the Mudgee mail,
For plundering of the gold escort,
the Carcoar mail also;
And it was for gold he made so bold,
and not so long ago.</p> | <p>Por fin han cogido a Frank Gardiner
y en Sydney yace en la cárcel,
por herir al Sargento Middleton
y por el correo de Mudgee,
por saquear la escolta del oro,
y el correo de Carcoar además.
Fue el oro que lo hizo atrevido
y hace poco tiempo también.</p> |
| <p>2 His daring deeds surprised them all
throughout the Sydney land,
And on his friends he gave a call,
and quickly raised a band.
And fortune always favoured him,
until this time of late,
Until Ben Hall and Gilbert
met with their dreadful fate.</p> | <p>Sus hazañas atrevidas sorprendieron
a todos en Sydney y su comarca
y apellidó a sus amigos
y su cuadrilla pronto se formó.
Siempre lo favoreció la fortuna,
hasta que, hace muy poco,
hasta que Ben Hall y John Gilbert toparon
con su destino fatal.</p> |
| <p>3 Young Vane, he has surrendered,
Ben Hall's got his death wound,
And as for Johnny Gilbert,
near Binalong was found,
He was all alone and lost his horse,
three troopers came in sight,
And fought the three most manfully,
got slaughtered in the fight.</p> | <p>El joven Vane ya se rindió;
Ben Hall fue herido de muerte
y en cuanto a Johnny Gilbert
lo encontraron en Binalong;
todo solo, perdió su montura;
tres jinetes se asomaron ya;
luchó contra ellos denodado,
pero allí en la lucha murió.</p> |

Hay otra versión bastante más circunstancial, con muchas variantes y con música, publicada por Albert B. Friedman. *The Viking Book of Folk Ballads of the English-Speaking World*. Nueva York. Viking. 1956, págs. 371-374. En esta versión se explica el papel del buhonero y falta el tópico de la mujer traicionera. Consta la misma versión en Hodgart, *The Faber Book*, págs. 204-206, pero sin las valiosas notas que nos ofrece Friedman. De los textos baládicos resulta imposible precisar la toponimia de la «carrera desenfrenada» de Brennan. Friedman la coloca en «the Kilworth Mountains near Fermoy in County Cork» (pág. 372), mientras que la versión que yo conozco alude a las montañas de Limerick al norte de County Cork (v. 1c). Por otra parte, parece indiscutible la historicidad de Brennan. Su «carrera» acabó en el patíbulo en 1804. La alusión a la «wild career» de Willie Brennan es formulaica. La volvemos a encontrar en *The Wild Colonial Boy*, la más famosa de las *bush-ranger ballads* de Australia: «In sixty-one [= 1861] this daring youth commenced his wild career» (Hodgart, *The Faber Book*, pág. 229).

- 4 Farewell, adieu, to outlawed Frank,
 he was the poor man's friend.
 The Government has secured him,
 the laws he did offend.
 He boldly stood his trial
 and answered in a breath:
 «And do what you will, you can but kill;
 I have no fear of death!»
- 5 Day after day they remanded him,
 escorted from the bar;
 Fresh charges brought against him
 from neighbours near and far,
 And now it is all over;
 the sentence they have passed,
 All sought to find a verdict,
 and «Guilty» 'twas at last.
- 6 When lives you take, a warning boys,
 a woman never trust:
 She will turn round, I will be bound,
 Queen's evidence, the first.
 He's doing two-and-thirty years;
 he's doomed to serve the Crown,
 And well may he say, he cursed the day
 he met with Mrs. Brown¹⁶.
- Adiós, buen viaje al forajido;
 amigo de los pobres que fue.
 Ya lo tiene el Gobierno en mano,
 por haber ofendido la ley.
 En su proceso se mantuvo firme
 y rápido les contestó:
 «Sólo me podéis matar, ¡hacedlo!;
 a la muerte no la temo yo».
- Día tras día lo volvieron a la cárcel
 y lo sacaron del tribunal;
 nuevas cargas le iban echando
 vecinos de acá y acullá;
 y ahora ya pasó todo;
 la sentencia ya se dio.
 Todos buscaron el veredicto
 y fue «Culpable» ya al final.
- ¡Con muertos, muchachos, escarmentad!
 No os fiéis de ninguna mujer.
 Seguro cambiará de idea
 y te ha de denunciar la primera.
 A treinta y dos años está sentenciado,
 condenado a servir al Rey.
 Y bien puede maldecir el día
 que con la Sra. Brown se encontró.

¹⁶ *Frank Gardiner*: Long y Jenkin, *Australian Bush Songs*, págs. 30-32. A Frank Gardiner se le designa como el rey de los forajidos («King of the Bush-Rangers») y se le asocia con otros muchos bandidos famosos, según consta en la balada misma. Es histórico y famoso el robo de la escolta del oro, ocurrido en 1862. A diferencia de los demás *bush-rangers*, Gardiner no acabó sus días en la horca. Resultó ser un prisionero modélico y fue perdonado en 1874, con la condición de que se marchara de la colonia. Decidió trasladarse a los Estados Unidos, donde se convirtió en un buen ciudadano. Murió en San Francisco en 1895. Véanse Long y Jenkin, pág. 30; Davey y Seal. *Oxford Companion*, pág. 59b; Beatty. *Folk Tales*, págs. 62-63, 139-145. Tampoco le traicionó su amada Mrs. Brown, según pretende la canción, al agarrarse a un lugar común baládico. El que a Gardiner se le caracterice de amigo de los pobres («he was the poor man's friend», v. 4b), responde a otro difundidísimo tópico. Véase la novela de Peter Carey. *True History of the Kelly Gang*. Nueva York. Alfred A. Knopf. 2001, que, por ahora, sólo conozco mediante la detallada reseña de Mel Gussow (*New York Times*, 15 de febrero 2001).

5. Jesse James

- 1 It was on a Saturday night
and the moon was shining bright:
They robbed the Glendale train
and the people they did say
for many miles away:
«'Twas the outlaws of Frank and Jesse
/James».
- Jesse had a wife
to mourn for all her life;
the children they were brave,
but that thief and that coward,
that dirty Robert Ford,
he laid Jesse James in his grave.*
- Era un sábado por la noche,
la luna lucía brillante,
atracaron el tren de Glendale;
y decía toda la gente,
desde millas alrededor:
«Los forajidos de Frank y Jesse James».
- Jesse tenía una esposa;
toda su vida ha de llorar
y los niños fueron valientes,
pero aquel ladrón, aquel cobarde,
aquel roñoso de Robert Ford,
mandó a Jesse James a la tumba.*
- 2 It was on the corner
not very far from there
and there they did the same:
with the agent on his knees,
he delivered up the keys
to the outlaws of Frank and Jesse James.
- 3 It was Jesse's brother Frank
what robbed the Gallatin bank.
He took the money from that town.
It was at that very place
that they had a little race,
and they shot Capt'n Sheets to ground.
- 4 It was on a Saturday night
and Jesse was at home,
talking with his family brave,
when that thief and that coward,
that little Robert Ford,
he laid Jesse James in his grave.
- 5 It was little Robert Ford,
that dirty little coward,
I wonder how he must feel,
for he ate of Jesse's bread
and he slept in Jesse's bed,
and he laid Jesse James in his grave.
- 5 Pasó en aquella esquina,
no muy lejos de allí,
y allí hicieron lo mismo.
Con el agente de rodillas,
les entregó las llaves
a los forajidos de Frank y Jesse James.
- Fue Frank, el hermano de Jesse,
quien robó el banco de Gallatin.
Se llevó el dinero del lugar.
Y allí mismísimo fue
que hicieron una carrerita
y al Capitán Sheets lo acribillaron a
/ tiros.
- Era un sábado por la noche,
y Jesse estaba en su casa,
hablando con su valerosa familia,
cuando aquel ladrón, aquel cobarde,
aquel miserable de Robert Ford
metió a Jesse James en la sepultura.
- Fue ese roñoso Robert Ford,
ese cobarde miserable.
¿Cómo se siente él?
Comió del pan de Jesse
y durmió en la cama de Jesse,
y mandó a Jesse James a la tumba.

6 Now Jesse's gone to rest
with his hands all on his breast.
The Devil'll be upon his knees!
He was born one day
in the county of Clay
and he came of a solitary race.

*Jesse had a wife
to mourn for all her life;
the children they were brave,
but that thief and that coward,
that dirty Robert Ford,
he laid Jesse James in his grave*¹⁷.

Jesse ya ha ido a su descanso
con las manos en el pecho.
¡El demonio estará de rodillas!
Un día nació Jesse
en el condado de Clay
y nació de una casta única.

*Jesse tenía una esposa;
toda su vida ha de llorar
y los niños fueron valientes,
pero aquel ladrón, aquel cobarde,
aquel roñoso de Robert Ford,
mandó a Jesse James a la tumba.*

¹⁷ *Jesse James*: Aprendí a cantar esta versión hace ya unos 60 y pico de años, según la cantó otro muchado, Richard Rose —con buen acompañamiento de guitarra— en una alquería, cerca de la aldea de Tunis Mills, en el estado de Maryland (Talbot County, Eastern Shore). Ha de ser una de las primeras baladas que aprendí. No cabe duda que mi amigo la había oído de algún disco, pero las lecturas tienen todas las trazas de ser auténticas y tradicionales. Vance Randolph publica otra versión más amplia en *Ozark Folksongs*, II, págs. 19-20, texto *D*, con música, según la cantó Ed Stephens, en Jane, Missouri, en 1928. La bibliografía de las muy diversas versiones de *Jesse James* es enorme. Consigno aquí sólo las que están a mi alcance: Roger D. Abrahams (ed.). *A Singer and her Songs: Almeda Riddle's Book of Ballads*, ed. musical: George Foss. Baton Rouge. Louisiana State University Press. 1970, págs. 10-13; Henry M. Belden y Arthur Palmer Hudson. *The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore*. Vol. II: *Folk Ballads from North Carolina*. Durham. Duke University Press. 1952, págs. 557-562; John Harrington Cox. *Folk-Songs of the South*. Cambridge. Massachusetts. Harvard University. 1925, núm. 44; Friedman. *Viking Book*. págs. 377-380; Elizabeth Gardner y Geraldine Jencks Chickering. *Ballads and Songs of Southern Michigan*. Hatboro. Pennsylvania. Folklore Associates. 1967, núm. 139; Frances Bartlett Kinne. *A Comparative Study of British Traditional Ballads and American Indigenous Ballads*, tesis de Ph.D., Johann-Wolfgang-Goethe Universität. Frankfurt am Main. 1957, págs. 101-105; MacEdward Leach. *The Ballad Book*. Nueva York. A. S. Barnes. 1955, págs. 753-755; W.K. McNeil. *Southern Folk Ballads*, 2 tomos. Little Rock. Arkansas. August House. 1987, I, págs. 60-65; Ethel y Chauncey O. Moore. *Ballads and Folk Songs of the Southwest*. Norman. University of Oklahoma Press. 1964, núm. 167; Louise Pound. *American Ballads and Songs*. Prólogo de Kenneth S. Goldstein. Nueva York. Scribner's. 1972, págs. 145-146. Consta una inmensa bibliografía adicional en Laws, *Native American Balladry*, núms. E1-E2. Igual que en el caso de *Willie Brennan*, la toponimia de la balada de *Jesse James* varía notablemente de versión en versión. Su *carrera* duró unos quince años, años de notables éxitos, al asaltar trenes y robar bancos en numerosos estados del medio-oeste americano: Missouri, Kansas, Iowa y Minnesota. Fue asesinado, el día 3 de abril de 1882, por su supuesto amigo, Robert Ford, en el pueblo de St. Joseph (Missouri), donde vivía James pacíficamente, con su familia, bajo el seudónimo de *Howard*. A Ford le atrajo una oferta de \$10,000 por la entrega de Jesse, «dead or alive». Ford murió acribillado a tiros, en una pendencia de tasca, en Colorado, en 1892.

MÚSICAS
a cargo de Israel J. Katz

1. *El cuartelazo*

$\text{♩} = 126$

A - ño de mil no - ve - cien - tos____
de mil no - ve - cien - tos tre - ce____
ya ma - ta - ron a Ma - de - ro____
y na - da quea - pa - re - ce_____

3. Willie Brennan

Rubato ♩ = ca. 100



It's a-bout a bold high-way-man__ my sto-ry I will tell.



His name was Wil-lie Bren - nan and in Ire-land he did dwell.



It was on the Li-me-rick moun-tains, he be - gan his wild ca - reer.



And ma-ny a rich gen-tle-man__ be - fore him shook with fear.



Oh, it's Bren-nan on the moor, Bren-nan on the moor,



bold, gay and un - daun-ted stood young Bren-nan on the moor.

4. *Frank Gardiner*

Oh Frank Gar - di - ner is caught at last and lies in Syd - ney jail,
for wound - ing Ser - geant Mid - dle - ton and rob - bing the Mud - gee mail,
for plun - de - ring of the gold es - cort, the Car - co - ar mail al - so;
and ___ it was for gold he made so bold, and not so long a - go.

(From Long and Jenkin, *Favourite Australian Bush Songs*, p. 31)

5. Jesse James

♩ = 137



It was on a Sa-tur-day night_ and the moon was shi-ning bright_:



They robbed __ the Glen - dale train _____



and the peo-ple they did say _____ for ma-ny miles a-way__



"Twas the out - laws of Frank and Jes - se James."