

Jacinto Cenobio: génesis de una canción y de un personaje (con un comentario métrico-estilístico)¹

Jacinto Cenobio: genesis of a song and character (with a stylistic-metrical comment)

ALBERTO PAREDES

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

albertopzmx@yahoo.com

Cincuenta años después de aparecida tan bella y conmovedora historia cantada que se ha divulgado en todo el espectro donde hay público para la canción en español de aliento tradicional, misma que ha sido privilegiada por diversos intérpretes del país original y extranjeros, entre los que se destaca el gran Alfredo Zitarrosa, es hora de acudir al autor para que nos revele la historia detrás de la anécdota de la canción. Es así que el propio Pancho Madrigal (Francisco Javier Madrigal Toribio; Guadalajara, Jalisco, 19/V/1945) nos cuenta que...

La historia

Compuso “Jacinto Cenobio” en 1970, cuando contaba con apenas 25 años de edad. Es autor de letra y música y tiene contrato firmado para su explotación y administración con la editora Warner Chappell Music. Para ese entonces ya había cambiado su orientación de aspirante a pintor (hizo estudios en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara entre 1964 y 1969, posteriormente siguió un curso de grabado en el Southern Colorado State College, en una localidad que en su nombre lleva la modestia y la prosapia: Pueblo, Colorado, EEUU) por la de músico, en las dos modalidades de intérprete y compositor. Su formación musical es

¹ Con establecimiento fiel de letra y música. Información aportada por el propio compositor Pancho Madrigal (Francisco Javier Madrigal Toribio) al autor de estas líneas, quien le agradece su paciencia y camaradería.

básicamente autodidacta y aprendida sobre la marcha. Resulta evidente que su llamado era la expresión artística. Entre 1974 y 1979 se desempeñó con su agrupación cuyo nombre combina la ironía y el arraigo que los caracterizará por el resto de sus vidas: Los Masiosares. Naturalmente fueron los primeros intérpretes de sus propias producciones, tal como “Jacinto Cenobio”. Historia de un caso real sometido a una excelente síntesis lírica, acudiendo a un nombre ficticio y omitiendo una serie de circunstancias que aquí consignaremos. El nombre del personaje es el primer hallazgo. Esos dos trisílabos acentuados en la sílaba intermedia (pies anfíbracos) crean su atmósfera verbal: *Jacín*to – *Cenób*io. El personaje empieza a surgir desde el título de la canción, que al nombrarlo anuncia el retrato espiritual. Acierto complementario es que sólo sea invocado de nombre completo en la coda, una vez que hemos escuchado la historia. De esta manera, la base es la historia prometida por un nombre. Seis sílabas. La medida rectora quedó establecida, será el metro básico de los versos y sugerirá el color emocional: un intimismo gobernado por el respeto y el pudor; pues lo que se cuenta es la historia de un sujeto cordial y distante a la vez; se narra desde el segundo personaje involucrado, de menor edad que el protagonista, un muchacho que se conmueve con el descubrimiento de lo que aquel hombre cabal ha decidido hacer de su vida.

El nombre, nos dice Pancho Madrigal, “es una combinación de los nombres Jacinto Canek (de la novela homónima de 1940 escrita por Ermilo Abreu Gómez) y ‘La triste historia del pascola Cenobio’ (cuento de Francisco Rojas González en *El diosero*, 1952)”. Es así que debe funcionar la cultura de cada quien: con discreción y sin cargar de pedantismo el texto resultante; un guiño de ojo que muchos no percibirán, algunos pocos sí, pero todos quedaremos tarareando “Jacinto Cenobio”, como pura música verbal que dijera el Borges de las milongas.

El modelo y la situación son los siguientes. Una advertencia previa. Conuerdo con el autor en que es innecesario consignar los datos referenciales puntuales que me ha revelado en toda confianza. *Grosso modo*, es el caso que el Sr. X, de oficio campesino, tenía esposa y cinco hijos (tres varones y dos mujeres). Era un modesto y empeñoso pequeño propietario agrícola. Informa el compositor que como desde temprana edad fue huérfano de padre, quien más tarde sería el protagonista de “Jacinto Cenobio”

fungió como tal en “una relación, aunque de mucho afecto, muy corta; lo de padrino era más un mote que una realidad”. El *padrino* era dueño de dos *cuamiles*, mismos que cultivaba con ayuda de los dos hijos mayores, dejando al menor el cuidado de las tres o cuatro vacas que poseían. Pancho Madrigal lo conoció muy joven y gozó de su cariño protector. “Como sus hijos siempre lo llamaban ‘padre’ y de ningún otro modo, yo, por no llamarlo ‘señor’ ni ‘don’ y sin saber aún su nombre, lo empecé a llamar ‘padrino’, y él, en respuesta, dio por llamarme ‘ahijao’.” (Pues, como diría Carlos Valdés, en su bello libro de historias publicado en 1961, *el nombre es lo de menos*.)

Los lugares y la propiedad: es el rumbo en la colindancia entre Jalisco y Colima, una serie de modestas rancherías que se extienden entre Pihuamo y el río del Naranja. La voz *cuamil* (también escrita *coamil*, como lo hace su paisano Rulfo en los cuentos “La cuesta de las comadres” y “La herencia de Matilde Arcángel”), incluye la raíz náhuatl *mil*, al igual que ‘milpa’, y significa terreno de cultivo; sugiere que el origen de la propiedad es la herencia tradicional inmemorial entre padres e hijos; pequeños terrenos ejidales en los que es común la práctica de roza y quema. Evidentemente no es una medida de extensión. “No sé calcular los terrenos, pero sé que deben haber sido apenas lo suficientemente grandes para producir lo que ellos necesitaban para vivir desahogadamente; es decir, cubriendo sus necesidades básicas y un poco más (hay que tomar en cuenta que en esos tiempos todos los campesinos pagaban, religiosamente, diezmo a la Iglesia)”. Retengamos que no se trata en nada de un peón de hacienda; que Jacinto Cenobio no conocía patrón; penurias y reverses sí, caprichosos de la fortuna y la meteorología, seguramente, pero no patrón.

Ese es el pasado evocado en la canción sin el cual no habría drama. En un presente tan distante que es otro tiempo, otro mundo, se vuelven a encontrar ahijado y padrino en Guadalajara, capital estatal de Jalisco. Lo descubre en el mercado principal de la capital tapatía; su estado es ahora lamentable; se desempeña como mecapalero (cargador de mercado). Respecto a la bebida alcohólica: “debe haber sido tequila a granel o aguardiente de caña, bebidas que mucho se acostumbraban en la época. Pero no es que se embriagara, yo simplemente hago referencia a que tal vez por lo emotivo del momento, él sintió la necesidad de un trago y se lo

tomó. Si después de yo dejarlo continuó bebiendo, ya es suposición mía. Nunca dije en la canción que fuera un vicioso". Es decir que, con mayor o menor grado de adicción y frecuentación del trago, el protagonista bebe para paliar las penas. Reparemos que la canción no sugiere en ningún momento que su conducta sea antisocial: no es pendenciero, no está ocasionando conflictos ni escándalos en la vía pública. Es a un bebedor solitario e introspectivo al que se acerca el ahijado. Y el padrino —aquí la nobleza de la canción— tiene no sólo en esos momentos la lucidez, sino que ha conservado a lo largo de los años la serenidad de espíritu para explicar a su ahijado que tomó una decisión y la está llevando a cabo, aceptando las consecuencias. Fue su padrino: un adulto con función de guía; y, tal como lo entienden todos los buenos narradores de culturas marginales, en la desgracia conserva claridad de miras y está listo, en el instante en que es sorprendido, para seguir adoctrinando. Será la última lección, la última moraleja, aquella que motivará la canción y que dará la vuelta al mundo.

Podríamos, y acaso deberíamos, hablar de estoicismo y de una lenta inmolación; de una peculiar forma de reavivar espontáneamente los rituales de purificación por el fuego. Él, a quien nombramos Jacinto Cenobio, aceptó a *la letra* que, una vez abolido el hogar por el fallecimiento de la figura femenina básica, el corolario es que el fuego vuelva ceniza la expresión material del hogar: la casa, el rancho, los cultivos.

He aquí otra de las fibras de la fuerza expresiva de la canción, el discreto y digno patetismo reencontrado en los detritus de un mercado urbano, ahí donde los productos agrícolas se vuelven carga de pacas, huacales y bultos y, al final de la jornada, residuos que volcar en la parte trasera, el basurero del mercado. Hablar de estoicismo y de rituales antropológicos no resulta exagerado.

Letra y música

Estamos ante una canción que al ser tantas veces interpretada, por cantantes mexicanos y extranjeros, grabada por distintas disqueras, inevitablemente ha estado sujeta a arreglos musicales y a variantes en la letra. Me he tomado el trabajo de colacionar una serie de versiones con el resultado

que aquí se inscribe. Después de mostrárselo, el autor dio visto bueno a mi reconstrucción. “No hay nada que corregir. Así, exactamente, es la letra”. Un español mexicano capaz de lirismo, expresivo y dotado de una coloquialidad que crea intimidad. Este artículo se acompaña de la partitura original, naturalmente para efectos académicos y como referencia puntual. No se autoriza ningún medio de reproducción ni utilización excepto con la autorización escrita del autor y su casa editora.

Jacinto Cenobio

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

Le dije: “Padrino,
lo andaba buscando.”
Se echó un trago’e vino
y se quedó pensando.

Me dijo: “un favor
vo’a pedirle ahija’o:
que a naiden le cuente
que me ha encontra’o.

“Que yo ya no quiero
volver pa’llá.
al fin ya no tengo
ni ónde llegar.

“Murió su madrina,
la Trenidá,
los hijos crecieron,
y ¿ónde están?

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

"Sin lo que más quero,
¿qué más me da?
Cobija y sombrero
serán mi hogar.

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

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

Me pareció verlo
en su verde monte,
sonriéndole al viento
y al horizonte.

Haciendo una mueca
pa ver pasar
la mancha de garzas
rumbo al palmar.

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

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

Comentario estilístico

Imagino que los lectores que acaban de leer la letra, o los que alguna vez después de haber escuchado la canción han tenido la curiosidad de interrogarla para detenerse en el texto, no podrán dejar de oírla en su oído interior siguiendo la musicalización que conocemos; no es letra muerta ni muda y ni siquiera silente. Madrigal la escribió como parte de la canción que estaba creando. Me llama la atención la convivencia de regularidad e irregularidad. Particularmente en cuanto a rima y metro. La gracia es que tiene gracia. Es alto el riesgo de que la flexibilidad formal, por así decirlo, a partir de los patrones de regularidad que un mismo texto postule, cree conflictos indeseados, asimetrías productoras de fealdad y tosquedad. Por supuesto que también existe la otra forma de cometer textos infelices: todo cuadra sin falla, pero nada suena. El joven Pancho Madrigal muestra y demuestra una vez más que el oficio de la juglaría lírico-narrativa no ha muerto; “cantautores”, los llamamos en los siglos recientes: el artista que a un tiempo es músico y poeta, como hemos de reconocerles.

Veamos algunos pormenores métricos. Estamos ante cuartetas con rima asonante en los versos pares y blancos o sin rima en los nones. Base de la medida: seis sílabas, a partir del nombre del protagonista; astucia que propicia la mnemotecnia seductiva de la canción. La medida debajo de las ocho sílabas aporta agilidad. Reparemos: en algunos versos el poeta la cambia, es arriesgado, pero libra el lance bastante bien. Mucho tiene que ver la concisión del relato-retrato del personaje y, por el otro lado, la base que aporta la escritura musical (más los intérpretes de lujo que ha tenido). Insistamos en tener presente que Pancho Madrigal concibió la canción como un todo, es decir, la letra y la música como pareja o maridaje indisociable.

Primeras dos estrofas o coplas, como las nombramos sobre todo cuando estamos frente a poesía cantada: llama la atención que además de la rima asonante en los pares se incluya rima consonante en los nones (*capital/mecapal; Padrino/vino*). Un purismo riguroso sanciona que no se deben mezclar en la misma estrofa rimas consonantes y asonantes... Ese prurito proviene no de una noción académica censora, sino que es una conclusión extraída de lo que muestran innumerables textos de eficacia probada. Es frecuente que la convivencia de rimas consonantes y asonantes disue-

ne. No es el caso. ¿Dónde está el secreto? Pues Madrigal se permite esta libertad o licencia, consigue no descuadrar y que se oiga bien la alternancia. Siguiente desvío o asimetría. A partir de la tercera estrofa no se sigue sistemáticamente con rima en los versos nones, dando por resultado de que las estrofas 3, 5, 6, 8 y 10 a 13 no los riman; aunque la 10 presenta rima asonante en los versos nones. No obstante, la continuidad sonora del poema no se resiente de cacofonías a fin de verso.

La escansión asimétrica. La primera variación acontece después de siete versos, es decir al final de la segunda copla. Hay la fineza de que la primera y el conjunto de la segunda mantengan una sola medida (“monosilabismo métrico” o “isosilabismo”), de modo que el patrón está asentado. Es entonces que el verso de salida aumenta en una: “Se echó un trago’e vino [6 s. métricas] / y se quedó pensando” [7 s. m.]. Conceptualmente, o mejor dicho dramáticamente, de acuerdo con los hechos que sustentan la letra, es afortunado el momento de la alternancia. En este octavo verso acaba la situación inicial, plena y sintética, como debe ser en las canciones, y está a punto de empezar, en la siguiente copla, el relato dentro del relato, pues el cantor nos cuenta ahora que va a reproducir a la letra lo que le respondió el hombre que “andaba buscando”. Será la última enseñanza de su padrino espiritual. La sílaba extra es parte del recurso por el que un horizonte mental se expande; podemos oír el suspiro del viejo que se ha vuelto ahora casi un paria... mucho ha pasado... “y se quedó pensando”...

(Imaginemos lo opuesto: es facilísimo eliminar el nexo de una sola sílaba; pero en poesía cada sílaba cuenta y pesa. Un versador normal habría cogido parejo, nada cuesta escribir “se quedó pensando”; esa y resguarda no sabemos cuántos años en los que entre ambos se perdieron de vista; el ahijado ha empezado su vida adulta; el protector está aceptando día a día las consecuencias de una decisión súbita, radical. Y...)

Nueva sorpresa en la cuarta estrofa: nones en hexasílabos y pares en pentasílabos de terminación oxítona o aguda. Es en los pares que se señala el terruño perdido: “Que yo ya no quero / volver pa’llá. / al fin ya no tengo / ni ónde llegar”. Carencia o, mejor dicho, mutilación del lugar de destino (pero destino regresivo hacia el pasado), que es a un tiempo preciso y difuso, como todo lo perdido: *pa’llá, ónde llegar* es lo que la muerte y el fuego han abolido. Efecto y no defecto logrado por la parquedad de la

terminación con acento de intensidad unido al recorte de una sílaba. En lugar de seis o siete, apenas cuatro sílabas ortográficas; y con terminación y rima oxítona: una guadaña u hoz segando la cosecha de la vida. Eso es lo que pesan y dicen las sílabas cuando es un poeta quien las hace cantar.

Cuando las asimetrías e irregularidades funcionan es porque obedecen a algo por encima de las medidas justas, y cristalizan una manera imprevista en la cual expresar el suceso; esa manera formalmente no prevista resulta más creativa que si el autor se hubiese apegado al patrón. Sin dilación alguna, el personaje dice a nuestro cantor la causa, haciendo a un lado todo comentario o calificativo lastimero: “Murió su madrina, / la Trenidá, / los hijos crecieron, / ¿y ónde están?”. ¡Mismo patrón dentro del patrón global del poema!, es decir 6 + 5 (oxítona) + 6 + 5. Es decir que, al apartarse del monosilabismo métrico por estrofas, rebasando un único formato de rima, se consigue una excepción que se vuelve patrón dentro del patrón. No una irregularidad sino una segunda norma constructiva. Y todo fluye, el canto y el cuento. Qué bien brilla el español coloquial rural mexicano. Algunas versiones se atreven a cantar “La Trinidad”; no, no es lo mismo, señores. Lo mismo con ‘ónde’ en lugar de ‘dónde’. Laconismo y sencillez a un tiempo. Pancho Madrigal no está inventando la historia; son efectivamente el hombre y la mujer que han fungido como sus segundos padres.

De ese punto en adelante, el recurso al segundo patrón será a partir de /á/ en los versos pares. Suena tosco suponer que Madrigal haya planeado el esquema en frío; más bien, fue dando con los recursos necesarios para crear un lirismo sentimental, viril, contenido. Lirismo que es ternura entre dos hombres entre el campo y la ciudad. En este segundo acto de la canción (habrá tres) Jacinto Cenobio está hablando con alguien que es otro y el mismo: su una vez ahijado es ahora un joven adulto, las condiciones y el lugar donde la sombra protectora fueran posibles no existen más. Dos hombres frente a frente.

Cuando comenté a Madrigal sobre las variaciones métricas y de rima, me respondió, en personaje de sí mismo: “En las obras populares no caben los rigores académicos. Cuando una obra popular se somete a tales rigores, deja de ser popular y se pasa al terreno de lo culterano. En creación (de cualquier clase) es muy importante la libertad. Los rigores puristas se suscriben a lo clásico (y eso, si los clásicos lo permiten)”.

Muchas veces es vacía la idealización de la vida rural. Tengamos en mente el dilatado género sentimental y bravío de las películas rancheras dentro de la llamada *época de oro del cine mexicano* (*Allá en el rancho grande* es de 1936, el *remake* con Jorge Negrete de 1949; por su parte, el accidente aéreo que costó la vida del ídolo Pedro Infante vistió de luto a medio México en 1957). En el caso de Madrigal hay una base de realidad que podría resumirse como “más vale ser cabeza de ratón que cola de león”. El padrino y su familia trabajaban de sol a sol, vivían modestamente; pero eran dueños de sus dos cuamiles. Con pobreza, pero, ellos sí, *beatus ille*. Felices ellos que ahora son otros ellos de ellos mismos, que por la acción del destino su estado original se ha tornado en unos *ellos* absolutos; inaccesibles a los protagonistas en la edad actual y a la mayoría de los escuchas y lectores, que somos criaturas de ciudad.

Hubo un tiempo, hubo gente —ojalá que la siga habiendo en el agro hispanoamericano— que vivían de cara al sol, sudando y dependiendo de sus tierras de temporal. El presente del cuento, en algún rincón apartado del mercado de Guadalajara, permite la nostalgia de que, para ellos sí, hubo un mejor tiempo pasado. De suerte que los dos tiempos básicos del relato provocan una proyección de orden mítico hacia un atrás antropológico. Lo más doloroso del *Inferno* (lo sugiere Madrigal renovando los incontables ecos hechos a la *Commedia*) es recordar la dicha abolida. El ahijado muy pronto se volvió músico-poeta; le guardó el secreto; lo sigue celebrando al imaginarlo mirando al sol. Desdicha y secreto que el tequila a granel tiene la misión de paliar.

Pero detengámonos en la trama de los tiempos más que gramaticales, dramáticos. “Me pareció verlo”... En principio un recuerdo, eso es lo que señala el tiempo gramatical. Pero los recuerdos, nos dice el psicoanálisis, no están sujetos a fidelidad testimonial. Así se originan las evocaciones en la vida afectiva. “Me pareció”. Una imagen que condensa una convivencia dilatada en un pasado abolido. Es el tercer acto del poema. Que, una vez más como diría Borges, no sucede en esta tierra sino en otra dimensión despojada del lastre de la carne sufriente. Y, si queremos, podemos ubicar un cuarto tiempo; otra escena que sucede detrás del relato de la canción: el futuro, inmediato y a largo plazo. Inasible. Pues resulta que el ahijado fuma ahora. Seguramente cuando su padrino fungía como tal, el

muchacho no se habría atrevido a hacerlo frente a su mentor. “Yo encendí un recuerdo”... las volutas del tabaco crean un ámbito etéreo; castillos o jacales en el aire, hechos de humo. ¿Cuál es el siguiente paso después de la despedida? ¿A qué nuevo presente, futuro en la canción, llegará cada cual en las consecuencias del voto de silencio respetado?

En resumen, ha habido dos tiempos históricos: el pasado, en su rancho chico, donde establecieron el lazo indisoluble de padrino y ahijado; el presente del relato en el mercado de Guadalajara. Y dos tiempos míticos, una modesta edad de oro sustentada en dos cuamiles y un jacal; la incertidumbre del futuro de cada cual frente al reto del desenlace de sus destinos; destinos lúcidamente aceptados de modo que no son ajenos al libre albedrío de dos adultos. Y en ese futuro el ahijado glorifica no sólo el feliz pasado sino la decisión tomada; es así que le ofrece la imagen idílica de imaginarlo o recordarlo (de guardarlo perennemente) bajo un cielo de garzas en vuelo.

Pancho Madrigal me dijo el nombre del protagonista, pero *el nombre es lo de menos*; lo de más son las almas. Y la música y la poesía.

Regresemos a la gramática del texto. Todo sucede entre dos gerundios que han creado un paréntesis; como en el otro *Inferno*, un lapso de gracia concedido para una breve conversación en el tiempo de las cenizas. El primer gerundio ha iniciado el relato “y se quedó pensando”, fue la primera desobediencia a los hexasílabos; provino del padrino. Si alguien ha de incurrir en anomalías, el padrino lleva la batuta. Al final del cuento dentro del cuento, el ahijado tiene derecho a tomar la estafeta, lo hace para revivirlo, por el instante que dura la canción. (Oigámosla en la voz intimista y melancólica de Alfredo Zitarrosa.) El joven adulto, en el instante mismo de la despedida definitiva, cree verlo, tangiblemente verlo... “Haciendo una mueca / pa ver pasar / la mancha de garzas / rumbo al palmar”.

Coda

Dieciséis años después de la bella canción jalisciense que nos ocupa, el público hispanoparlante, así como el de otras lenguas-cultura se conmovió por un cierto relato en el que el protagonista teme que el final de todo es inminente y decide prender fuego a la casa con la esperanza

de que ese acto radical propicie el resurgimiento de la vida: es el filme *Sacrificio* (1986) del gran Andrei Tarkovski. No me parece excesivo reconocer la misma esencia simbólica; en el caso de *Madrigal* en tono cotidiano concentrado en la situación de un protagonista a la vez elemental y perceptivo. Jacinto Cenobio y Alexandre, el actor retirado en la historia de Tarkovski, tendrán mucho qué compartir gracias a la comunidad de sus almas; las llamas, vuelvas ceniza de duelo, han cumplido su papel ritual.

En ambos casos, desaparecido el arraigo, se impone un giro primordial, la vuelta atávica al nomadismo: “cobija y sombrero / serán mi hogar”. Pues sabemos de sobra que en las capitales nacionales y regionales hay nómadas y una población inestable; pocos se ocupan del fenómeno y son menos aun quienes perciben la poesía agazapada en esas vidas.

*Este artículo está dedicado a la memoria de mi tío
Luis Paredes, que habrá vivido infortunios así.*

Apéndice

Lista de las diez primeras grabaciones de “Jacinto Cenobio”.

1. Grupo “Los Masiosares” (1975; corte 5).
2. Amparo Ochoa (s/f; década de 1970; lado b, corte 4).
3. Grupo Sanampay, *Yo te nombro* (1978; lado b, corte 2).
4. Alfredo Zitarrosa, *Adiós Madrid* (1979; lado b, corte 5).
5. Guadalupe Pineda, *Un canto a México* (1986; lado a, corte 6).
6. Óscar Chávez, *Fuera del mundo* (1989, corte 14; posteriormente el álbum doble homónimo de 1992).
7. Amparo Ochoa. *Hecho en México* (1990, corte 9).
8. Alma Velasco, *Así cantaba México* (c. 1990; lado b, corte 6).
9. Grupo Sanampay, *Pancho Madrigal y sus intérpretes* (1997; corte 4).
10. Banda San Miguel (1999; corte 12).

Y a propósito de los intérpretes de Madrigal, debe subrayarse un CD realmente de colección: Óscar Chávez / Pancho Madrigal: *Náufragos del alba*, Regional Music, 2007. CD en el que ambos autores interpretan sus propias canciones. La portada es del célebre caricaturista o “monero” mexicano Rius (Eduardo del Río).

Recursos en línea

Además de las grabaciones y discos (LPS y CDS), hay un sitio en la red donde aparecen una serie de canciones de Pancho Madrigal: <last.fm/es/music/>.

Un homónimo nicaragüense

Existe un homónimo, otro Pancho Madrigal, en la cultura popular, esta vez se trata de un personaje ficticio de la radio nicaragüense. Le daba voz Otto de la Rocha (1933-2020), cantautor y actor radial nicaragüense, con más de cuarenta años de ejercicio profesional. Su personaje más conocido fue “Aniceto Prieto”. Pero además fue el segundo intérprete de “Pancho Madrigal”, personaje campesino, a quien Rodolfo Arana Sándigo, a. Tío Popo, diera voz originalmente en Radio Mundial de Nicaragua. Aparte de “Pancho Madrigal”, otros populares personajes radiales de Otto de la Rocha fueron Aniceto Prieto, El Indio Filomeno, La Chepona, el turco Mustafá y Policarpio Matute, entre otros.

ALBERTO PAREDES (1956)

Escritor, filólogo y profesor-investigador de tiempo completo (UNAM, Facultad de Filosofía y Letras). Su labor crítica se ha detenido en autores de primera magnitud como (orden alfabético obliga) Borges, Cortázar, Darío, Flaubert, Lezama Lima, López Velarde, así como en el modernismo brasileño. El lector puede adentrarse en obras suyas como *Las voces del relato* (Cátedra); *Rubén Darío*:

Retrato del poeta como joven cuentista (FCE); *El estilo es la idea: antología crítica del ensayo literario hispanoamericano del siglo xx* (Siglo XXI Editores); *Y todo es lengua* (Siglo XXI/UNAM). Su obra propiamente de creación cuenta con los siguientes títulos: *Derelictos*, es decir, los restos del naufragio (1986, 1992 y 2005), *Cantapalabra* (Aduanero, 2003): la poesía a partir del acto de escuchar música y *Los soles del nómada* (Bonilla Artigas, 2023). Se manifiesta plena concordancia entre ambas vertientes de su obra, pues de hecho Paredes concibe la crítica literaria y estética como un cuaderno de viaje: el estudioso escribe la crónica de lo que encuentra en el legado de los grandes autores que nos hacen vivir esas otras vidas: su obra.