

## Capítulo 2: Manifestaciones de la épica tradicional

Las manifestaciones que a continuación veremos, todas, son productos de la fórmula que anteriormente se esbozó y explicó, a la cual llamaremos a partir de ahora: *épica tradicional vocal* o *épica tradicional con voz*. Ya que al leer la teoría “neotradicionalista” sobre el origen de los romances españoles, creada por el filólogo y medievalista Ramón Menéndez Pidal, así como el concepto de *vocalidad* que ya expliqué y que es utilizado por Paul Zumthor; me di cuenta de que ambos se complementan el uno al otro, ya que uno explica la creación de la obra y el otro su reproducción.

No debe pensarse este capítulo como una línea sucesora entre el Cantar de gesta y el narcocorrido porque no lo es. Más bien debe verse como una comparación entre hermanos -por decirlo de alguna manera filial-, los hermanos más sobresalientes de la vasta familia de la *épica tradicional vocal*. Recordemos que los tres géneros que a continuación se verán, no son las únicas expresiones de nuestra fórmula, sólo son los más investigados y que por lo tanto llegaron hasta nosotros. Sólo por poner un ejemplo, los huapangos hidalguenses o las rancheras son otras de las expresiones populares

creadas en verso, que recogen un hecho y que en el mensaje impregnan la cultura popular y la memoria colectiva de quienes los producen; sin embargo, no han tenido tanta vocalidad como sus “hermanos más sobresalientes”, por ende, pocos son los libros y ensayos que los estudian, de manera que no pueden ser incluidos en este capítulo<sup>48</sup>.

## 2.1 Los cantares de gesta

Los cantares de gesta o epopeyas medievales estuvieron presentes en la Europa Occidental durante 160 años comprobables (finales del siglo XII, período aproximado en que se escribió *La Chanson de Roland* y mediados del siglo XIV, período en que los últimos cantares de gesta fueron escritos: “el *Poema de Alfonso XI* escrito hacia 1350, es una de las últimas muestras de ello”<sup>49</sup>), aunque al ser manifestaciones de la *épica tradicional vocal*, es fácil estimar en más de dos siglos su presencia popular. También por lo mismo, este género recogió la cultura popular de la sociedad feudal de aquella época.

Debemos saber que los cantares de gesta que conocemos, no son más que una versión escrita del poema que se transmitía oralmente. Es muy probablemente que estas versiones escritas fueran hechas por frailes, ya que eran los únicos que se dedicaban a la lectura y escritura de textos. Por eso los cantares de gesta que se conservan, son gracias al azar: desde los afortunados que fueron plasmados en papel o en papiros, hasta los que después de impresos sobrevivieron a accidentes y catástrofes naturales. Aunque Manuel de Alvar tiene la hipótesis de que los cantares de gesta conservados, son los que en su tiempo fueron considerados, por letrados y eruditos, como “fuente histórica”<sup>50</sup>; recordemos

---

<sup>48</sup> Algo parecido ocurre con la épica náhuatl. En mi opinión los poemas prehispánicos son tan importantes como los cantares de gesta o los romances españoles, sin embargo hay muy poca información disponible sobre este género.

<sup>49</sup> Manuel de Alvar, “Introducción”, en Manuel de Alvar, *Cantares de gesta medievales* (México: Porrúa, 1969) p. IX

<sup>50</sup> Manuel de Alvar, *Cantares de gesta medievales* (México: Porrúa, 1969)

que la palabra escrita “posee rigidez y permanencia, un modo autónomo que remeda la eternidad”<sup>51</sup>, características deseables por la historia oficial.

Los expertos suponen que hubieron muchos más cantares de gesta de los que leemos hoy en día, de muy variado tema y estilo. Paul Zumthor basa este argumento en el hecho de que no fue hasta el siglo XIII que se hizo más frecuente el registro por escrito de lo que los juglares interpretaban oralmente, por lo que hasta antes de ese siglo, los cantares eran exclusivamente de uso vocal<sup>52</sup>, en otras palabras, la única forma de conocer más cantares de gesta sería regresar en el tiempo para *escucharlos*, puesto que no había otra forma de percibirlos. Por eso los medievalistas tienen un problema que afortunadamente nosotros -los interesados en el narcocorrido- no tenemos: recrear la vocalidad en la que fueron interpretados, y es que ¿cómo escuchar la voz de los cantares y romances españoles, si únicamente puedes ser leídos? Al respecto, escribe Zumthor: “Nuestros textos no nos brindan más que una forma vacía y profundamente alterada de lo que fue, en otro contexto senso-motor, palabra viva”<sup>53</sup>. Incluso aunque se pudiera recrear la vocalidad de los cantares y romances o viajar en el tiempo, los medievalistas ya no pertenecerían a ese mundo, al de la Edad Media. El contexto que los formó es distinto y esto podría influir en la forma que escuchasen aquella voz extinta.

Pasando a otro punto, el filólogo Martin de Riquer es claro al decir que “el origen de los cantares de gesta es pura y simplemente la creación del autor”<sup>54</sup> en oposición a la idea romántica que se tenía sobre el *pueblo* como creador de los cantares de gesta. Argumento cierto, pero un solo cantar de gesta puede estar intervenido por más de un autor a lo largo del tiempo, así que entre más pase el tiempo, más significado va a ir adquiriendo<sup>55</sup>. Por ello, sería un error e injusticia atribuirle la autoría de por ejemplo *El Mio Cid*, a la persona que lo haya escrito en papel. Este argumento se sostiene porque la

---

<sup>51</sup> Ángel Rama, *La ciudad Letrada* (E.U.A: Ediciones del Norte, 2002) p.9

<sup>52</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval* (España: Cátedra, 1987)

<sup>53</sup> *Ibid.* p.269

<sup>54</sup> Martin de Riquer, *Los cantares de gesta franceses* (Madrid: Gredos, 1952) p. 354

<sup>55</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz*

poesía épica floreció en Europa desde el siglo IX -según textos encontrados por Manuel Alvar<sup>56</sup>, otros hablan que desde antes- y hasta antes del siglo XV las personas que sabían leer en Europa era muy pocas, a tal grado, que ni los monarcas sabían leer, mucho menos escribir; simplemente porque no era necesario<sup>57</sup>. Asimismo, los “derechos de autor” son un concepto relativamente nuevo. Durante gran parte de la historia de la humanidad los poetas se parafrasearon sin el mayor problema; cada uno iba añadiendo o quitando cosas según su estilo personal hasta llegar a crear poemas verdaderamente maravillosos. De Riquer integra esta idea en su libro *Cantares de gesta medievales* cuando nos dice que la perfección del *Cantar de Roldán* no pudo ser sino consecuencia de una vasta tradición previa<sup>58</sup>. Por otro lado Manuel de Alvar dice que: “ni la *Chanson de Roland* ni el *Cantar de Mio Cid* nacieron en su forma definitiva... ha habido un largo proceso de elaboración épica que ha conducido a esas obras maestras... salidas de un lento quehacer previo”<sup>59</sup>. Esta tradición además de crear grandeza en la poesía, también es prueba contundente de que los cantares de gesta gozaron de una voz en su era, teniendo como consecuencia esto que acabamos de decir.

Ahora, ¿cuál fue el origen de estas creaciones tan importantes para la cultura occidental? Como ya nos dijo De Riquer “el origen está en el autor”, por lo que nos resta ver qué era lo que motivaba a dicho autor. Como expresión de la *épica tradicional*, los cantares de gesta son inspirados por hechos reales, que el autor presencié por sí mismo o que le llegaron a través de relatos objetivos o subjetivos como un cantar previo. El propio De Riquer en el libro *Cantares de gesta franceses* analiza cantares como el *Cantar de Roldán* mirando la historia que estaba detrás de la creación poética: las guerras, las enfermedades, la religión.

---

<sup>56</sup> Manuel de Alvar, *Cantares de gesta medievales*

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> Martin de Riquer, *Los cantares de gesta franceses*

<sup>59</sup> Manuel de Alvar, “Introducción”, en Manuel de Alvar, *Cantares de gesta medievales* p. XI

Según Bethier los reyes encargaban a los juglares, difundir sus historias donde era exaltado un pasado heroico, el cual contribuía a agrupar en torno al rey, a la comunidad feudal<sup>60</sup>. Rey o cualquier otra personalidad política importante podía encomendar a los juglares la difusión de un mensaje. Esto nos explicaría el por qué a Roldán se le atribuyeron características superiores -épicas-, mientras que a Anselmo y Eggihardo, que según el historiador personal de Carlo Magno “Eginhardo” también eran figuras políticas importantes, no se les trató como a Roldán<sup>61</sup>. Ciertamente o falso que personas poderosas hayan pagado por hacer su propio mito, lo importante es notar que los cantares de gesta eran un medio eficaz para difundir una historia: prueba de su vocalidad.

No se puede entrar en detalles específicos acerca de los cantares de gesta debido a las diferencias que existen entre los producidos en España y Francia, ni hablar de los alemanes que siguen un metro diferente al de las lenguas romances. Esto se debe a que los cantares, como muchos otros poemas orales, recogían elementos culturales de los pueblos a los que llegaban. Muchos de los cantares de gesta franceses por ejemplo, se tiene claro que penetraron en los reinos españoles, y después sirvieron como inspiración de los romances carolingios. Seguramente si Europa hubiera conservado esta tradición, hoy en día las variantes de *La Chanson de Roland*, se contarían por cientos y no sólo uno o dos. Recordemos que los textos de los cantares, alguna vez “se reagruparon dentro de la conciencia de la comunidad, de su imaginación, dentro de su habla, en conjuntos discursivos a veces muy extensos, y en los que cada elemento semantizaba a todos los demás”<sup>62</sup>.

Alfred Adler, psicólogo y precursor de la psicoterapia moderna, a través de un análisis histórico demuestra en palabras de Zumthor que “éstos -los cantares de gesta- hicieron oír un discurso vasto y diverso que la sociedad feudal mantuvo sobre sí misma, planteando cuestiones, sugiriendo respuestas, y que brindó a todos como una voz

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*

<sup>61</sup> Martin de Riquer, *Los cantares de gesta franceses*

<sup>62</sup> *Ibíd.* p.186

común<sup>63</sup>. Tal vez Europa no sería lo que es hoy en día si no fuera por los Cantares de gesta, jamás lo podremos saber. Lo que sí sabemos es que el cantar de gesta fue el depositario de ese discurso que señala Adler; discurso que contenía la cultura popular y la memoria colectiva de la sociedad Feudal. Para comprobar este punto, a continuación haré una breve comparación entre el cantar de gesta y la sociedad feudal.

Juan de Grouchy por ejemplo, testimonia que los cantares de gesta son cantos narrativos que propone al oyente modelos de heroísmo; por esta razón los destinatarios - del siglo XIII- eran los pobres y los trabajadores, en los que provocaba: tolerancia a su miseria y al mismo tiempo, un aumento en su producción. Su consecuencia era la estabilidad del Estado feudal<sup>64</sup>. Según el historiador Luis Weckmann, especialista en la Edad Media, la sociedad feudal se caracterizaba por la ausencia de una noción de igualdad en las personas, lo que dio lugar a una jerarquía muy rígida donde la casta de los defensores de la civilidad -aquellos que luchaban contra los “bárbaros” y su cultura-, monarcas/nobles guerreros y religiosos, ocupaban el lugar más importante dentro de la pirámide social<sup>65</sup>. La vida giraba en torno al señor feudal, o mejor dicho, a un noble caballero y su séquito, como Carlo Magno y su corte porque ellos eran los encargados de la protección de la tierra y de la vida de sus siervos; pero los siervos también eran una parte fundamental del feudo, sin ellos, los señores feudales no tendrían la mano de obra que explotara las tierras de su dominio: era un sistema de correspondencias donde la tierra era el elemento unificador. Asimismo la vida era brutal, las batallas entre señores feudales y bárbaros eran hechos comunes, donde el botín eran los pueblos y las personas que vivían en ellos. La sociedad europea zozobraba, atacada desde los cuatro puntos cardinales; sus habitantes tenían que buscar protección y auxilio en un señor

---

<sup>63</sup> Paul Zumthor, *La letra y la voz: de la literatura medieval*.

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> Luis Weckmann, *La sociedad feudal* (México: Editorial Jus, 1944)

poderoso, dueño de armas y guerreros prestos a brindar protección a cambio de trabajo y gratitud<sup>66</sup>.

Estas características son reflejadas en diversos cantares de gesta, por ejemplo en el *Cántar de Roldán*, ¿quiénes son los personajes principales? Los nobles guerreros que dan su vida enfrentando, con valor y arrojo, a los musulmanes o “infieles”. También es importante notar la ausencia de personajes que representen a los vasallos, situación que no es de extrañarnos porque como ya dijimos, el vasallo le tenía gratitud a su señor por protegerlo de la barbarie que lo rodeaba, de forma que los que concentraban todas las cualidades y nobleza, era precisamente la clase protectora. No por nada el mismo Weckmann señala:

En ninguna parte mejor que en los cantares de gesta, encontramos una imagen del feudalismo, aún de sus abusos; son verdaderamente un espejo de la sociedad de los siglos XII Y XIII, reproduciendo fielmente las virtudes de la época: fidelidad en la jerarquía, ardor caballeresco desinteresado, franqueza en el hablar y un valor que no conocía límites.<sup>67</sup>

## 2.2 El romance español

¿Continuación del cantar de gesta o género aparte? Expertos en el romance español como Gonzalo Menéndez Pidal y Aurelio M. Espinosa, concuerdan en que los primeros romances españoles, eran fragmentos separados de algún cantar de gesta ya conocido, mas no estarían de acuerdo en decir que el romance español fue sólo una continuación del cantar de gesta, principalmente por dos razones. La primera e indiscutible, se refiere los aspectos formales de los poemas: el romance español no tiene la extensión del cantar de gesta, así mismo, prefiere “las series asonantadas<sup>68</sup> de versos de dieciséis sílabas con cesura<sup>69</sup> en medio”<sup>70</sup>; no obstante al igual que el cantar de gesta, es narrativo y

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> *Ibíd.* p.100

<sup>68</sup> Hace referencia a la rima asonante: palabras que riman por su sílaba acentuada, por ejemplo las palabras Tijuana y mala.

<sup>69</sup> Hace referencia a los hemistiquios (partes) en los que se pueden dividir un verso en el número de sus sílabas sea par (aunque no todo los versos están construidos con cesura).

<sup>70</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Éxito, 1951).

compuesto en forma dialogada<sup>71</sup>, así como épico, tradicional y detentador de voz. La segunda razón es la diversidad en cuanto al tema de los romances españoles, lo que es más, hasta 1956 (año en que es leído el libro *Romancero Español*) se siguen creando romances tradicionales<sup>72</sup>, por lo que el *corpus* es más extenso y diverso -aunque como ya vimos, nunca podremos saber si había más cantares de gesta, por lo que esta segunda razón queda entre signos de interrogación.

Son más las coincidencias que las diferencias, caso que se repetirá con los corridos tradicionales mexicanos más adelante. Espinosa dice del romance lo mismo que Zumthor del cantar de gesta, ambos son anónimos, no por la carencia de un autor que firme los textos, sino porque “aún los compuestos como romances desde el principio y que tuvieron autor individual, han pasado por elaboración y refundición colectiva”<sup>73</sup>. El mismo autor reconoce un elemento clave de nuestra fórmula a la hora de escribir: “*La memoria del pueblo lo conserva* -al romance español- y siguió conservándolo hasta que en el siglo XVI los que apreciaron su valor empezaron a documentarlo”<sup>74</sup> -las cursivas son mías. Y es precisamente lo que los hace géneros tan distintos, ambos emanan de culturas populares diferentes.

A continuación mencionaré sin detenerme mucho en ello, los tipos de romances que son identificados por G. Menéndez Pidal y Espinosa que van del siglo XVI Y XVII (periodo de su máximo esplendor): “el romance de historia clásica”, los cuales tratan como su nombre lo indica de temas clásicos (mitología griega); “el romance heroico”, este tipo de romance trata la vida de héroes y su desempeño en las batallas (muy semejante a los cantares de gesta), además, mientras que en Francia y Alemania, los autores parecen haber olvidado a sus héroes, en España hasta el siglo XVI todavía se podía escuchar un

---

<sup>71</sup> Aurelio M. Espinosa, *El romancero español:sus orígenes y su historia en la Literatura universal* (Madrid: Biblioteca española de divulgación científica, 1931).

<sup>72</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Exito, 1951).

<sup>73</sup> Aurelio M. Espinosa, *El romancero español:sus orígenes y su historia en la Literatura universal* p.92

<sup>74</sup> *Ibíd.* p.95

romance cuya protagonista fuera el “Cid Campeador”<sup>75</sup>; “el romance fronterizo”, aquí el poeta narra las batallas de la cristiandad en contra de los moros para reconquistar la península Ibérica, “en estos romances se nos pintan con exactitud, como indica Milá y Fontanals, la vida y costumbres de cristianos y moros”<sup>76</sup> (muchos de estos poemas han sido tomado como crónicas históricas<sup>77</sup>); “el ciclo carolingio”, los romances que recuperan cantares de gesta y otras historias francesas; “romances líricos viejos”, fueron los primeros romances españoles y eran fragmentos de cantares gesta con alguna variación, conforme pasó el tiempo, estos fragmentos lograron ser autosuficientes; “romances moriscos” en estos romances el narrador y tema eran “moros” pero el creador seguía siendo español, algunos grandes del siglo de oro como Lope de Vega, cultivaron este subgénero curioso; “romances eruditos”, son los romances creados exclusivamente para ser leídos, por lo tanto no son tradicionales.

Un estudio detallado de estos subgéneros merece una tesis propia, ya que seguramente las diferencias entre los romances españoles corresponden a cambios sociales. De cualquier modo, al igual que hicimos con los cantares de gesta, a continuación probaré como los romances españoles recogieron elementos de la cultura popular de la España del siglo XVI y los expresaron en su mensaje; esto con el fin de resaltar que los géneros de la *épica tradicional vocal* toman elementos culturales y sociales para construir un discurso reconocido y aceptado por la sociedad -o parte de ella- que los escucha y crea.

Tomemos el caso de los “romances fronterizos” aquellos donde las batallas entre moros y cristianos son el tema central. En estos romances moros y cristianos son presentados como enemigos irreconciliables. Si bien es cierto que los moros son representados como hombres valerosos y astutos, como señala Marcelo Fuentes en su

---

<sup>75</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Exito, 1951).

<sup>76</sup> Aurelio M. Espinosa, *El romancero español: sus orígenes y su historia en la Literatura universal* p. 38

<sup>77</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Exito, 1951)

artículo “Perros moros y gringos patones”<sup>78</sup>, se debe reconocer que la mayoría de las veces esta exaltación de las cualidades moriscas sólo está presente para hacer el triunfo del cristiano, un triunfo más notable: entre más grande sea el adversario derrotado, más grande será el héroe que lo derrote. Lo más importante es que en los romances fronterizos, el poeta claramente toma partido por los cristianos, depositando en ellos las cualidades caballerescas que en la época feudal eran tan preciadas. Para continuar esta explicación, apuntemos que el romance fronterizo es interpretado y escuchado entre finales del siglo XV y principios del siglo XVI, después iría perdiendo presencia ante otros subgéneros del romance<sup>79</sup>.

La reconquista de la península ibérica por los reinos de Castilla, terminó en 1492 con la toma del reino de Granada, como ya dijimos, el romance fronterizo es muy apreciado por esos años. Lo sorprendente es que para 1580 aproximadamente, Lope de Vega y Góngora, entre otros poetas, ponen de moda los denominados “romances moriscos”; romances en los que la cultura de los moros es elogiada y exaltada por los propios creadores españoles. Por supuesto que esto no podía ser tolerado por la Iglesia y el Estado español, por lo que los romances moriscos fueron censurados al mismo tiempo que iba en aumento su popularidad<sup>80</sup>. ¿Cómo y por qué fue posible este cambio tan radical en poco más de 50 años, sobre todo en una sociedad como la española de esos siglos?

El “cómo” es fácil de responder en base a nuestra fórmula *épica tradicional vocal*, recordemos que sus expresiones se alimentan de la cultura y memoria colectiva de las sociedades en las que se crean, toman hechos los transforman en mito con el paso del

---

<sup>78</sup> Marcelo Fuentes, “Perros moros y gringos patones: la visión del enemigo en romances y corridos de frontera” *Persona y Sociedad* vol. 20, 2 (2006 [citado el 8 de abril del 2012] Universidad Alberto Hurtado): disponible en <http://www.personaysociedad.cl/perros-moros-y-gringos-patones-la-vision-del-enemigo-en-romances-y-corridos-de-frontera/>

<sup>79</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, “Estudio preliminar” en Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Exito, 1951)

<sup>80</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, “Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo”, en *Culturas Populares, diferencias, divergencias, conflictos* ed. Casa Velásquez (Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1986)

tiempo para después convertirse en discurso popular. Evidentemente los romances moriscos no significan un quiebre con las tradiciones previas -de lo contrario no hubieran sido populares-, la mayoría de españoles del siglo XVI siguieron siendo católicos practicantes y fervientes, pero eso no impidió que un carácter irónico y crítico -características de las artes del Siglo de Oro- se instalara en el gusto de aquellas personas; con lo que paso a responder el “porqué”.

Para 1517 Martín Lutero inicia el movimiento en contra de la Iglesia Católica que llegaría a ser conocido como “la Reforma”. Lo significativo es que en España, este movimiento, la Reforma, no produce los efectos que en otros países europeos sí -al menos eso es lo comúnmente se piensa-; lo que es más, es en España donde a mediados del siglo XVI, surge el movimiento reaccionario a los cambios introducidos por Lutero, dicho movimiento fue llamado “la Contrarreforma”. Si no fuera por los estudios culturales realizados por el historiador Henry Kamen y otros que le siguieron, la España del Renacimiento seguiría siendo vista como una sociedad inmóvil y estancado en el tiempo; y tal vez lo fue, pero sólo su sistema de gobierno, porque en sus habitantes los cambios por los que pasaba Europa tuvieron repercusiones.

Kamen confronta a dos posiciones radicales que abordan esta cuestión. Por un lado cita a algunos estudiosos que calificaron a la Reforma en España, como “una aculturación de las masas rurales y urbanas”; por el otro lado cita a otros investigadores que presentan a la península ibérica como una “fortaleza o ciudadela separada del resto del mundo”<sup>81</sup>. Él sabiamente toma una posición más neutral y minuciosa, para concluir que:

Lo que es indudable es que hubo cambios... Las imágenes militantes son una mera fracción de la verdad: la sociedad española no estaba «separada del mundo exterior» ni era «inmune a las alternativas», y tampoco era su piedad exclusivamente hispánica.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Henry Kamen, *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro*, trad. Carlo A. Caranci y Paloma Sánchez del Moral (España: Siglo Veintiuno Editores, 1998).

<sup>82</sup> *Ibíd.* p. 406

Lo anterior nos explica el surgimiento de los romances moriscos: la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVI relajó en cierta medida sus normas morales -aunque la “religión católica se mantuvo siempre en la comunidad”<sup>83</sup> y se apoyó el movimiento contrarreformista- de manera que los romances moriscos lograron gran aceptación en gran parte de la sociedad pero no estuvieron exentos de la crítica y la censura.

Al igual que los frailes y sacerdotes medievales que pedían la prohibición de los cantares de gesta por ser, según ellos, “cántica diabólica”; los recopiladores de romances también intuyen que hay algo más que oralidad en estas creaciones, por ejemplo G. Menéndez Pidal dice: “el romance bien nos puede ejemplificar como, en manos de la tradición, se recrea un tema y gana en calidad y se vuelve exponente de la sensibilidad de diversos pueblos”<sup>84</sup>. Esos “sentimientos” de los que habla el autor, son los valores, anhelos y frustraciones que están presentes en la cultura popular. Como ya dijimos, los romances españoles gozaron de gran aceptación en la sociedad española entre el siglo XVI y el siglo XVII, a tal grado que “todos los géneros literarios del Siglo de Oro recuerdan en múltiples ocasiones fragmentos y versos de romances”<sup>85</sup>. Los romances españoles eran escuchados tanto por el “vulgo” o clase baja como por las clases altas. Espinosa detecta que “Cervantes en su *Don Quijote*, Parte I, capítulo V, después de que nuestro hidalgo manchego queda en tierra bien apaleado... recuerda el romance del Marqués de Mantua y agrega...”<sup>86</sup> y también nos dice que “no hubo en España persona culta o ignorante, que no conociera algo de la historia del *Cid*”<sup>87</sup>. Cabe mencionar que después de su clímax, el romance “pareció eclipsarse”<sup>88</sup>, al menos eso pensaron los eruditos; pero una vez más la épica tradicional demostró ser más que textos en papel porque los

---

<sup>83</sup> *Ibíd.* p.410

<sup>84</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, “Estudio preliminar” p. XXXVII

<sup>85</sup> *Ibíd.* p. XI

<sup>86</sup> Aurelio M. Espinosa, *El romancero español: sus orígenes y su historia en la Literatura universal*

<sup>87</sup> *Ibíd.* p.37

<sup>88</sup> Gonzalo Menéndez Pidal, “Estudio preliminar” en Gonzalo Menéndez Pidal, *Romancero Español* (Barcelona: Editorial Exito, 1951) p. XI

romances españoles siguieron en las bocas y oídos de las personas, provocando el asombro entre los que Zumthor llamó “intelectuales educados a la europea”.

### 2.3 El corrido tradicional mexicano

“El corrido es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes”<sup>89</sup> y además es valioso por sí mismo, cultural y artísticamente. Es de los pocos movimientos o géneros artísticos, desarrollados en este país, que llevan con mérito el adjetivo de “mexicano” o “mexicana”. Con la intención de resaltar la *vocalidad* del corrido tradicional mexicano, observemos someramente la historia en busca de otras expresiones que se denominen, con mayor o menor mérito, “mexicanas”, por ejemplo el *Muralismo mexicano*.

A dicho movimiento, que durante la primera mitad del siglo XX despertó el interés por nuestra cultura artística, lo caracterizan principalmente tres elementos: Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros -“Los tres Grandes”. En la misma enunciación anterior radica mi argumento, dado que los famosos murales cuya reproducción aparece hasta en los libros de la SEP, son creaciones únicas e irrepetibles - fascinantes- de un solo individuo. ¿Cómo desasociar *El hombre en el cruce de caminos* de Diego Rivera, o *El hombre en llamas* de Orozco? Imposible. Para hacer más contundente mi aseveración, pensemos en el mural *Retrato de la burguesía*, ubicado en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Dicho mural es una expresión colectiva puesto que fue elaborado por más de cuatro pintores y sin embargo, se le suele atribuir la autoría a Siqueiros, siendo que él sólo pintó algunas partes<sup>90</sup>. De esta forma vemos que el

---

<sup>89</sup> Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano* (México: FCE, 2003) p.IX

<sup>90</sup> César Sánchez, “Retrato de la burguesía: un mural colectivo” *AC/E Accion Cultural Española* [citado el 4 de febrero del 2012]: disponible en

Muralismo mexicano dista de ser una expresión colectiva. Por lo que llamar al movimiento “mexicano”, en el sentido de que exprese realmente los sentimientos del pueblo, resulta cuestionable: los murales no son una expresión tradicional, por lo tanto carecen de la voz que el corrido tradicional mexicano ostentó.

Siguiendo la misma línea, veamos ahora un movimiento que lleva el mismo apellido y el mismo arte del corrido mexicano: el *Rock Mexicano* o *Rock Nacional* que durante la segunda mitad del siglo XX, tuvo tanta aceptación. Dejando de lado diferencias obvias como instrumentos musicales, música y vestimenta; ambos géneros distan de ser siquiera parecidos. Empezando por la letra, que se caracteriza por ser más lírica que narrativa como lo es en el corrido, de forma que explora mundos internos y metafísicos, alejándose de la realidad y con ello de los hechos reales junto con las personas que los viven; además algunas bandas, como *La revolución de Emiliano Zapata*, cambiaron el español por el inglés para escribir y cantar sus canciones. A partir de estos datos podemos preguntarnos ¿qué tan mexicana es una canción que no es entendida por el pueblo mexicano? Como en el caso del muralismo, estamos ante otro movimiento que no es reconocido por el pueblo, ya que no forma parte de su imaginario colectivo. Vicente T. Mendoza, un referente obligado cuando se habla de corridos mexicanos, dice que el corrido es una expresión “que el pueblo mexicano ha venido cultivando con amor desde hace cerca de un siglo”<sup>91</sup>. Una vez más se repite la idea del anonimato en las canciones, puesto que la mayoría de éstas carecen de un autor identificable y otra vez también, se repite la idea del pueblo que cultiva a lo largo del tiempo una expresión, es decir, del tradicionalismo.

Al ser una expresión de la épica tradicional, el corrido está basado en eventos reales que son narrados por el intérprete. Ya sea que cuenten una batalla como el corrido *De la toma de Zacatecas*:

---

[http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/JOSEP%20RENAU\\_ZUM/Retrato%20de%20la%20burgues%C3%ADa.%20un%20mural%20colectivo.pdf](http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/JOSEP%20RENAU_ZUM/Retrato%20de%20la%20burgues%C3%ADa.%20un%20mural%20colectivo.pdf)

<sup>91</sup> Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano* p.VII

*Mil novecientos catorce  
mes de junio veintitrés,  
fue tomado Zacatecas  
entre las cinco y las seis...*

O la vida de un famoso bandolero social como el *De Macario Romero*:

*A veintinueve de junio,  
día de San Pedro, por cierto,  
a las dos de la mañana,  
don Macario ha sido muerto...*

Incluso, algún accidente o desastre como *Los temblores de Veracruz*:

*“¡El mundo se va a acabar!”  
decía la gente alarmada,  
al ver que tanto temblaba  
entre Jalapa y Palmar*

De esta manera los corridos además de que animar celebraciones o simples reuniones, también cumplen con la tarea de informar desde finales del siglo XIX. Los corridos iban junto con los músicos de pueblo en pueblo, esparciendo noticias e historias diversas sin importar si se supiera leer o escribir. El experto en corridos tradicionales Vicente T. Mendoza dice que “no hubo por aquellos días -en el tiempo de gloria del corrido- ningún acontecimiento trascendente para el mismo pueblo que no fuera relatado, descrito, comentado y entonado en verso, escuchado con intensa atención en las plazas públicas.”<sup>92</sup>

Como en los cantares y romances, no se sabe a ciencia cierta el número de corridos que existen o existieron. Mendoza habla de miles y eso sólo los escritos. Se tendría que especular el número de corridos que sobreviven oralmente y de los que aún no se tiene registro, así como el número de corridos que no se registraron y se perdieron con el pasar de los años. Por ello es difícil establecer categorías rígidas para este vasto y diverso material que hasta el día de hoy, sigue creciendo. Por suerte, dada la complejidad del asunto, no es la intención de esta tesis ahondar en la taxonomía del corrido, ni tampoco la recopilación de material para su posterior organización; de manera que citando el libro *El corrido Mexicano*, haré una rápida mención a los temas que aparecen

---

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. VIII

en él, siendo el tema uno de los organizadores más efectivos: tema de la Independencia, de la Intervención Francesa y del Imperio de Maximiliano, del Porfiriato, de la Revolución Mexicana, de Política, corridos de carácter lírico (los hay varios sobre los ideales revolucionarios), de fusilamientos, de valientes (relatan las hazañas heroicas), de bandoleros (como traficantes entre muchas otras cosas de drogas), de la vida en la cárcel o carcelarios, de raptos y persecuciones, de parricidios y otros asesinatos, de maldición (tratan sobre la mala suerte, que lleva a la miseria o la muerte, producto de actos de desobediencia a los padres o a ciertas creencias), de fatalidad, de tragedias pasionales, de accidentes y desastres, de caballos, en elogio a las ciudades y otros corridos que se agrupan en “asuntos varios”<sup>93</sup>. No es extraño que algunos temas sugieran repetición o sinonimia, esto se debe a las rígidas normas de clasificación que los expertos han establecido, causando que por una o dos características que varíen de corrido a corrido, se tengan que clasificar en varios temas.

Se pensaría, por el gran *corpus*, que el corrido mexicano ha estado presente en nuestra sociedad durante cientos de años. Sin embargo, Mendoza señala que “el corrido mexicano en su forma ya cristalizada, tal como lo conocemos en la actualidad... es relativamente moderno”<sup>94</sup>. Algunos investigadores sitúan el nacimiento del corrido en los primeros años de la Revolución Mexicana. Afirmación no del todo correcta, ya que si bien, fue en dicho periodo donde el corrido “obtiene su carácter definitivo”<sup>95</sup>, desde mucho tiempo atrás se manifestaron los que con justa razón se podrían llamar “primeros corridos”. Mendoza ubica en la década del treinta del siglo XIX, a las primeras manifestaciones del género: los fragmentos a don Juan José Codallos o a don Eustaquio Arias. Pero nos aclara: “los podemos considerar con derecho como las primeras manifestaciones; pero son brotes esporádicos”<sup>96</sup>. ¿Entonces por qué dice que son

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> *Ibíd.* p. XIII

<sup>95</sup> Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano* (México: UNAM, 1997).

<sup>96</sup> Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano*

relativamente modernos? La respuesta está en el carácter épico inerte en todos los corridos, y no es hasta la Revolución donde la épica y el corrido se funden en uno solo - fusión *sine quo non* para muchos expertos como Mendoza -resultado de ello el corrido tradicional mexicano. De ahí que los investigadores que señalan al corrido como producto de la Revolución, no estén del todo equivocados.

Hay que tener presente que de 1930 a la fecha el corrido se hace culterano, artificioso, sin carácter auténticamente popular. En palabras de Mendoza “ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres”<sup>97</sup>. Y es que entre las normas y la obra hay una incompatibilidad importante que todo politólogo interesado en el tema debe saber: el corrido que se canta -el real-, el que no está en libros, no sigue las reglas que muchos se empeñan en aplicarle. La estructura del corrido, como menciona Álvaro Custodio, “no puede tratarse de una métrica estricta y académica por sus canciones populares dirigidas a un público de rancheros, peones, soldados, arrieros y sirvientes”<sup>98</sup>. Es decir, sigue reglas muy distintas, por eso como dice Mendoza “es importante distinguir al autor auténtico del simple imitador, pues aquel pone en sus composiciones la cultura genuina del pueblo.”<sup>99</sup>

Al igual que en el narcocorrido, los estudiosos del corrido tradicional mexicano han buscado el origen de esta manifestación artística. Desde las Ciencias Sociales nos podría resultar ociosa esta búsqueda, y tal vez lo sea si sólo se busca un nombre, es decir, el nombre del género que antecedió al corrido -entendido por el origen-, porque más allá de ver las diferencias y poder observar la evolución de un estilo lírico, ¿de qué nos sirve a nosotros los politólogos saber eso? Desde luego que no de mucho, pero si el origen está en una fórmula que diferentes sociedades han utilizado para expresar los elementos de su cultura popular, el panorama cambia.

---

<sup>97</sup> *Ibíd.* p. XVI

<sup>98</sup> Álvaro Custodio, *El corrido popular mexicano* (México: Jucar, 1976)

<sup>99</sup> Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano* p.XXX

Nacionalistas y transculturalistas<sup>100</sup> han creado un debate en torno al origen del corrido. Dentro de los primeros se encuentran investigadores como Ángel M. Garibay y Mario Colín, quienes dicen que las raíces del corrido se encuentran en la poesía Azteca<sup>101</sup>, por lo que el corrido tradicional sería mexicano por excelencia. Los segundos, en los que se ubica el autor que hemos citado, Vicente T. Mendoza, aceptan la transculturación y ven al corrido mexicano un producto de ella, por lo que identifican en el Romance Español al verdadero origen del corrido mexicano. Como se lee, son enfoques irreconciliables dado que sus líneas de investigación van en direcciones diferentes.

Leyendo estudios sobre ambas partes, llego a la conclusión de que tanto transculturalistas como nacionalistas tienen la razón, el origen del narcocorrido está en ambas posturas. Pero en la obra literaria sólo hay un origen, cuestión que preocupaba a Hamlet y a Stephen Dedalus, personajes de Shakespeare y Joyce respectivamente; así que éste tiene que trascender romances y épica náhuatl. Los literatos españoles lo reconocieron al negar que sus romances vinieran de los cantares de gesta; y como ya vimos, las semejanzas son amplias y serían más si hubiesen sobrevivido más cantares, pero en efecto ambos géneros están desligados el uno del otro ¿por qué continuar con la idea errónea de que los corridos deben tener su origen en otro género, sobre todo a la luz de otra manifestación -el narcocorrido- de algo que sobrepasa a los géneros “populares”?

Con esto no quiero decir que los géneros antes mencionados no estén relacionados, sin lugar a duda los romances tomaron elementos de los cantares, así como los corridos tomaron características formales de los romances, pero eso no es lo importante, no al menos para nosotros politólogos o sociólogos. A donde quiero llegar es

---

<sup>100</sup> Una definición de “transculturación”, según Bronislaw Malinowski -uno de los primeros en utilizar el término-, se encuentra en la introducción al libro *Contrapunteo Cubano* del escritor Fernando Ortíz, siendo esta: “toda *transculturación*, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja: una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”.

<sup>101</sup> Eric Lara, “Salieron de San Isidro...” El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: El hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico” *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* no. 15 (2003 [24 de octubre del 2011] ITESM) disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/384/38401509.pdf>

a que el verdadero origen de estas creaciones, son las sociedades que los producen y sus culturas populares. Por eso insisto en que el origen está en otra cosa, y en nuestro caso está en la fórmula que hemos repetido a lo largo de este estudio, *la épica tradicional vocal*, porque ésta es la relación entre artista, público, obra y contexto. Así tenemos tres casos independientes y autónomos, por lo que podemos comparar al narcocorrido -el cuarto caso- con los otros tres.

Eric Lara saca una importante lección del debate y nos confirma, aunque sin saber los verdaderos alcances de su “lección”, lo que yo he planteado en el párrafo anterior:

Lo importante a rescatar de esta desavenencia histórica sobre el origen del corrido es, sin lugar a dudas, que este elemento de nuestra cultura popular ha sido, desde sus orígenes, cualesquiera que estos sean, voz del pueblo, del oprimido, del que sufre vejaciones de quienes los gobiernan.<sup>1</sup>

Podemos dudar, desde luego, que el corrido sea la voz del oprimido o de la víctima, ya que dependiendo la recopilación de corridos que se haga, se puede afirmar o desdeñar ese argumento. Lo que no se puede negar, es que el corrido es una expresión del pueblo a través de sus poetas “los que con su fantasía creadora ante los hechos que les han conmovido han forjado rápidamente el relato apoyándose sobre literatura tradicional, según los modos locales o regionales. Miembros de la misma sociedad en los que se producen los acontecimientos.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Eric Lara, “Salieron de San Isidro...” p. 211

<sup>2</sup> Vicente T. Mendoza, “Introducción”, en Vicente T. Mendoza, *El Corrido Mexicano* p.XXXIII