

Capítulo I: La épica y la voz

La voz, poco a poco, se moderniza y
demostrará un día, en plena
«sociedad del haber», la
permanencia de una «sociedad del
ser»

Paul Zumthor

¿Qué tienen en común los narcocorridos y los cantares de gesta? Si los leemos nos podrían parecer géneros distintos, con pocas similitudes y grandes diferencias; si los leemos... en el método para compararlos estaría nuestro error. Este tipo de expresiones artísticas, idealmente, tendrían que ser escuchadas; tarea que se complica ante la imposibilidad de viajar en el tiempo y presenciar la interpretación del *Cantar de Roldán*, por ejemplo, en boca y manos de algún juglar errante. A pesar de ello, no podemos pensar únicamente en textos escritos cuando se mencione al cantar o al narcocorrido.

Por mucho tiempo se creyó que la poesía épica sólo podía emanar de letras escritas; se olvidaron aquellos cuentos y canciones que nos eran narrados o cantados en la infancia, desde un escenario o alrededor de una fogata; obras que nos hicieron aprender vocales y hasta valores cívicos. Esta misma amnesia provocada hace que desvaloricemos la poesía emanada de las letras habladas:

letras vivas. No es una casualidad, ni tampoco algo propio de *nuestra cultura*¹, fue un proceso que duró siglos y que, como veremos, aún no acaba. Paul Zumthor, en su sobresaliente libro *La letra y la voz*, acusa a los “intelectuales educados a la europea”² de propiciar la desvalorización de las tradiciones orales, que son propias y fundamentales de todas las primeras culturas -por ejemplo las culturales medievales europeas y las culturas indígenas americanas, más cercanas a nosotros. Estos intelectuales han hecho que la oralidad y sus expresiones artísticas no sean debidamente estudiadas, tal vez por considerarlas inferiores o reminiscencias de un pasado tribal, sin civilización, restando prestigio tanto al investigador que las estudia como a las obra. Esto ha llevado a tergiversaciones sobre el origen de muchas obras que en la actualidad leemos, por ejemplo *El cantar de Roldán*: por muchos años se negó que esta obra procediera de la tradición oral, rechazando así toda una cultura que le dio origen y belleza.

El panorama, afortunadamente, está cambiando, prueba de ello es el libro que cité anteriormente, e incluso, hasta esta misma tesis que se propone demostrar el valor que tienen los narcocorridos, puesto que en ellos el pueblo deposita tanto sus valores como sus frustraciones.

1.1 Diferencia entre oralidad y vocalidad

El primer paso que debemos dar, es distinguir entre oralidad y *vocalidad*. El primero es una abstracción que facilita el entendimiento de un fenómeno complejo;

¹ No olvide *lector*, que se encuentra leyendo y por esta razón, en este instante, usted no es parte de la cultura popular mexicana en la que según cifras recientes de la OCDE: “el 40% nunca ha entrado, ni por error, a una librería”. El mexicano promedio no lee.

² Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval* (España: Cátedra, 1987) p.15

el segundo un concepto relativamente nuevo que integra elementos extra lingüísticos, ¿qué quiero decir con esto? A grandes rasgos, la oralidad es la forma en que se transmite un mensaje y la vocalidad implica el yo de un juglar o intérprete insertado en un tiempo y lugar específicos, donde habitarán personas (el público) producto de ese tiempo y lugar: cualquier mensaje hablado pertenece a la oralidad, más no todos los mensajes orales gozan de voz. No obstante, los dos conceptos son de interés para nuestro caso de estudio, por lo que a continuación expondré las características tanto de la oralidad como las de la vocalidad.

Paul Zumthor, filólogo vinculado al estructuralismo y famoso por su crítica literaria y ensayos sobre poesía, distingue tres tipos de oralidad³: el primer tipo es el primario o inmediato, es decir, que no hay contacto con ningún tipo de escritura: es propio de grupos sociales aislados y analfabetas. Un ejemplo de oralidad primaria fueron aquellas comunidades indígenas, donde además de regirse por usos y costumbres -leyes no escritas-, el habla significaba no sólo comunicación, sino también educación y organización social. Con el paso de los años y la expansión de la cultura occidental, la oralidad primaria ha ido en descenso pero aún deben quedar grupos de personas que no conozcan otras palabras que las expresadas por sus bocas.

El segundo tipo es el de “oralidad mixta”, se refiere a una situación donde la escritura es externa y no está asimilada del todo. Aunque Zumthor no lo expresa, este tipo de oralidad debe tener varios niveles en los que se puedan clasificar los distintos casos de estudio. Por ejemplo, el municipio oaxaqueño Coicoyán de las Flores, pueblo en el que el 75% de la población es analfabeta y que además el

³ *Ibíd.*

99% de los habitantes habla lengua indígena⁴, es un buen ejemplo de oralidad mixta reciente. Como muestran los porcentajes, el español es una segunda lengua que sólo el 25% sabe escribir, pero no podemos hablar de oralidad primaria en este caso, ya que, entre muchas otras cosas, los terrenos y las casas tienen una escritura; los pobladores se registran ante el IFE; la escuela “Vanguardia” enseña a los niños y adultos a leer y escribir español. En palabras de la profesora de dicha escuela: “Las señoras usaban la pura huella. Ahora los niños escriben su nombre, ya saben leer y hasta se inscriben a la telesecundaria. Parece que no avanzamos, pero sí lo hacemos, a paso lento”⁵. Coicoyán ya no tiene oralidad primaria pero tampoco está muy lejos de ella, ya que si bien la escritura está presente todavía es muy ajena.

El Distrito Federal es otro caso de oralidad mixta, pero este más mucho más alejado de la oralidad primaria ya que esta ciudad presenta el menor porcentaje de analfabetismo en la República. Sin embargo, en esta ciudad el 74.9% de habitantes lee libros, aunque la mayoría sólo ha leído libros escolares de la SEP, aquellos que son obligatorios⁶. Así mismo en esta ciudad, diariamente se llevan a cabo miles de pequeñas y grandes violaciones a la ley -la palabra escrita- porque entran en conflicto con las normas populares, aquellas que no tienen un registro textual. Por ello en la Ciudad de México la escritura y lo que esta representa, no está asimilada del todo.

⁴ Juan Carlos Ramírez-Pimienta, *Cantar a los narcos* (México: Planeta, 2011) p.193

⁵ Claudia Herrera Beltrán, “En Coicoyán, el índice más alto de niños muertos por males prevenibles” *La Jornada* (Enero 2004 [citado el 23 de abril del 2012]): disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/20/006n1pol.php?origen=index.html&fly=1>

⁶ Carlos Ávalos Franco, Elisa Bonilla Rius, Alfonso Castellanos Ribot, et. ál “Encuesta Nacional de Lectura”, *CONACULTA* (2006 [citado el 23 de abril del 2012] Isabel Cortés): disponible en http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=144

El tercer tipo es el de la “oralidad segunda”, aplica para grupos de eruditos, donde la escritura debilita las características de la voz en su uso y en lo imaginario. Un claro ejemplo de esto son las redes entre bibliotecas y bibliotecarios, no sólo porque lo que manejan sean libros, sino también por los procesos con los cuales se intercambian o se prestan dichos objetos. Todo debe estar correctamente escrito y registrado en un papel que avale el procedimiento, se firman recibos y se cancelan pagarés. La palabra oral dentro de este tipo de grupos prácticamente no vale, ni aunque sea posea una gran retórica y un vocabulario extenso, lo que cuenta es lo que está en el papel: como dice el refrán popular “papelito habla”.

Hasta antes de la invención de la imprenta moderna de Gutenberg, en 1440, la única forma de que las palabras se “movieran” masivamente era a través del sonido, es decir, la oralidad. El binomio boca-oído hacía que diferentes historias y noticias llegaran a un amplio rango de personas; así como también era capaz de organizar sociedades -diminutas si se les quiere comparar con las actuales- que dotaban de gran valor, a lo que se decía. Zumthor identifica que no es hasta después del siglo XIII, que la palabra escrita sustituye a la palabra oral como base del derecho. Anteriormente, la palabra escrita sólo significaba el recuerdo de un acto real como la proclamación de una ley⁷. A pesar de este cambio, la oralidad hasta el día de hoy sigue siendo parte de la organización social, sobre todo en países donde “la palabra escrita es externa”, es decir, en países cuya población no lee, como México. Lo que es más, en México -afortunadamente- aún se conservan regiones con oralidad primaria como las

⁷ Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval*.

comunidades indígenas. Lo anterior se ve reflejado en que la cultura popular y las normas entran en tensión en la vida cotidiana, ya que “el ritual, un comportamiento codificado y normalizado, da fe y obliga más que los textos”⁸; lección que nuestros liberales no supieron a la hora de escribir las leyes que nos rigen; no escucharon los corridos sobre Pancho Villa que la voz del pueblo pedía y cantaba en las cantinas y en los que estaba ese “ritual” del que habla Zumthor. Creyeron que el sólo hecho de promulgar leyes haría que el país cambiara y evidentemente no fue así.

La oralidad está asociada con el nómada y el vagabundo, por eso muchas de sus expresiones han sido censuradas por los encargados de vigilar el orden y la estabilidad que se desea toda sociedad moderna⁹. El significado más radical de dicha asociación, ya no es observable como lo era en la época medieval, donde pueblos enteros se mudaban de territorio, llevándose consigo sus canciones, poemas y normas orales que servían como argamasa. De tal forma que al llegar al nuevo valle o rivera, el pueblo se mantenía unificado -algo parecido ocurre con las redes de mexicanos migrantes, distribuidas en los Estados Unidos. Tanto en aquel tiempo como en el nuestro, los exponentes orales más reconocidos por el pueblo son los intérpretes y cantantes que llevan de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, sus canciones. En el medioevo los portavoces de las sociedades nómadas, eran los juglares: personajes que vagabundeaban por Europa esparciendo su repertorio. Es así que muchas de las canciones populares y poemas orales de variados temas, tienen diferentes versiones según la región o

⁸ *Ibíd.* p. 12

⁹ *Ibíd.*

país europeo. Ahora los artistas, en nuestro caso los narcocorridistas, realizan giras nacionales que los llevan hasta los pueblos más recónditos del país.

A la movilidad del discurso oral, hay que agregar su extraordinaria capacidad de asimilar palabras y hasta costumbres del lugar a donde llega. Esta capacidad nos remite otra vez, a las diferentes versiones de una canción popular. Un mensaje oral en oposición al mensaje escrito, puede agregar o quitar elementos conforme se va difundiendo -como el juego del “teléfono descompuesto”-, más aún y citando a Zumthor:

Se enriquece no sólo con la renovación incesante de su texto y de su melodía, sino con la fuerza vital que emana de la multiplicidad y de la diversidad de todas esas gargantas, esas bocas que lo asumen sucesivamente.¹⁰

Ahora es tiempo de pasar a lo concreto: la voz. Zumthor, en su estudio, detecta ciertas propiedades que se le han atribuido -y que más tarde él defenderá- a la vocalidad. Menciona por ejemplo, las declaraciones eclesiásticas en contra del uso de “cántica diabólica”, la cual según los frailes, provocaba conductas pecaminosas en los oyentes; de la misma forma, la complacencia con la que la Iglesia observó el fervor religioso, que provocaban los “Cantos de Santos”; o la agresividad y combatividad excitadas en los soldados franceses a través de los versos del *Cantar de Roldán*, recitados por un juglar guerrero antes de entrar en batalla¹¹.

La vocalidad es una condición más compleja que la oralidad; mientras que la oralidad sólo requiere de un productor, un mensaje y un receptor sin ninguna relación entre ellos más que el acto de decir algo, lo que sea; la vocalidad es un

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ *Ibíd.*

conjunto homogéneo de cuatro elementos *sine qua non*: productor, receptor, mensaje y un contexto con oralidad primaria u oralidad mixta. Entendemos por contexto: el tiempo y el espacio específicos que condicionan tanto al productor como al consumidor, y a la vez al mensaje que es creado o escuchado por ambos. No es lo mismo que los narcocorridos se canten en México bajo el contexto de la “guerra contra el narco” que en cualquier otro tiempo y espacio; así mismo el narcocorrido no tendrá el mismo significado, siendo interpretado en la plaza pública de San Pedro Cholula con motivo de la feria local, o siendo interpretado en la residencia oficial de Los Pinos, con motivo del bicentenario de la Independencia. Para entender mejor como funciona la vocalidad, a continuación explicaré dos elementos claves en su conformación: la memoria colectiva y el formulismo.

Una definición breve de memoria colectiva, citando el sociólogo Maurice Halbwachs, es: “los objetos propiamente colocados en el conjunto, que nos recuerdan una manera de vida común a muchos individuos”¹² y que a su vez, otorgan “una sensación de pertenencia y estabilidad”¹³. A la definición sólo habría que agregar la “idiosincrasia” como posteriormente en el artículo *Espacio y memoria colectiva*, Halbwachs reconoce. La manera en que la memoria colectiva funciona dentro del contexto, es limitando el contenido del mensaje que el productor -artista- pretende dar, antes siquiera de pensarlo, puesto que no se puede crear a partir de la nada -aunque Platón diga lo contrario. Al mismo tiempo, la memoria colectiva hace que cualquier mensaje, que nazca de ella, sea

¹² Maurice Halbwachs, “Espacio y memoria colectiva”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas* (1990 [citado el 13 de marzo del 2012] www.ucol.mx ed. Universidad de Colima: disponible en http://cenedic2.ucol.mx/culturascontemporaneas/contenidos/espacio_y_memoria_colectiva.pdf

¹³ *Ibíd.* p.11

fácilmente reconocido por el consumidor -el público- puesto que el consumidor y memoria colectiva son indisolubles, en otras palabras: el consumidor ya está familiarizado con el contenido y la forma de transmitirlo, creando un círculo de repetición infinita en comunicación ideal, *donde ideas y costumbres se regeneran una y otra vez.*

Por otra parte, dentro de la memoria colectiva, es común encontrarse con fórmulas que estandarizan modos y prácticas de la sociedad que la sustenta. Zumthor emplea el concepto “formulismo” para hacer referencia a “todo lo que, en los discursos y modos de enunciación característicos de tal sociedad tiene tendencia a reproducirse con ínfimas e infinitas variaciones”¹⁴; es así como explica la presencia de “lugares comunes” en nuestra habla cotidiana como los populares refranes, que parecen explicar todo en diez palabras, aunque para un científico lo único que muestran, es la memoria colectiva de la comunidad que los repite. Otros autores como el politólogo Samuel L. Popkin, también reconocen estos “atajos”¹⁵, cómo él los llama, que actúan como facilitadores en la vida del individuo común, ya sea para tomar decisiones o para acceder a una información rápida. Visto en perspectiva, el formulismo y los atajos nos explican el sorprendente parecido entre narcocorridos, corridos mexicanos, romances españoles y cantares de gesta; los tres parten de esa misma necesidad por hacer más cómoda la vida, en este caso, la expresión artística. Es el modo aceptado, que se fue transmitiendo a través del tiempo y el contacto directo, en que el creador

¹⁴ Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval*. p.236

¹⁵ Samuel L. Popkin, *The reasoning voter* (USA: The University of Chicago Press, 1994) p.7

representaba un hecho histórico afín a la memoria colectiva y a la cultura que lo precedía.

En una sociedad bajo estas condiciones sería muy probable que la voz sensibilizara al público¹⁶, es decir, abrirlo a sus sentidos y apartarlo de la razón. Porque el intérprete no sólo estaría apelando a la vista y al oído de su público, sino que sus palabras evocarían olores, climas, sensaciones, sabores propios del contexto que el público reconoce inmediatamente. Además no sólo las palabras son parte de la *obra* oral, también está la “forma” en que es interpretada, es decir: los gestos, la instrumentación, la decoración, la vestimenta, el lugar donde se presenta, etcétera. El trabajo del intérprete implica la acción de su voz y de sus manos. No debemos confundir el gesto y la vestimenta de la “forma” con el lenguaje corporal, el primero es propio de una obra hecha por una conciencia creadora, por lo que el gesto -y la vestimenta- “puede ser signo, en la medida en que esté culturalmente condicionado”¹⁷; el segundo forma parte de la cotidianidad, es inconsciente -para la mayoría.

Indudablemente, en la actualidad es difícil que exista una sociedad con esas características y aunque la hubiera, como lo muestra la historia, sería difícil que el círculo se mantuviera totalmente hermético, mas no por ello debemos desestimar la teoría. Sin llegar a pretender, como lo hace Zumthor, que “la palabra -pronunciada- llega más directa al corazón”¹⁸, me atrevo a afirmar, basado en mi investigación de campo¹⁹, que cuando el artista goza de voz -aunque no sea ésta

¹⁶ Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval*.

¹⁷ *Ibíd.* p. 297

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Véase el anexo 3

la del tipo ideal- el mensaje se convierte efectivamente en ícono (“el signo simbólico proporcionado por el lenguaje”²⁰); haciendo que el público deje de razonar en lo que se escucha. Es así que las palabras del intérprete pueden ser “más verdaderas que la misma verdad”²¹ y se entre en un círculo de repetición infinita donde las mismas ideas y costumbres se regeneran una y otra vez.

Otro efecto creado por la vocalidad es “la protección de grupos aislados, frágiles, agrupados -por la vocalidad- en torno a sus ritos y al recuerdo de sus pasados”²². Decir que “la voz une” hasta este momento, ya debería ser visto como un pleonasma sino es que una aporía, porque en realidad sin esta unión (la de productor, consumidor, mensaje y contexto) la vocalidad sencillamente no existe. Recordando los tipos de oralidad, es más fácil observar este efecto en sociedades con oralidad primaria (pueblos indígenas). No obstante, en sociedades con oralidad mixta la voz es un factor importante en la formación de redes sociales (reales y virtuales), *los clubs de fans* son el caso más claro.

A manera de resumen, pondré de ejemplo la siguiente situación: en la plaza pública de San Andrés Cholula, Guillermo O’Donnell, súbitamente, dicta una cátedra de *transición a la democracia en México* a los transeúntes, cinco personas lo observan y escuchan, dos de ellos son estudiantes de Ciencia Política en la UDLAP, y los otros tres son una familia promedio de San Andrés Cholula. En este lugar y tiempo absurdos claramente habrá un problema de *comunicación*, que parte de la misma incoherencia entre los elementos que lo conforman: los

²⁰ Paul Zumthor, *La letra y la voz* p.23

²¹ Aristóteles, “Extractos de la poética” en *Obras Filosóficas*, ed. Francisco Romero (Argentina: Ediciones Jackson, 1950)

²² Paul Zumthor, *La letra y la voz*, p.171

sanandreseños que pasan escucharán a un señor hablando y verán lo que escribe; la familia que observa, lo más probable es que lo esté observando y escuchando por simple curiosidad; los estudiantes de la UDLAP de CP -siendo muy optimista y asumiendo que saben quién es O'Donnell- por el entorno probablemente piensen que es una *performance* de los estudiantes de Humanidades. Por lo tanto en este caso no se puede hablar de *vocalidad*. Para que exista una *voz*, se necesita de un *contexto* que es dado, irremediamente, por un tiempo y un lugar real -no evocado, como en el párrafo anterior- que condicionan a tanto al intérprete como al público. Ahora modifiquemos la situación por: O'Donnell se encuentra dando la misma cátedra, pero ahora está en un salón de clases de Ciencia Política, con alumnos que han leído los estudios del investigador y así mismo conocen la realidad de su país. En este ejemplo es muy probable que exista una *comunicación*, al menos con los alumnos que estudiaron y ponen atención, los cuáles comprenden el mensaje que llega a sus oídos. En consonancia con lo que dice Zumthor, en este ejemplo es probable que los alumnos perciban iconos, es decir, que dejen de razonar lo que escuchan y ven: que tomen como verdad única lo que dice el maestro²³. Cuando el mensaje está enriquecido de su contexto y es dicho por un orador sobresaliente, las palabras se convierten en "Palabras-fuerza"²⁴ y no cualquiera las ostenta, sólo los "viejos (sabios), los predicadores, los santos, los poetas"²⁵, ¿acaso no son estas los títulos que se les han dado, históricamente, a los que tienen el poder vía su carisma y que han movilizado a millones de personas? Por eso no me sorprende

²³ Situación común en las aulas de clase.

²⁴ Paul Zumthor, *La letra y la voz* p.89

²⁵ *Ibíd.* p.89

que los reyes medievales hayan colocado juglares en las filas del ejército, para cantar y de esta forma inspirar coraje y valor en los soldados; menos me sorprende que la Iglesia haga uso de las palabras-fuerza, porque en Cholula aún se escucha a los fieles cantando a las dos de la madrugada mientras pasean a su santo por las calles.

1.2 La “épica tradicional”²⁶

Rastrear el origen de un género literario no es una tarea fácil, sobre todo porque cada crítico puede interpretar a los clásicos, cómo Aristóteles y Horacio, de diferentes maneras, generando confusión y falta de consenso. Por ejemplo Helena Beristáin, investigadora emérita del Instituto de Investigaciones Filológicas, dice que Aristóteles considera como géneros literarios a la poesía heroica, la poesía satírica, la tragedia y la epopeya²⁷. Sin embargo, no hace la distinción entre epopeya y tragedia, ni entre comedia y poesía satírica. Así mismo no menciona los otros géneros que parecen en *Poética*.

Para despejar la neblina que rodea a los géneros literarios, lo primero es distinguir a los tres elementos que según Aristóteles, hacen diferentes a los géneros: el primero es el medio con el que imitan; el segundo, los objetos que imitan; y el tercero la manera en que los imitan²⁸; como podemos observar las diferencias giran en torno a cómo es producida la obra.

El medio que utiliza el artista para imitar a la naturaleza varía según el arte, el pintor por ejemplo, utilizará colores y pinceles; el músico empleará las notas

²⁶ Manuel de Alvar, *Cantares de gesta medievales* (México: Porrúa, 1969)

²⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 1995)

²⁸ Aristóteles, “Extractos de la poética” en *Obras Filosóficas*, p.349

musicales para componer sus “imitaciones”; el escritor utiliza las letras, sí, pero el medio se refiere a como emplea las letras, puede ser en prosa o en verso. Cualquiera que escriba en verso podrá ser llamado poeta, como cualquiera que toque un instrumento podrá ser llamado músico.

Los objetos que son imitados, son aquellos que forman parte de la naturaleza como el hombre. Según Aristóteles hay tres clases de hombres, los mejores, los peores y los iguales a uno. Según el hombre que imite el poeta al versificar, será el género al que pertenezca. En el capítulo IV de *Poética*, Aristóteles claramente señala que antes de él, existían los poetas que imitaban en sus poemas a los peores hombres, estas creaciones recibían el nombre de sátiras; también estaban los poetas que imitaban hombres mejores, y sus poemas recibían el nombre de epopeyas²⁹. Después vinieron sus herederas, de la sátira la comedia y de la epopeya la tragedia, la evolución sucedió “porque estas nuevas formas de arte son superiores y eran más estimadas por el público”³⁰, pero esto no significó que la sátira y la epopeya dejaran de crearse, sólo significó otra manera de imitar.

Finalmente, “la manera de imitar” hace referencia a dos estilos para contar una historia: en forma narrativa y en forma dramática. La forma narrativa depende de un narrador que nos cuenta la historia, ya sea él mismo o a través de los personajes. La forma dramática es lo que en la actualidad se conoce como teatro: actores humanos, representan a los personajes de un escritor y su historia.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.* p. 355

Ahora que sabemos las bases de los géneros, ya podremos entender mejor la poesía épica. En primer lugar, es poesía porque está en forma de verso, el ritmo y la armonía son cosas fundamentales en cualquier poema épico; en segundo lugar, el objeto que la ocupa son los hombres virtuosos o superiores según el poeta (desde la *Odisea* hasta los narcocorridos³¹); finalmente ocupa la forma narrativa porque hay un narrador que nos cuenta la historia, ya sea oralmente o textualmente. Por eso los cantares de gesta, los romances españoles, los corridos y narcocorridos son poesías épicas.

El poema épico ya existía desde antes de Aristóteles, *la Ilíada* de Homero probablemente sea el ejemplo más famoso. De hecho en el Capítulo V de *Poética*, Aristóteles señala algunas diferencias entre el poema épica y la tragedia, mismos puntos que se pueden traducir en la características del poema épico: representación de un hecho histórico a través de la palabra; tiene un metro único y carácter narrativo; no tiene límite de tiempo, es decir, puede durar tanto como la narración lo requiera³². Hoy en día estas características nos resultan muy generales, ya que casi cualquier poema podría ser catalogado como épica. Sin embargo, el género épico sobrevivió a pesar de su ambigüedad -¿o tal vez por ello?- y siguió siendo considerado uno de los principales géneros artísticos. Hasta que se planteó la posibilidad, en el Romanticismo, de más géneros, tantos como temas básicos, llegando al extremo de argumentar que cada obra es su propio género literario³³. Definitivamente no hay que pensar en términos tan radicales, ya

³¹ Esto nos dice que los narcocorridistas y su público reconocen en los narcotraficantes a un "hombre superior". En el capítulo III se comprobará esta aseveración.

³² Aristóteles, "Extractos de la poética" en *Obras Filosóficas*.

³³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*.

que los géneros son útiles tanto para el lector -ya sea para el ocasional o el crítico- como el artista. Al primero como referencia ante una obra y al segundo para buscar originalidad; en consecuencia necesitamos una definición más precisa de la esbozada hasta ahora, que tome no sólo lo dicho por Aristóteles, sino también a los sabios que le precedieron. Beristáin después de revisar el concepto de género, en su libro *Diccionario de retórica y poética*, nos da una definición de épica que no pierde la esencia de la definición original dada por Aristóteles:

La poesía épica cuenta y describe objetivamente algo que posee existencia concreta fuera del narrador-autor, ya que en ella el yo se sitúa frente al tú y lo capta y lo expresa (Kayser) pues arranca de un gesto indicador, que muestra al mundo: “¡he aquí!”, luego es la expresión de lo que se contempla y, sobre todo, de lo que se ha contemplado en el pasado. En ella alternan en la enunciación el narrador y los personajes.³⁴

Es importante aclarar que Beristáin no está de acuerdo en la “objetividad” de la épica, como una lectura rápida de la definición sugiere. Ella aclara que lo único “objetivo” de la épica es el hecho o acción que ocurrió o está ocurriendo: el “¡he aquí!”. Después interviene el creador, un yo, que irremediamente modifica el hecho que se presenta. Sin embargo, la épica de la que se ocupa esta tesis, es una épica tradicional, es decir no sólo hay un yo *creador*, sino varios yo que crean, que van agregando o quitando elementos de la expresión parcial integrada en la memoria colectiva, sólo para que después otro creador la intervenga. En palabras de Menéndez Pidal, “poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la

³⁴ *Ibíd.* p. 241

poesía propiamente *tradicional*³⁵ . No hay que confundirse con el concepto romántico de poesía popular, que se refiere a una poesía hecha por el pueblo: tal cosa no existe.

Por ello *la objetividad se va diluyendo hasta dar paso al mito*, y los mitos “expresan más que simples explicaciones, pues en ellos la comunidad proyecta sus deseos y limitaciones colectivos”³⁶. Carlos Fuentes en *Valiente mundo nuevo*, le atribuye las mismas funciones al mito: “el mito es la manera en que una sociedad entiende e ignora su propia estructura... ello se debe a que el mito asimila los acontecimientos culturales y sociales”³⁷. Sería fácil caer en la idea romántica que muchos literatos españoles tuvieron: que el pueblo es el *creador* de su épica. Esto porque la poesía épica desde siempre ha estado estrechamente ligada a los pueblos que la crean y escuchan, además, como veremos más adelante, muchos cantares de gesta, romances y corridos son de autor anónimo, no porque no hubiera nadie que firmara las canciones, sino porque las canciones eran parte de la memoria colectiva y cultura de los pueblos, por ende, no pertenecían a nadie; de ahí la idea errónea de que el pueblo es el creador este tipo de poemas. El argumento tiene su lógica -y hasta su belleza-, sin embargo, es injusto para los individuos que con su talento y dedicación lograron darle forma y belleza al Cantar de Roldán por ejemplo. Porque decir que el pueblo creó su épica, es decir que políticos, obreros, amas de casa, vagabundos, etcétera, participaron en la creación de los poemas; ¿acaso no es injusto para los poetas?

³⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (Madrid:1952).

³⁶ Netzahualcóyotl Soria, “La novela épica de Sigüenza y Góngora: una negación del poder”, en *Discurso y Persuasión*, Rubén D. Medina (México: UNAM, 2003).

³⁷ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo* (México: FCE, 1992).

Como ya vimos en la vocalidad, el pueblo condiciona pero el poeta es el que crea. Esta idea calza perfectamente con el *neotradicionalismo* propuesto por Ramón Menéndez Pidal, autor ampliamente citado por aquellos interesados en el romance español, sus obras se consideran el máximo referente en este tema. Él distingue dos tipos de divulgación para la poesía que canta el pueblo: el popular y el *tradicional*. El popular, según Menéndez Pidal, implica sólo una moda, un canto que así como adquiere aceptación rápidamente, también la pierde. En cambio el tradicional, implica un “patrimonio común”, una “asimilación por el pueblo”; de manera que supera su etapa de “moda” para convertirse en un legado, mismo que a través de la repetición en el tiempo se amolda a la cultura que lo expresa³⁸.

Algunos estudiosos de la épica tradicional como Netzahualcóyotl Soria, han reconocido en este género características y valores que sobrepasan lo literario. Soria establece que la épica ha acompañado a gran parte de los pueblos durante su gestación, sobre todo en las etapas más pueriles³⁹. No queda claro a qué pueblos hace referencia, aunque es fácil asumir que tiene en mente naciones europeas modernas, como España y Francia, que son los lugares de nacimiento de los cantares de gesta más antiguos de los que se tiene registro: *La Chanson de Roland* que data del siglo XI y el *Cantar de Mio Cid* que data del siglo XIII⁴⁰. Otro pueblo a los que se podría estar refiriendo, tal vez sin proponérselo, es al mexicano: por las obras épicas presentes en el imperio azteca. Desde un enfoque menos riguroso, en cuanto al concepto de épica -como parece ser el caso de Soria-, muchos otros pueblos americanos y africanos entrarían en el mismo saco,

³⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico* (Madrid: Espasa-Calpse, 1953).

³⁹ Netzahualcóyotl Soria, “La novela épica de Sigüenza y Góngora: una negación del poder”

⁴⁰ Paul Zumthor, *La letra y la voz*

por ser de tradición oral primaria. Soria va más allá, argumentando que si bien la épica surge de una colectividad, grupos de individuos también pueden surgir de la épica, en sus palabras: "...también los mitos, y por ende, la épica son origen de las razas. La raza no es sino una manera de entender el mundo"⁴¹; en otras palabras, Soria cree que un humano es capaz de remplazar su *yo* por otro *yo inventado* en un poema épico y fundar "una manera de entender el mundo": ¡es imposible lógica y prácticamente! Mi énfasis se debe a que este es uno de los argumentos erróneos que utilizan varios detractores del narcocorrido para censurarlo. Aceptar el argumento de Soria implica decir que el narcocorrido que llega a España por ejemplo, será capaz de engendrar una narcosociedad del otro lado del Atlántico. No dudo que haya poesías que sean capaces de marcar la vida de un individuo, pero hay una gran diferencia entre marcar y generar, así como la cultura popular antecede al narcocorrido, los valores individuales y colectivos anteceden a los poemas que escuche cualquier individuo; el narcocorrido no genera narcotraficantes, así como la épica no genera nuevas personas. Históricamente los poetas nunca han sido "fundadores de razas", ese poder corresponde a otro tipo individuos, cuya fuente de legitimidad y poder deriva de otros elementos además de su voz.

⁴¹ Netzahualcóyotl Soria, "La novela épica de Sigüenza y Góngora: una negación del poder" p. 187