

1
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL CORRIDO MEXICANO ACTUAL: CONFLUENCIA DE ELEMENTOS Y POSIBILIDADES DE APERTURA.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CARRERA DE LETRAS HISPANICAS

T E S I S

Que para obtener el Título de:

LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURA HISPANICAS

Presenta:

MAGDALENA ANDREA ALTAMIRANO PINEDA

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I. PANORAMA DE LOS ESTUDIOS ANTERIORES SOBRE EL CORRIDO

I.1. Estudios generales

- I.1.1. Delimitación y significado del término 'corrido'
- I.1.2. Origen hispánico y origen no hispánico
- I.1.3. Clasificación de textos
- I.1.4. Apogeo y decadencia del género

I.2. Estudios regionales

- I.2.1. Perspectiva de la literatura tradicional guerrerense y lugar que ocupa el corrido en ella
- I.2.2. Formas regionales
- I.2.3. El corrido como expresión de los valores comunitarios
- I.2.4. Transmisión y difusión del género

CAPITULO II. EL CORRIDO COMO GENERO MODERNO DE LA POESIA NARRATIVA TRADICIONAL

II.1. Poesía tradicional

- II.1.1. Poesía lírica
- II.1.2. Poesía narrativa

II.2. Algunos géneros poético-narrativos tradicionales importantes

- II.2.1. Balada europea o internacional
- II.2.2. Romance hispánico
- II.2.3. Corrido mexicano

II.3. Orígenes del corrido

- II.3.1. Romance tradicional
- II.3.2. Romance vulgar
- II.3.3. Poesía lírica tradicional

II.4. Definición del término 'corrido'

- II.4.1. Características formales: metro, rima y estrofismo
- II.4.2. Características estilísticas: recursos poéticos y procedimientos de representación de las acciones
- II.4.3. Características temáticas: asuntos, temas y motivos

CAPITULO III. EL CARACTER MIXTO Y LAS POSIBILIDADES DE APERTURA DEL CORRIDO ACTUAL

III.1. La noción de 'apertura' y su aplicación al corrido

- III.1.1. Apertura como característica de un tipo de literatura
- III.1.2. Apertura del corrido como género
- III.1.3. Apertura del corrido como texto
 - a) Nivel del significante
 - b) Nivel del significado

III.2. Contexto, creación y transmisión del corrido

- III.2.1. Contexto histórico y evolución del corrido
- III.2.2. Medios y circunstancias en los cuales se desenvuelve el corrido
- III.2.3. Acción de la comunidad en la estética y los valores expresados en el corrido
- III.2.4. Sustitución del interés épico por el novelesco en la temática del corrido actual
 - a) El corrido revolucionario como texto épico
 - b) Tendencia a la temática novelesca en el corrido posterior a la época revolucionaria

III.3. Los diversos modos de transmisión y sus repercusiones en la evolución del género

- III.3.1. Transmisión oral
 - a) Oralidad primaria: el corrido como hecho folclórico
 - b) Oralidad secundaria: el corrido como producto mediatizado
- III.3.2. Transmisión escrita-oral
 - a) Importancia de las hojas volantes en la primera etapa del corrido
 - b) Los cancioneros de distribución callejera y su influencia en la vida tradicional del corrido actual

III.4. Confluencia de la poesía tradicional y la poesía popular en el corrido

- III.4.1. Creadores y transmisores del corrido
- III.4.2. Vertiente tradicional
- III.4.3. Vertiente popular
- III.4.4. Predominio de los elementos tradicionales y tradicionalización de los populares

CONCLUSIONES

INDICE DE TITULOS

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

El objetivo de la presente tesis es el análisis de un aspecto poco estudiado del corrido tradicional mexicano: la estrecha relación que existe entre la confluencia de elementos que dio origen a este género y las distintas posibilidades de apertura que manifiesta actualmente.

Para explicar esta relación me apoyo en un corpus de 73 textos de índole y procedencia diversas:

1) Corridos recogidos por mí en la tradición oral de Guerrero y Oaxaca, durante 1984 y 1985. He elegido tales estados por considerar que corresponden a una región particularmente rica en la práctica de la tradición corridística.

2) Corridos incluidos en los trabajos de otros autores y procedentes de la misma región. Con ello creo haber proporcionado un panorama más completo (en cuanto a número y el tipo de textos, y amplitud cronológica) de lo que existe en las tradiciones guerrerense y oaxaqueña.

3) Corridos impresos en el Cancionero del Bajío, el cancionero de pliego suelto de mayor difusión en la actualidad. Esta elección se debe a mi interés por señalar la influencia de la dualidad oralidad-escritura en el corrido mexicano actual.

4) Romances tradicionales recolectados por mí u otros investigadores en los citados estados. Creo que el estudio del corrido no puede desligarse del análisis de las peculiaridades que el Romancero adopta en nuestro país; además de las relaciones de parentesco entre ambas formas de poesía narrativa, debe tomarse en cuenta la frecuente asimilación de los textos romancísticos a la forma del corrido.

Con base en este criterio, considero haber reunido una muestra representativa en la cual se apoya mi propuesta de análisis. En ocasiones recurrí a textos no incluidos en el corpus, pues consideré que la comparación o la ejemplificación con un texto de otra índole o procedencia contribuiría a aclarar determinado

aspecto.

Por otra parte, considero que para la estructuración de mi propuesta resultaba indispensable analizar al corrido bajo una doble perspectiva, paradigmática y sintagmática. Con el fin de lograr esto dividí mi trabajo en tres capítulos:

1) El primero de ellos es un panorama de los estudios que, a niveles nacional y regional, se han hecho sobre el corrido. Esta revisión atiende, sobre todo, a los aspectos más importantes del género o a aquellos que han desatado más polémica entre los investigadores.

2) El segundo capítulo está dedicado a la caracterización del corrido como el género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana. Para ello fue necesario precisar su ubicación en la poesía narrativa tradicional y explicar su interrelación con los géneros que le dieron origen.

3) Con base en los orígenes del corrido y el carácter mixto que éste presenta, en el tercer capítulo explico las principales posibilidades de apertura que —a mi juicio— se manifiestan en el corrido mexicano actual.

Considero que con esto he logrado estructurar una propuesta de análisis e interpretación sobre el género narrativo más importante de la poesía tradicional mexicana.

CAPITULO I. PANORAMA DE LOS ESTUDIOS SOBRE EL CORRIDO MEXICANO

I.1. ESTUDIOS GENERALES

El corrido es el género narrativo más importante de la poesía tradicional mexicana. Su importancia radica en que existe una abundante tradición corridística en constante evolución; su influencia es tan fuerte que ha hecho que gran parte de los romances vigentes en la tradición mexicana se asimile a su forma.

Sin embargo, su estudio continúa siendo muy complejo pues la mayoría de los autores que se han ocupado del corrido no ha podido desligarse de un exagerado nacionalismo o una equivocada idea romántica sobre la poesía del pueblo, y formarse un concepto claro y real sobre el género, así como adoptar una metodología que se adecue al corrido sin perder de vista el fenómeno folclórico.

Independientemente del momento en que nació el corrido (fecha harto difícil de precisar dada la carencia de información) es innegable que el interés por su estudio surgió después de la Revolución mexicana, la época dorada del corrido épico; el nacionalismo revolucionario exaltó todas las manifestaciones que, como el corrido y la canción revolucionarios, fueran representativas del pueblo mexicano. Este nacionalismo se extendió a casi todos los campos de la cultura y en la música se dio el nacionalismo musical; partidarios de esta última tendencia fueron: Daniel Castañeda, Vicente T. Mendoza y Jesús C. Romero, todos ellos estudiosos del corrido.

En la década de los veinte se editaron las primeras obras referentes a la poesía tradicional mexicana; en 1924 Higinio Vázquez Santana publicó el primer tomo de Canciones, cantares y corridos mexicanos, la primera antología de textos populares y tradicionales mexicanos.¹ De entonces a la fecha los estudios

¹ Uso el término 'popular' en el mismo sentido que lo hizo Ramón Menéndez Pidal; es decir, poesía popular es:

"Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto

corridísticos se han centrado fundamentalmente en cuatro aspectos: delimitación y significado del término, origen hispánico y o no hispánico, clasificación de los textos, y apogeo y decadencia del género.

I.1.1. Delimitación y significado del término

El problema más común en los estudios del género es la imprecisión del término 'corrido'; este problema ha ocasionado que la mayoría de los investigadores tenga un concepto erróneo de esta manifestación literaria. Como ha señalado María del Carmen Garza:

"... el término corrido se emplea en forma confusa y poco sistemática y se aplica a un grupo heterogéneo de textos -tanto a textos que corresponden a géneros literarios de poesía tradicional que tienen su propio nombre, como a textos literarios sin música que no pertenecen al folklore. Este es un fenómeno común a muchos géneros poético-musicales, pero en cuanto al corrido no se han especificado hasta ahora ni el concepto ni las características."

Celedonio Serrano Martínez también advirtió la ambigüedad del término pero la usó -erróneamente- como un argumento más para reforzar la tesis nacionalista sobre el origen del corrido:

"... una segunda diferencia [entre romance y corrido] que se nos plantea, es la relativa a la función denominadora especializada que tiene la palabra romance en España, frente a la general, vaga e indeterminada, que asume el corrido entre nosotros, por cuanto designa, sin diferenciarlos entre sí, a un conjunto de tipos poéticos, distintos unos de otros en las formas estróficas, métricas y rítmicas que adoptan, pero que los hermana y les da el mismo carácter la función pública y social que desempeñan."

público bastante tiempo [...]. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla." (Menéndez Pidal 1929a, p.73.)

Mientras el texto popular se mantiene inalterable al transmitirse, o sufre un mínimo de cambios, el tradicional se caracteriza por vivir en variantes.

¹ Garza de Koniacki 1977, t. I, pp. 5-6.

² Serrano Martínez 1963, p. 40.

Para Serrano Martínez el "sentido vago e indeterminado, pero a la vez genérico" que el término 'corrido' posee en México se debe a que el género es tan amplio que visto en conjunto resulta multiforme, polimétrico y polirrítmico. Es decir, para este autor, corrido es todo aquello a lo cual se le denomine así.

La ambigüedad del término es tan grande que se ha designado como corridos a textos de muy diversa índole. Gabriel Saldivar y Elisa Osorio Bolio llevaron al extremo la confusión a que da origen esta ambigüedad pues no supieron distinguir entre la poesía tradicional y la culta. Por ejemplo, consideraron "típicos corridos" mexicanos a poemas satíricos cultos como los "Gozos al reverendísimo, excelentísimo y eminentísimo señor don Tablilla de Chocolate" y el "Romance que una monja catarina cantaba alegre a la muy deseada partida del ilmo. señor Fuero", ambos del siglo XVIII.

Sin embargo, la confusión más generalizada se da entre el corrido y la canción lírica, popular o tradicional, esto ha propiciado que existan canciones cuyos títulos —consagrados por el uso— incluyen la palabra 'corrido': Corrido de Chihuahua, Corrido de Laredo, Corrido del conejo, Corrido vacilador, etc. Son muchos los autores que al no tener claros los conceptos de corrido como texto narrativo y canción como texto lírico han confundido las características de ambos géneros, por ejemplo, en 1929 Rubén M. Campos afirmó que el corrido

"Asume todas las formas y comprende todos los géneros desde el amatorio hasta el humorístico, y usa desde el verso octosilabo hasta el alejandrino."

y, según Celedonio Serrano Martínez, el corrido es

"... un género épico-lírico-trágico, que asume todas las formas estróficas y comprende todos los géneros; que usa todos

¹ Ibidem, p. 39.

² Saldivar-Osorio, pp. 229-244.

³ Campos 1929, p. 233.

los metros poéticos y emplea todas las combinaciones de la rima..., y relata en forma simple y sencilla, todos aquellos sucesos y acontecimientos que impresionan hondamente la sensibilidad del pueblo..."

Para Mario Colín, quien compartió muchas de las ideas de Serrano Martínez, el corrido también es "multiforme, polimétrico y polirrítmico" y "comprende todos los géneros poéticos". El criterio que define si un texto es corrido debe basarse en la función pública de dicho texto:

"Dentro de la denominación de corrido, cabe cualquier texto poético que cumpla con la función pública de dirigirse a las mayorías para transmitirles alguna noticia, mensaje o crítica social..."

Como se ve, todas estas definiciones o enumeraciones de las características atribuidas al corrido son excesivamente amplias para aplicarse a él, puesto que no mencionan sus rasgos distintivos -predominio del octosílabo, estrofismo, rima varia, presencia de un relato- y, en cambio, usan criterios tan generales que incluyen a la canción lírica. De ahí las incongruencias entre algunos ejemplos de "corridos" (en realidad canciones) que estos autores incluyeron en sus obras.

Por otra parte, investigadores como Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, en El romance español y el corrido mexicano, intentaron estudiar al corrido bajo un criterio literario-musical y elaboraron definiciones más o menos acertadas del género. No obstante, al seleccionar los ejemplos de sus obras optaron por un criterio predominantemente musical -basado en las características de la melodía- y confundieron canciones y corridos. En sus obras posteriores, El corrido mexicano y Lirica narrativa de México, Mendoza depuró el enorme corpus de su estudio anterior, con lo cual

¹ Serrano Martínez 1963, p. 36.

² Colín 1972, pp. xxiii y xviii.

³ Entendido como narración de sucesos, y forma en la cual se da esencialmente cuenta de una historia. S. v. Relato, Beristáin 1985.

reconoció tácitamente que el criterio musical era inadecuado para identificar y clasificar al corrido pues una misma melodía puede acompañar a textos diferentes y un mismo texto puede ser acompañado por varias melodías, según las circunstancias de la ejecución. Sin embargo, Vicente T. Mendoza recayó, aunque en menor grado, en la incongruencia de incluir canciones como ejemplos de corridos.

Alvaro Custodio, Andrés Henestrosa, Armando de María y Campos, Héctor Pérez Martínez y Margarita Prieto Posada, también incluyeron —en mayor o menor proporción— canciones como ejemplos de corridos.

I.1.2. Origen hispánico y origen no hispánico

El problema del origen es el aspecto que ha desatado más polémica entre los estudiosos del género, quienes se agrupan básicamente en dos corrientes: la tesis hispanista y la nacionalista.

El fundamento principal de la tesis hispanista es que el corrido mexicano tuvo su origen en el romance español y, aunque entre los integrantes del grupo hispanista: Daniel Castañeda, Alvaro Custodio, Armando Duvalier, Cusautémoc Esparza Sánchez, Mª del Carmen Garza, Vicente T. Mendoza, Héctor Pérez Martínez, Gabriel Saldívar y Elisa Csorio Eolio, Merle E. Simmons, y Thomas E. Stanford, comparten esta idea, existen varias modalidades en esta misma teoría.

Vicente T. Mendoza, considerado el principal exponente del origen hispanista, señala la posibilidad de que haya sido el romance andaluz el más difundido en México y, por lo tanto, la forma regional que más influyó en la formación del corrido:

"Fue probablemente esta forma de romance andaluz llamada corrida o romance-corrido, la más difundida y aceptada en México..."

"La forma literaria del corrido es siempre estrófica, ya sea de cuatro versos, de seis o de ocho. La más común es de cuatro versos octosílabos, razón por la cual puede decirse que, por su texto, es la misma forma española del romance, precisamente del romance-corrido de Andalucía..."¹⁴

¹⁴ Mendoza 1939, pp. 118 y 132.

Héctor Pérez Martínez y Gabriel Saldívar comparten la opinión de Mendoza, lo cual es razonable pues está demostrado que la mayoría de los emigrantes españoles de la América colonial procedía de Andalucía y Extremadura."

Sin embargo, Mendoza, como la mayoría de los partidarios de la tesis hispanista, señala que ciertos rasgos del corrido proceden de otras formas de la poesía española popular o tradicional:

"Por lo que [el corrido] encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara..."

"La jácara, a su vez, le ha heredado el énfasis exagerado del machismo, las balandronadas, jactancias, engrimientos y soflamas, propios de la germanía y en labios de jaques y valentones.""

También Alvaro Custodio afirma que el "romance es el principal, pero no el único germen del corrido" y señala a la copla y a la jácara como antecedentes menores.

Con respecto al origen del género es particularmente interesante la opinión de Armando Duvalier, quien fue el primero de los autores citados que señaló la influencia del Romancero vulgar sobre el corrido:

"El corrido literario es vástago directo de los romances clasificados como vulgares (de guapos y valentones) y caballerescos, que estuvieron de moda en el siglo XVI y absolutamente ningún otro género influyó en esta forma, exceptuando la canción lírica.""

Por su parte, Thomas E. Stanford considera que uno de los antecedentes inmediatos del corrido es la jácara en forma de villancico, muy generalizada durante la Colonia. Las razones que Stanford alude para probar esta relación entre jácara y corrido son las siguientes:

" Vid. Boyd-Bowman 1985.

" Mendoza 1954, p. ix.

" Custodio 1976, p. 24.

" Duvalier 1937, XV-87, p. 13.

"... en lo que se refiere al tipo de acontecimientos, el corrido es virtualmente idéntico a la jácara del siglo XVIII. La introducción musical del corrido puede igualarse al estribillo de esta última forma en el siglo XVII. La jácara tiene también una introducción y una despedida muy semejantes a la del corrido moderno."

Según este autor el corrido también fue influido por la décima del siglo XIX; lo cual se advierte en la presencia de la moraleja en el corrido, elemento que procede de las composiciones a base de décimas.

Así pues, aunque el romance sea el antecedente más directo del corrido, en sus orígenes el género mexicano recibió la influencia determinante de otras formas populares y tradicionales españolas: la canción y la copla lírica, la décima y sus formas derivadas ("cuándo", glosa en décimas, letrilla) y el romance vulgar.

La tesis nacionalista es el resultado de las exageraciones de un mal entendido nacionalismo; en ella se niega, sin argumentos válidos, la influencia del romance en la formación del corrido, ya que el hecho de aceptar la ascendencia hispana del género implicaría —según los nacionalistas— negar la capacidad creativa del pueblo mexicano.

Celedonio Serrano Martínez es el principal defensor de esta corriente y su obra El corrido mexicano no deriva del romance español tiene como propósitos centrales refutar la tesis hispanista y demostrar que el corrido deriva de la antigua poesía náhuatl. Para ello optó por un análisis basado en las diferencias entre romance y corrido, ya que

"... en las poesía primitivas de todos los pueblos... estas semejanzas son muy comunes y las características generales que se las imprimen no son privativas de alguna en particular, de tal manera que poseyéndolas ella, tenga que heredárselas a las demás... las diferencias que hay entre estos dos tipos de poesía popular... son las únicas que nos pueden permitir aclarar situaciones confusas y desorientadoras."

¹ Stanford 1974, pp. 35-36.

² Serrano Martínez 1963, p. 10.

Estas diferencias que Serrano Martínez señala son:

a) De forma: mientras el romance emplea el dieciseisílabo monorrímo asonantado el corrido es multiforme, polimétrico y polirrítmico —características que le heredó la antigua poesía náhuatl—, y prefiere la rima consonante.

b) De origen: el corrido no es producto del fragmentismo como el romance, creado mediante el desgajamiento de los antiguos cantares de gesta; los héroes romancísticos pertenecen a la nobleza y los personajes del corrido son parte del pueblo.

c) De contenido: la tradicionalidad (repetición de asuntos, personajes y temas, según el autor) del romance es ajena al corrido; los héroes del romance actúan por el afán de adquirir, mantener o recuperar el honor personal, y en los personajes del corrido domina la lucha por el bienestar colectivo; la religión fue el vínculo de unidad nacional entre los héroes del romance, y el patriotismo entre los del corrido; en el corrido no se dan los elementos sobrenaturales (revelación a través del sueño, fe en la protección milagrosa y agüeros) que aparecen en el romance.

Como se ve, los argumentos de Serrano Martínez están cimentados en bases falsas y por lo tanto resultan incongruentes. La pluralidad de formas estróficas, métricas y rítmicas que el autor atribuye al corrido provienen de una idea falsa —producida por la imprecisión del término— del género, y las diferencias conceptuales e ideológicas entre romance y corrido son falsas, están deformadas o no son pertinentes para negar el parentesco entre ambos tipos de poesía narrativa. Es imposible que el corrido comparta —todos e idénticos— los asuntos, escenarios, personajes, temas y motivaciones ideológicas del romance, pues ambos géneros surgieron en épocas y lugares diferentes; sin embargo, Serrano Martínez no ha reparado en que un asunto, tema o personaje (Bernal Francés, por ejemplo) extraño sí puede adaptarse a un medio diferente al que lo creó y transformarse en mayor o menor medida (para dar Fernando el Francés).

El error de Celedonio Serrano fue llevar a la exageración la polémica contra la tesis hispanista y pasar por alto una semejanza fundamental entre romance y corrido: su calidad de poesía narrativa.

Mario Colín, Andrés Henestrosa y Armando de María y Campos adoptan una postura intermedia entre ambas tendencias: consideran que el corrido es un género mestizo.

Mario Colín, quien más se apega a la teoría de Serrano Martínez, afirma que por el lado indígena el corrido deriva de la antigua poesía náhuatl, la cual era estrófica, métrica, de estructura formal y contenido ideológico múltiples, y se acompañaba siempre de música; según este autor, el corrido posee idénticas características. Con respecto a la parte española de este mestizaje folclórico, Colín no menciona cuál es el antecedente del género (quizá para no contradecir a Serrano Martínez), aunque afirma que algunas formas de la poesía tradicional española como

"... los cantares de gesta, los juglares [sic], el cantar hondo de raíces arabescas; los alabados, las pastorelas, los villancicos y otros muchos tipos de cantos religiosos y de poesía popular... se fusionaron con los nativos de América, para después expresarse en forma renovada en el horizonte de una nueva aculturación como la que se realizara en el horizonte hispano, con las múltiples invasiones étnicas que padeció."

Para Andrés Henestrosa el romance es "pariente del corrido" pero no por "haberle dado origen formal, sino en cuanto a la intención y a la finalidad de información que lleva implícita..."

La postura de Armando de María y Campos difiere de la de los autores anteriores pues acepta que el "corrido es español como casi todo lo mexicano, en el molde, forma externa, compuesta, puesta o impuesta por las corrientes de la Conquista que irrigaron la cultura y las costumbres de la nueva patria." Pero en algunas regiones —como el Sur— que no fueron accesibles a los

" Colín 1972, p. xiv.

" Henestrosa 1977, pp. 13-14.

conquistadores "las formas poéticas españolas no influyeron en las que usaron los poetas indígenas para vaciar sus cantos".

I.1.3. Clasificación de los textos

Aunque han existido varios criterios para clasificar al corrido, la mayoría de los autores ha optado por una clasificación temática y, sobre todo, por seguir (a pesar de sus limitaciones) el modelo propuesto por Vicente T. Mendoza en El corrido mexicano.

En su primer estudio, El romance español y el corrido mexicano, Mendoza usó un criterio musical para clasificar al corrido: "corridos formados por un solo semiperiodo, formados de un solo semiperiodo con estribillo, formados de un solo semiperiodo con un estribillo de doble frase, etc., pero esta clasificación permitió la entrada (a la antología de esta obra) de una enorme cantidad de canciones.

En El corrido mexicano, donde el autor rectificó algunas de sus afirmaciones anteriores y depuró considerablemente su corpus, sustituyó el criterio musical por el literario. Los apartados que forman esta nueva clasificación están basados en los "asuntos" predominantes en los textos; tales apartados son: Históricos, Revolucionarios, Del movimiento agrarista, De la revolución cristera, Políticos, De carácter lírico, De fusilamientos, De valientes, De bandoleros, Carcelarios; Raptos, persecuciones,

" Maria y Campos 1962, t. I, p. 20.

" Los textos (romances, corridos y "romances de relación") de esta obra fueron clasificados bajo distintos criterios. Para los romances españoles Mendoza usó una clasificación temática: carolingios, históricos, moriscos y fronterizos, novelescos, pastoriles, históricos de Grecia y Roma, y religiosos. Algunos romances fueron clasificados de acuerdo con sus regiones de procedencia: Asturias, Galicia, Cataluña, Portugal, Andalucía y Extremadura, y Salamanca. Además, Mendoza agrupó las distintas versiones mexicanas de un romance en torno al título del texto: Delgadina, Mambrú, etc. Es decir, en la clasificación de los romances de su corpus, el autor empleó tres criterios diferentes; en cambio, los corridos fueron clasificados musicalmente y los "romances de relación" aparecen sin clasificación.

alevosías y asesinatos; Parricidios, Maldición, Fatalidad; Coplas, cantares y jácaras; Tragedias pasionales. Accidentes y desastres, De caballos, De toreros; Religiosos, bíblicos y de indole moral; En elogio de ciudades, y De asuntos varios.

No obstante el cambio de criterio, la clasificación de Mendoza resultó incongruente por varias razones. Por un lado, hay apartados (Históricos, Fatalidad y De asuntos varios) cuya amplitud contrasta notablemente con la especificidad de otros. El autor no advirtió que al mezclar apartados muy amplios con otros muy específicos ponía en evidencia que los primeros contenían a los segundos. Por ejemplo, Históricos incluye a Revolucionarios, Del movimiento agrarista, De la revolución cristera, Políticos y De fusilamientos, pues todos se refieren a un hecho o personaje histórico; Fatalidad contiene a: De valientes, De bandoleros, Carcelarios, Raptos, Parricidios, Maldición, Tragedias pasionales, Accidentes y desastres y De toreros, pues en todos ellos domina el fatalismo; De asuntos varios es un apartado absurdamente amplio pues incluye a todos los demás, en él Mendoza incluyó todos los textos que —en su opinión— no entraban en los otros apartados.

Por otra parte, el autor señaló que el material contenido en Coplas no pertenece al género corrido (aunque Modesta Ayala figura en este apartado) y la "única razón para incluirlos es que su forma musical coincide con la del corrido".¹¹ Con esto, Mendoza aceptó que el criterio musical es insuficiente para identificar al corrido, pues un texto puede usar una melodía que tenga características musicales iguales a la melodía de un corrido y pertenecer a otro género. A pesar de que reconoció que este apartado no coincide literariamente con el corrido no hizo lo mismo con En elogio de ciudades, que por su título y contenido resulta inoperante en una clasificación de este género narrativo.

En El corrido popular mexicano Alvaro Custodio intentó corregir la clasificación de Vicente T. Mendoza por ser "muy

¹¹ Mendoza 1954, p. xxxix.

extensa y detallista... demasiado minuciosa",¹ pero incurrió en incongruencias similares a las de su antecesor.

Los apartados de la clasificación de Custodio son: Históricos, Revolucionarios, Amorosos, Machismo, Bandoleros, Carcelarios, Panorámicos, Fusilamientos, Sucesos, Maldiciones, Toreros, Caballos y Varios. Como se ve, el autor —al igual que Mendoza— creó apartados como Históricos, Sucesos y Varios que incluyen algunos o todos los apartados de la clasificación. Además, la creación de los apartados Sucesos y Varios se opone al criterio especializado que se usó en los otros casos.

Custodio pensó que la clasificación propuesta por Mendoza era demasiado extensa, detallista y minuciosa; redujo considerablemente la cantidad de apartados de ésta, con lo cual facilitó su comprensión, pero no siguió un criterio uniforme al hacer su propia clasificación. De ahí la incongruencia entre apartados tan específicos como Fusilamientos y tan generales como Sucesos y Varios, que abarcan todo el corpus. Además, incluyó el apartado Panorámicos, que equivale a En elogio de ciudades de Mendoza. Con esto se advierte que el autor no consideró que la apología de lugares adopta la forma y el estilo de la canción lírica, por lo cual no pertenece al género corrido.

Celedonio Serrano Martínez y M^a del Carmen Garza eligieron otros tipos de clasificación. Para Serrano Martínez existen tres tipos fundamentales de corrido, que dependen del elemento predominante en los textos:

1) Epicos: en ellos predominan las imágenes objetivas y la narración en tercera persona; han sido compuestos con base en un referente de la vida actual y de acuerdo con las circunstancias de cada momento histórico, por lo cual poseen una función noticiera. En estos textos el énfasis narrativo están en las "situaciones decisivas" y hay pocos comentarios de índole personal.

¹ Custodio 1976, p. 86.

2) Líricos: donde el corridista impregna sus cantos de un sentimiento afectivo y expresa sus propias ideas sobre el suceso; en estos textos domina el monólogo y la nota personal del autor.

3) Trágicos: donde predomina el diálogo, interviene muy poco el narrador y los personajes manifiestan "toda clase de sentimientos" y "sus luchas y desgarramientos íntimos"."

Frecuentemente -advierte Serrano Martínez- se mezclan los tres elementos de un mismo texto.

A pesar de que ésta es la clasificación que el autor explicó directamente, al hacer su análisis formal uso otro criterio: corridos formados por un solo tipo de estrofa y metro, formados por un solo tipo de estrofa que usa dos metros en combinación, formados por dos tipos de estrofas que emplean el mismo metro, y textos que combinan dos estrofas de diferente metro.

Por su parte, Mé del Carmen Garza eligió una clasificación estructural y basada en el tipo de relato: propone llamar corridos narrativos a los que son dinámicos y en los cuales se da un proceso, y corridos discursivos a los estáticos y carentes de proceso. En los corridos narrativos, que equivalen a la narración, una sucesión de acciones se realiza en un transcurrir de tiempo. Este tipo de corrido se divide en "corridos-tragedia", "que tienen unidad de acción" y en donde "la anécdota... está determinada por la sucesión de acontecimientos", y "corridos-crónica", "que relatan las acciones ocurridas en un tiempo determinado"."

Los corridos discursivos, equiparables a la descripción, comprenden dos tipos fundamentales, que pueden mezclarse en un mismo texto: "corridos-crítica", "donde se adopta una posición valorativa", y "corridos-sermón", "donde aparece una posición volitiva... se expresan las opiniones y los deseos personales"."

" Serrano Martínez 1963, pp. 36-37.

" Garza de Konecki 1977, t. I, p. 39.

" Ibidem, p. 35.

I.1.4. Apogeo y decadencia del género

En el estudio del corrido ha estado muy generalizada la creencia en una tradición actual decadente. Según esta opinión, la trayectoria del género sería la siguiente: surgimiento (finales del siglo XIX), auge (Revolución mexicana y momento inmediatamente posterior) y decadencia (actualidad).

Este error de perspectiva sobre la tradición corridística actual se debe principalmente a que los autores que comparten la idea de los periodos aélico y rapsódico del género jurgan que el corrido épico es el más valioso y no han advertido la tendencia definitivamente novelesca que el género adoptó cuando el contexto épico perdió inmediatez y los transmisores dirigieron su interés hacia la temática novelesca. Para Mendoza la Revolución de 1910 y la guerra cristera constituyen el momento cumbre del corrido pero

"De 1930 a la fecha el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular... ha perdido su frescura y su fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres... sólo sirve para reseñar hechos políticos y sociales..."

Todo lo cual hace evidente "la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular".¹⁴

Henestrosa, por su parte, considera que el corrido sólo tiene razón de ser cuando se relaciona con hechos históricos o épicos pues afirma que: "... sólo florece cuando una gran idea, cuando un gran dolor se apodera del alma colectiva; cuando un gran dolor o una gran idea se vuelven colectivos" y, por lo tanto, la Independencia, la Reforma y la Revolución "han sido los capítulos de nuestra historia que mejor han dado raíz a los corridos".¹⁵ Este autor también comparte la idea de una decadencia en el género y la atribuye a que

"Los compositores de nuestros días hacen corridos al por mayor: tontos, insípidos, falsos, y que a veces de corrido no

¹⁴ Mendoza 1954, p. xvi.

¹⁵ Henestrosa 1977, p. 9.

tienen más que el nombre; no alcanzan sino el aplauso de cierta clase de oyentes capitalinos, sin trascender al pueblo que sólo adopta y adapta aquellos que lo contienen, aquellos en que se encuentra."¹²

Ambos autores no han reparado en que así como el Romancero no se limitó a los temas épicos e históricos y subsiste hasta la actualidad con una temática predominantemente novelesca, el corrido no ha necesitado de una temática y un marco exclusivamente históricos o épicos para sobrevivir. Por ello, afirmar que la tradición actual del corrido es decadente y que el pueblo no acepta los textos modernos demuestra un desconocimiento absoluto de la tradición actual.

Rubén M. Campos, uno de los pioneros en el estudio de la poesía tradicional mexicana, si advirtió que la temática más recurrente en el corrido era la novelesca. Por ejemplo, al describir el modo usual de difundir "profesionalmente" el corrido, enumera algunos de los asuntos tratados por el género: "las bribonadas de un pícaro, al que la policía no puede echar el guante", "las hazañas de un bandido [Macario Romero] al que su reciente muerte trágica ha dado la inmortalidad popular", "un torero, ídolo del pueblo, apuñaleado por otro torero, como en el corrido de Lino Zamora", "un pasmoso y verdadero héroe, como el héroe de Nacozari, Jesús García, que para salvar a todo un pueblo, echa a andar un tren incendiado", "una hecatombe, como el descarrilamiento de Temamatla". Es decir, si se percató (aunque no lo dijo explícitamente) de que el corrido histórico-épico no era el que interesaba al pueblo.

Por otra parte, Alvaro Custodio destaca la influencia que los medios de comunicación masiva y los intérpretes profesionales ejercen sobre el corrido. Según Custodio, el hecho de que el corrido sea adoptado por compositores conocidos propicia que el género pierda su esencia popular; en cambio, la acción de un

¹² Ibidem, p. 12.

¹³ Campos 1929, pp. 233-234.

intérpreta como Ignacio López Tarso hace que los "corridos vuelvan a alcanzar su condición netamente popular, sin adulteración alguna".

Como se verá a lo largo de este trabajo, la tradición corridística mexicana no está en decadencia ni en vías de extinción. Hay que reconocer, en cambio, que los adelantos tecnológicos y las variaciones en los modos de vida de la gente han influido para que el saber folclórico del pueblo se modifique en fondo y forma. El corrido no ha sido inmune a esta transformación, y sus características y tendencias actuales se deben al proceso normal de tradicionalización y a la influencia de los medios de comunicación masiva.

I.2. ESTUDIOS REGIONALES

Hasta la fecha, los análisis de las peculiaridades que el corrido adopta en regiones específicas han sido paupérrimos en cantidad y calidad. Con respecto al estado de Guerrero sólo tengo conocimiento de un estudio dedicado exclusivamente al género: Corrido y violencia entre los afroestebos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, realizado por Miguel Ángel Gutiérrez Avila. Antes de él, autores como Vicente T. Mendoza y Celedonio Serrano Martínez hicieron algunas observaciones sobre la poesía tradicional de la entidad, pero sólo secundariamente se refirieron al corrido: Vicente T. Mendoza, en "Música tradicional de Guerrero", hace un panorama somero de la música y la poesía tradicionales de la región; por su parte, Celedonio Serrano Martínez, en "Romances tradicionales en Guerrero", comenta algunos textos (romances, canciones y, sobre todo, canciones enumerativas) que a su juicio son corridos tradicionales derivados de romances españoles.

En 1955 Gonzalo Aguirre Beltrán publicó Cuijla. Etnografía etnográfica de un pueblo negro. Esta obra es el resultado de una

investigación sobre el grupo afroestizo que habita en el municipio de Cuajinicuilapa, Gro. (en los límites de dicho estado y Oaxaca). El trabajo de campo se hizo entre diciembre de 1948 y octubre de 1949; como complemento a la investigación antropológica se recolectaron corridos de factura local, sones tradicionales y textos populares que fueron utilizados en la publicación para ejemplificar algunas costumbres comunitarias. Asimismo, en el capítulo XV, "La lengua y el corrido", se incluyeron fragmentos de corridos para explicar determinadas características lingüísticas que asume el español hablado por este grupo étnico.

El estudio de Miguel Angel Gutiérrez Avila también está dedicado al grupo afroestizo de la Costa Chica y la recopilación de textos -iniciada en 1982- tuvo lugar en los pueblos de San Nicolás Tolentino, perteneciente al municipio de Cuajinicuilapa (Gro.) y Santo Domingo Armenta (Oax.). El interés de este autor -cuyo enfoque es antropológico- se centra en explicar las causas de lo que para él es una característica distintiva del corrido costeño: la estrecha relación que existe entre el corrido y la violencia. No obstante la brevedad de la parte teórica de esta obra, la antología de veinte textos que complementa el estudio es (a excepción del último texto, El fandango) una muestra representativa del corrido de factura local producido en la Costa Chica.

I.2.1. Perspectiva de la literatura tradicional querrerense y lugar que ocupa el corrido en ella

Celedonio Serrano Martínez afirma que la tradición querrerense se caracteriza porque en ella coexisten los más variados géneros folclóricos con igual preponderancia y la preferencia por cualquiera de ellos está condicionada a las circunstancias en que se realicen. Es decir, cada género tiene su propio campo, aunque el público es básicamente el mismo. Los corridos y canciones, por ejemplo, suelen cantarse en una feria religioso-pagana, una tapada de gallos o una vinata de barriada.

No obstante, la afirmación de esta supuesta peculiaridad de la tradición guerrerense, sin ser falsa, resulta banal pues en la mayoría de las regiones del país (y del mundo) coexisten todos o casi todos los géneros folclóricos, siempre ligados a las manifestaciones de la vida comunitaria. Y, por supuesto, cada género resulta más o menos adecuado para determinado aspecto de la vida de los transmisores. Por otra parte, Serrano Martínez omitió señalar que el corrido es un género de mayor arraigo entre los hombres y esta característica está íntimamente relacionada con las circunstancias de su ejecución.

Según el autor, la coexistencia propició el cruce entre los géneros folclóricos y un ejemplo de dicho cruce son los "corridos tradicionales", derivados de ciertos romances españoles y que en realidad son versiones de romances tradicionales (La adúltera, Bernal Francés, Delgadina y Las señas del esposo) cuya forma se ha asimilado a la del corrido. También incluye los corridos de El hijo desobediente y Eelén Galindo y los juzga derivados de los romances Mal de amor y La mala suegra. Serrano Martínez carece de una idea clara sobre el corrido y no advierte que la mayoría de los ejemplos incluidos en su artículo no son corridos; también pasa por alto que la asimilación del romance a la forma del corrido es un fenómeno común en México, e ignora que en materia folclórica el hecho de compartir un motivo ("No me entierren en sagrado") o un asunto (intriga de la suegra) no implica necesariamente que un texto deriva de otro.

Por su parte, Vicente T. Mendoza afirma que en Guerrero existe una gran cantidad de géneros, todos ellos de origen hispano, concretamente andaluz, pero -hasta 1949, fecha de publicación de su artículo- no se ha iniciado "todavía una búsqueda seria en el campo del folklore y específicamente de la música tradicional", que permita descubrir el acervo folclórico del estado.

" Mendoza 1949, p. 198.

I.2.2. Formas regionales

Según Celadonio Martínez Serrano en Guerrero —al igual que en el resto de México— se manifiestan las dos categorías que Menéndez Pidal designó con los nombres de 'poesía popular' y 'poesía tradicional'. Partiendo de una interpretación errónea de estos conceptos, el autor estableció la siguiente clasificación de corridos, aplicable —en su opinión— a textos guerrerenses y de otros lugares del país:"

1) Ejemplos de poesía popular son los corridos "que hablan de nuestra patria" y se refieren a los principales acontecimientos y personajes históricos: a las ciudades, ríos y montañas que se encuentran en el territorio nacional, o a las costumbres e idiosincrasia del pueblo. Dichos textos están compuestos en metros mayores y su temática es ajena a la del Romancero.

2) Ejemplos de poesía tradicional son los corridos que directa o indirectamente proceden de romances hispánicos y que bajo la influencia del sentimiento indígena fueron sometidos a un proceso de adaptación al medio mexicano, sin embargo, estos textos no han perdido totalmente su forma y esencia originales. Este tipo de corridos se caracteriza por el empleo del octosílabo, la cuarteta con rima alterna y la temática del Romancero tradicional.

3) El tercer tipo es una mezcla con "forma metro-estrofica romanesca, cuyo contenido se nutre con la esencia de nuestra mexicanidad". La presencia de estos textos en la tradición mexicana —y guerrerense— tiene dos explicaciones posibles: su antigüedad (son inmediatos al período de aclimatación del romance español) o son "el producto de una mentalidad poco ágil, imaginativa y despierta".

Serrano Martínez también afirma que el corrido mexicano aun no alcanza la categoría de poesía tradicional pues, no obstante poseer algunas categorías tradicionales como la: anonimia, la

" Serrano Martínez 1951, pp. 10-11.

" Ibidem, p. 11.

transmisión oral y el arraigo en la memoria del pueblo, todavía vive sin variantes, debido a su escaso tiempo de existencia. Como se ve, el autor no maneja adecuadamente los conceptos de poesía popular, poesía tradicional, romance y corrido. Para él los corridos "más mexicanos" son los que pertenecen al primer tipo; no ha reflexionado en que el corrido es un género poético-narrativo tradicional y a pesar de ser practicado por autores cultos o populares su estilo característico es el tradicional. Además, por su calidad de poesía narrativa, no emplea el elogio o la descripción de ciudades, ríos y montañas como tema, lo cual suele tener lugar en la canción lírica.

Por otra parte, los textos del segundo tipo no son corridos sino romances asimilados a la forma del corrido; los del último, "menos mexicanos" e inferiores a los populares, son los verdaderos corridos tradicionales, consideración que se le escapó totalmente al autor.

Serrano Martínez no puede desligarse de su exagerado nacionalismo, que le lleva a hacer afirmaciones absurdas; opina que el corrido suriano se liberó de la estructura formal del romance al sustituir el octosílabo por los metros de arte mayor (tridecasílabo y alejandrino, fundamentalmente). Supone que el cambio de metros puede deberse a

"... un deseo inmediato de liberación espiritual respecto del molde de la poesía popular española, o bien [a] una imperiosa necesidad de mayor espacio para vaciar en él su sentimiento nacionalista, modificarlo todo con la fuerza creadora de su imaginación. Y no sería aventurado pensar que su inspiración poética, tal vez se acomode mejor a los metros mayores —reminiscencia del espíritu literario prehispánico—, cuya poesía mágico-religiosa se hallaba más en su medio cuando se desarrollaba en prosa o en tiradas líricas de versos largos."

Sin embargo, al autor se le ha olvidado la razón más obvia: algunos corridos —no la mayoría— usan combinaciones diversas del octosílabo porque fueron creados a imitación de la poesía culta.

Por su parte, Vicente T. Mendoza señala que las formas

principales que el corrido adopta en Guerrero son:

"19 Los versos octosilabos derivados del romance español.

29 Los de versos de mayor número de sílabas, entre los que abundan los treidecasilabos; los alejandrinos en hemistiquios de siete y otras combinaciones más largas como la de versos de dieciséis sílabas, con hemistiquios de diez y de seis.

39 Como tercera forma aparece la conocida con el nombre de 'Bola suriana', cuyo arquetipo lo constituye el corrido del Descarrilamiento de Temamatla..."

Aunque la tipología de Mendoza es correcta en cuanto abarca las diferentes realizaciones métricas que el corrido tiene en Guerrero, su afirmación sobre los metros empleados por el segundo tipo no es certera pues en lugar de los metros de arte mayor debió haberse referido a combinaciones inusuales en la poesía narrativa tradicional: 5 + 7, 7 + 7 y 10 + 6, pero frecuentes en cierto tipo de corridos y canciones narrativas populares.

Además de Vicente T. Mendoza y Celedonio Serrano Martínez, Daniel Castañeda y Armando de María y Campos¹⁹ coinciden en señalar que la "bola suriana" es una forma corridística que se practica en Morelos y parte de Guerrero y el Estado de México. A pesar de que Serrano Martínez no incluye a la "bola" en la tipología explicada anteriormente, en El corrido mexicano no deriva del romance español explica varios aspectos de esta forma: estructura, origen del término, tipos fundamentales y difusión. También establece que es un género creado por los trovadores guerrerenses y que se propagó rápidamente entre los corridistas de Morelos.²⁰

En Panorama de la música tradicional de México, Vicente T. Mendoza destaca la relación de la "bola suriana" con el romance y define así a la primera:

"... consiste en una estrofa de cuatro versos en la que los impares son dodecasilabos en hemistiquios de seis, y los pares son octosilabos. Esta va seguida de otra estrofa de cuatro versos octosilabos, lo que hace que dicha forma esté

¹⁹ Mendoza 1949, p. 211.

²⁰ Castañeda 1943, p. 13; y María y Campos 1962, t. I, p. 52.

²¹ Serrano Martínez 1963, pp. 169-172.

emparentada con el romance, y en consecuencia, por su carácter narrativo se le debe considerar como una especie de corrido."¹¹

Sin embargo, considero que más que un tipo de corrido la "bola suriana" es una forma de canción lírico-narrativa y de estilo popular que en ocasiones imita algunos recursos corridísticos.

1.2.3. El corrido como expresión de los valores comunitarios
Gonzalo Aguirre Beltrán y Miguel Angel Gutiérrez Avila hicieron hincapié en uno de los aspectos más relevantes de la poesía tradicional y que, según los autores, se manifiesta con singular importancia en el corrido costeño: la expresión de los valores comunitarios.

Para Aguirre Beltrán, en la Costa Chica el corrido funciona como un instrumento de control social y refuerza los valores que caracterizan el ethos de la cultura local; todo ello se produce a través de las recomendaciones, moralejas y juicios de valor que el narrador introduce en el corrido que transmite:

"El prolijo relato de robos, asaltos, asesinatos y demás acontecimientos fuera de lo común, tolera en el trovador la exaltación o condenación de quienes intervinieron en el hecho y en ocasiones extrae, de esos juicios de valor, normas o principios que impone al auditorio al través de la reiteración del canto y la expresión estética del verso."¹²

Por su parte, Miguel Angel Gutiérrez afirma que para los afroestizos de la Costa Chica el corrido es un elemento de diferenciación e identidad frente a las etnias indígenas con las cuales coexisten. Lo anterior, sumado a las otras funciones del corrido costeño (noticierismo, expresión de los valores comunitarios e instrumento de regulación social), provoca que en esta región el corrido sea "la expresión más clara y fuerte de una ideología de la violencia".¹³

¹¹ Mendoza 1956b, p. 106.

¹² Aguirre Beltrán 1958, pp. 213-214.

¹³ Gutiérrez Avila 1988, p. 19.

I.2.4. Transmisión y difusión del género

Con respecto a la Costa Chica, Miguel Angel Gutiérrez señala que actualmente la transmisión y difusión del corrido se han visto reforzadas por la intromisión de algunos elementos de la oralidad secundaria (el disco, la radio, la sinfonola y la grabadora de casete). Según el autor, la proliferación de estos elementos provocó la sustitución de ciertos géneros musicales tradicionales por la llamada "música tropical" y, en cambio, "reforzó ampliamente la difusión y gusto por el corrido". La influencia de la tecnología electrónica no fue perjudicial para el corrido costeño debido a las siguientes razones: el hecho de que este género constituye un elemento de identificación para los afroestizos y la "implicación que el sustento histórico que narran [estos textos] tiene sobre la identidad de la sociedad".⁴

Asimismo, la influencia de los medios de comunicación masiva coexiste con la actividad creadora de los autores locales de corridos y con la labor de transmisión y difusión que realizan los corridistas de la región.

⁴ Ibidem, pp. 39 y 41.

CAPITULO II. EL CORRIDO COMO GENERO MODERNO DE LA POESIA NARRATIVA TRADICIONAL

II.1. POESIA TRADICIONAL

Cuando se define a la literatura tradicional se suele citar en primer término, y como una de sus características, su transmisión predominantemente oral. Sin embargo, la transmisión oral de discursos literarios o cercanos a la literatura es un fenómeno muy complejo y que se ha practicado en contextos y formas diversos. Walter J. Ong, al estudiar las relaciones entre la oralidad y la escritura, distingue entre culturas orales primarias y secundarias, y llama

"... 'oralidad primaria' a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es 'primaria' por el contraste con la 'oralidad secundaria' de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión."

Entre una y otra surgieron las culturas caligráficas (con conocimiento de la escritura) y, posteriormente, las tipográficas (con conocimiento de la escritura y la impresión). Como las relaciones e interdependencia entre la oralidad y la escritura varían según la época, resulta lógico que la transmisión oral de la literatura esté condicionada al tipo de cultura operante en cada momento histórico.

Mientras que en las culturas orales primarias la única forma de transmisión es la oral, en el resto de las culturas —caligráficas, tipográficas y de oralidad secundaria— las obras literarias se transmiten por vía oral, escrita o ambas. El tipo de literatura que se transmite en cada caso no es homogéneo ni único, pues tanto la literatura tradicional como la popular y la culta

¹ Ong 1982, p. 20.

pueden transmitirse en todas las formas mencionadas, aunque tengan preferencia por alguna en especial.

Por ejemplo, en las culturas orales primarias, que actualmente "casi no existe[n] en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos", la literatura que se transmite en la constituida por "las formas artísticas exclusivamente orales"¹ y conocida con los nombres de folclórica, tradicional o de tradición oral.

El conocimiento de la escritura propició la costumbre de preservar por escrito algunos textos que vivían en la tradición oral; La Ilíada, La Odisea y la Biblia son ejemplos representativos de esta tendencia. Pero la escritura no se usó solamente para la preservación de textos tradicionales sino que también fue empleada para la creación literaria; esta nueva forma de "hacer literatura" -por escrito- iría marcando en sus productos ciertos rasgos que en el futuro los distinguirían de los de la literatura tradicional (creados y recreados oralmente). Así, en las culturas caligráficas hay dos tipos de literatura escrita: la de los textos que se crearon por escrito (literatura culta y popular) y la de los textos de tradición oral que fueron copiados para asegurar materialmente su conservación. Cabe hacer notar que muchos textos del primer tipo muestran una marcada influencia de la literatura tradicional y esta influencia se ve reforzada por el hecho de que la mayoría de ellos se escribió para la recitación en voz alta y ante un público más que para la lectura silenciosa e individual; ello se explica porque el analfabetismo era entonces generalizado aunque casi siempre era posible encontrar quien leyera en voz alta lo que los demás -analfabetos- querían saber.² Así pues, la literatura escrita se transmitió por vía escrita, oral u oral-escrita.

La imprenta hizo posible una difusión mayor de la literatura,

¹ Ibidem, pp. 20 y 23.

² Margit Frenk destaca cuán frecuente era la práctica de la lectura en voz alta como vehículo de transmisión de la literatura en el Siglo de Oro español. Cf. Frenk 1982.

que ya para entonces adoptaba tres tipos bien definidos: la literatura culta, la popular y la tradicional, además de las formas fronterizas entre ellas. Cada uno de estos tipos tenía un medio de transmisión preferido: la literatura culta nacía y se transmitía mediante la palabra escrita o impresa, y generalmente estaba destinada a la lectura individual y silenciosa; la literatura popular nacía escrita y podía transmitirse escrita, en forma oral o mediante la lectura en voz alta; la literatura de tradición oral, nacida y casi siempre transmitida por vía oral, también se difundía en forma escrita u oral-escrita.

Por otra parte, mientras que en las actuales culturas orales secundarias la literatura culta se transmite exclusivamente por escrito, en la transmisión de los textos populares o tradicionales se dan interesantes y lógicas paradojas: a partir de las culturas caligráficas y tipográficas, la escritura y la imprenta incrementaron la difusión de las obras populares y tradicionales, sobre todo a partir del siglo XVI en que se generaliza la difusión de la literatura (de todo tipo, pero con predominio de textos populares y tradicionales) mediante hojas volantes, pliegos sueltos, folletos y libros "de cordel", cuyo bajo costo facilitaba

No obstante ser términos editoriales que designan formas usadas en todo el mundo, en el terreno de la "literatura de cordel" existen diferencias de criterio con respecto a las definiciones de 'hoja volante', 'pliego suelto' y 'folleto'. Por ello creo pertinente precisar el sentido que se les da en este trabajo.

Hoja volante: hoja de papel independiente e impresa por una o dos caras y de tamaño variable. En México, durante los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX las hojas volantes fueron el medio impreso más empleado para la difusión del corrido, y poseen una importancia singular para el estudio de la transmisión escrita y oral-escrita del género. Las hojas volantes mexicanas de esta época se caracterizan por estar impresas en papel de china de colores llamativos y generalmente por una sola cara; esto último se debe a la fragilidad del papel empleado, que no resiste la doble impresión. En cada hoja volante el material impreso comprende: uno o varios textos dispuestos en dos o tres columnas, títulos y subtítulos, un grabado principal y por lo común relacionado con el texto único o más importante, adornos tipográficos (filas, orlas, viñetas) y anuncios comerciales, a veces se incluyen también el nombre del autor del texto y un pie de imprenta.

su adquisición y lectura. Sin embargo, la mayor difusión de algunas manifestaciones (la canción popular y todos los géneros y formas tradicionales que están ligados al canto) de estas literaturas se ha logrado en las actuales culturas de oralidad secundaria, por medios orales u oral-visuales y de extraordinario alcance: la casete, el cine, el disco, la radio, la televisión y el video.

Aunque los tres tipos fundamentales de la literatura se han transmitido en mayor o menor medida, según la época, oralmente, resulta innegable que la literatura tradicional es la que más se ha valido de la voz humana como vehículo de comunicación.

La literatura de tradición oral es un fenómeno de carácter universal y que, aunque su surgimiento es anterior al de la literatura escrita (popular o culta), subsiste hasta nuestros días; tiene como vehículo preferente, sin que esto implique exclusividad, la palabra hablada, cantada o recitada. No obstante, la transmisión oral por sí sola no distingue significativamente a la literatura tradicional de otros tipos de manifestaciones literarias, aunque sí influye decisivamente en la conformación de sus rasgos distintivos.

Pliego suelto: hoja de papel doblada de una a cuatro veces para formar 4, 8, 16 o 32 páginas. Aunque éstos son los números habituales de dobleces y páginas, también existen pliegos con otras características: tres dobleces y seis hojas, o doce hojas. Se denomina pliego in folio a la hoja de papel doblada una vez para obtener dos hojas y cuatro páginas. El tamaño de los pliegos "de cordel" depende siempre de la evolución tipográfica de cada época, pues las dificultades de impresión aumentan de acuerdo con el número de páginas del pliego; de ahí que el tamaño promedio de los pliegos antiguos sea el 42 mientras los pliegos de este siglo prefieren el 89 o el 169.

Folleto: cuadernillo superior a las 32 páginas (extensión máxima del pliego suelto) y que equivaldría a un libro pequeño pero todavía accesible en precio a los habituales compradores de "literatura de cordel". Al igual que Ma Cruz García de Enterría creo que, debido a su extensión y precio mayores, el folleto es el medio impreso menos usado por esta literatura.

Vid. Díaz de León 1963; Rodríguez-Moñino 1970, pp. 11-14; García de Enterría 1973, pp. 59-63; y Marco 1977, t. I, pp. 33-35.

La transmisión oral es uno de los eslabones intermedios del proceso tradicional, mediante el cual un texto popular, semipopular o incluso culto' se convierte en tradicional. Como ha señalado Ramón Menéndez Pidal, la fase inmediata anterior al proceso tradicional es la popularización:

"Toda poesía tradicional fue en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua prolongada y más extensa..."¹

Así pues, independientemente de su carácter inicial, todo texto que por sus propios niveles de apertura se encuentra en camino de hacerse tradicional atraviesa por una primera etapa de gran aceptación y difusión durante la cual el pueblo lo acepta y transmite, pero sin variarlo o con cambios mínimos o intrascendentes. Después de la popularización sobreviene el proceso tradicional, cuyas etapas son:

Aprehensión: este primer estadio consiste en la recepción, descodificación y asimilación de un texto cuyo lenguaje y contenido son compatibles, o pudieran serlo, con el acervo tradicional y la ideología de la comunidad del receptor; es decir, éste recibe un texto que le interesa y, generalmente, lo aprehende

"... palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado [los transmisores] según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios,

¹ Por ejemplo, para el mundo hispánico, Margit Frenk ha destacado que la lírica tradicional moderna pertenece a una escuela poética diferente de la lírica antigua, y que la nueva escuela deriva casi totalmente de la poesía del Cancionero renacentista y de los textos semipopulares que se incluían en los pliegos sueltos de la misma época; cf. Frenk 1971. Asimismo, es harto conocido el hecho de que algunos romances nuevos poseen ya vida y arraigo tradicionales; tal es el caso de Mira, Zaide, que te aviso y Por la calle de su dama, ambos de Lope de Vega.

¹ Menéndez Pidal 1953, t. I, p. 46.

claxistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance [o cualquier otro texto tradicional] y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje."

Con la descodificación del mensaje el receptor ha aprehendido —en forma y contenido, significado y significantes— el texto y está en posibilidades de actuar como transmisor.

Transmisión: es la etapa intermedia y fundamental del proceso tradicional: durante ella el emisor o transmisor comunica el mensaje (texto) al receptor (lector u oyente) y es aquí cuando se producen las variantes, esencia de la vida literaria tradicional, que originan las diferentes versiones de un texto. Ahora bien, la producción de variantes es posible porque

"La transmisión no es de ninguna manera automática ni estática y tiene dos aspectos fundamentales que la caracterizan: la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional."

Es decir, un texto no se transmite en forma invariable sino que en cada una de sus transmisiones intervienen dos factores complementarios: el primero permite la conservación de la mayoría o algunos de los rasgos esenciales del texto, los cuales funcionan como base reconocible para el receptor y punto de partida para la refundición; mediante el segundo se introducen las modificaciones necesarias para adaptar el texto al gusto, intereses y características de la comunidad en que se está transmitiendo.

Catalán 1979, pp. 161-188. Otras formas y géneros tradicionales recurren a mecanismos de aprehensión diferentes: en la poesía folclórica, por ejemplo, es evidente que el receptor y futuro transmisor centra su interés en los principales elementos narrativos que componen la fábula y el modo de articulación de la intrínseca. Por su parte, la teoría oral formularia sostiene que la poesía popular sermoecónica se basa en otro procedimiento de aprehensión: el futuro poeta-transmisor no memoriza textos sino intrínsecas tradicionales que en su momento —la *performance*— recreará formulariamente para producir textos nuevos y no versiones de una misma obra. *Vid.* Lord 1960.

* Diac Roux 1976, p. 2.

Difusión: en esta etapa los cambios introducidos durante la transmisión son difundidos en el tiempo y en el espacio, lo cual facilita la profusión de variantes y, por lo tanto, de versiones de un mismo texto.

Existen dos modos fundamentales de difusión en lo que a literatura tradicional se refiere: la difusión por contigüidad geográfica o el "trasplante a distancia". Sobre ambos procedimientos ha señalado Menéndez Pidal:

"La continuidad geográfica en la dispersión tradicional es, sin duda, lo general y corriente, tanto en la propagación de versiones completas como de variantes particulares; pero siempre es posible el trasplante a distancia, operado por iniciativa particular de un individuo aislado, produciéndose así áreas discontinuas en la geografía de una canción."

Independientemente del modo utilizado, la difusión de un texto tradicional hace posible tanto el arraigo espacio-temporal y la circulación como la profusión de variantes y versiones del mismo. Es decir, con la difusión se cierra y reabre el ininterrumpido círculo de la vida de un texto tradicional.

Es en estas etapas donde la literatura de tradición oral adquiere los rasgos que la distinguen de la literatura culta e individual pero, como ha destacado Margit Frenk:

"... no ha podido llegarse a una definición única y universalmente válida de poesía popular [tradicional], quizá precisamente por algo que se ha ido haciendo cada vez más consciente: la poesía popular [tradicional] no es un fenómeno eterno, atemporal, estático, sino -como todo hecho de cultura- un fenómeno histórico. Cada vez, en cada época y en cada lugar, se da con distintas características."¹²

De ahí que ante la imposibilidad de dar una definición concreta y aplicable a toda la poesía tradicional, sólo sea posible señalar las características más recurrentes en las diversas escuelas

¹¹ Menéndez Pidal 1953, t. I, pp. 323-324.

¹² Frenk 1975, p. 32.

poéticas" de la literatura tradicional. Dichas características son:

Tener carácter anónimo y colectivo: lo cual no quiere decir que se ignore quién creó algún texto (aun cuando resulte ocioso y hasta imposible averiguarlo), sino que aunque en su origen haya tenido un autor único y una fecha y un lugar concretos la obra tradicional es el resultado de la participación colectiva pues involucra, además del autor inicial, a los diferentes recreadores que la han retocado -voluntaria o involuntariamente- al transmitirla. Por ello el texto folclórico refleja siempre los valores de la comunidad en que se ha creado, recreado o transmitido.

Vivir en variantes: el texto tradicional, a diferencia de las obras populares o cultas, no se transmite ni difunde de manera inalterable; por el contrario, durante las dos últimas etapas del proceso tradicional -transmisión y difusión- se introducen y propagan las variantes, afortunadas o no, que posee toda obra tradicional. Esta refundición a partir de la intromisión de variantes constituye la esencia de lo tradicional y proporciona a este tipo de creaciones una doble apertura: de significado y significante.

Usar un estilo tradicional compuesto por un enorme bagaje común de fórmulas, recursos, temas, tipos y motivos de carácter universal y local, y que se deben a la necesidad de recordar y memorizar el texto y al momento mismo de la performance. Este es el estilo básico que caracteriza a toda la poesía folclórica; sobre él se producen la conservación y la intromisión de desviaciones, innovaciones o cambios. Aunque cada región, género o forma posee sus propias reglas para crear y recrear tradicionalmente, toda obra folclórica participa del gran acervo común del estilo tradicional y se refunde con base en él. No obstante, debe considerarse que el

" Término acuñado por Sergio Baldi -quien a su vez lo toma de J. R. Moore ("Omission of the Central Action in English Ballads", Modern Philology, IX, p. 391.)- en Baldi 1946, véanse esp. las pp. 66 ss.

estilo, la literatura y los géneros tradicionales son siempre hechos históricos y, por lo tanto, cambian según la época y el lugar en que se encuentran.

Estos son, grasso modo, los rasgos distintivos de la literatura tradicional; sin embargo, a pesar de las peculiaridades que la separan de la literatura culta o popular, la literatura tradicional también participa de las características inherentes a todo tipo de creación literaria.

Una de estas características es el empleo de la prosa y el verso como formas de expresión, empleo que se encuentra íntimamente relacionado con el género elegido por el creador. La prosa se circunscribe al cuento, la leyenda, el apólogo, el ejemplo y otras formas narrativas similares. En comparación, el verso es la forma cuantitativamente preferida; esta preferencia quizá se explique por las razones siguientes: el verso es un gran recurso mnemónico que propicia la inclusión de otros elementos mnemónicos como el paralelismo, la repetición, las fórmulas, etc.; los textos versificados casi siempre incluyen un acompañamiento musical, lo cual incrementa considerablemente su influencia en la vida de la comunidad, y el canto o la recitación son aspectos que requieren una forma poética y pueden realizarse paralelamente a otras actividades como el juego, las labores del campo o la casa, etcétera.

Puesto que el objetivo del presente estudio es el análisis del corrido, la modalidad mexicana más importante de la poesía narrativa tradicional, mi interés se centrará esencialmente en las formas poéticas de la literatura tradicional, que pueden clasificarse en dos grupos grandes y arbitrarios: la lírica y la narrativa. Es pertinente señalar que en la práctica las fronteras entre poesía lírica y poesía narrativa son muy difusas y es muy frecuente que en un mismo texto, forma o género, confluyan elementos líricos y narrativos en proporciones diversas o equivalentes.

II.1.1. Poesía lírica

Bajo el nombre de lírica tradicional se acostumbra designar a todos los géneros y formas no narrativos de la poesía folclórica, los cuales se estructuran a partir de formas básicas como el pareado, la copla y la canción.

Dada la amplitud y heterogeneidad de sus modalidades, resulta poco funcional aplicar a la lírica los criterios clásicos, adecuados sobre todo para la literatura culta, que consideraban a la subjetividad como la característica principal de la poesía lírica. Sin embargo, en algunas formas líricas —las canciones y coplas de tema amoroso, por ejemplo— sí se advierte un tratamiento predominantemente subjetivo de lo expresado: en estos casos el interés se ha concentrado en la expresión de elementos subjetivos como estados de ánimo, impresiones y sentimientos. De aquí que no sea posible considerar a la subjetividad como una característica general de la lírica folclórica; sí es aplicable, en cambio, como elemento de apoyo para el análisis de las modalidades en que se da con carácter recurrente.

Más importante que la presencia, en mayor o menor grado, de la subjetividad, me parece el hecho de que en la lírica tradicional el relato ocupa un lugar secundario (de germen narrativo poco o nada desarrollado) o simplemente no existe, lo cual facilita un mayor desarrollo de los elementos subjetivos y líricos.

Otra característica de la lírica tradicional es su menor extensión con respecto a las formas narrativas, pues casi todas las modalidades líricas poseen una extensión reducida en comparación con las formas narrativas tradicionales; a esto podría alegarse que las canciones enumerativas o las formadas por coplas sueltas pueden igualar o sobrepasar la extensión de una balada. Sin embargo, entre las coplas que forman a una canción lírica suele haber poca o ninguna continuidad, lo cual no sucede con los textos narrativos; en cambio, la extensión de las canciones enumerativas se debe a un mayor empleo de recursos como la reiteración y la enumeración.

En resumen, la característica principal de la lírica tradicional es la carencia de un relato o la subordinación de éste a la expresión de elementos subjetivos y líricos; a este rasgo debe sumarse la característica secundaria de la brevedad. No obstante, hay que considerar que debido a la variedad de formas líricas tradicionales resulta difícil aplicar en todos los casos las características mencionadas.

II.1.2. Poesía narrativa

La poesía narrativa tradicional tiene como propósito central la configuración de un relato. Dicho relato se constituye mediante la narración de uno o varios sucesos (épicos, históricos, novelescos o mixtos), los cuales pueden ser o no ficticios, pero siempre tendrán carácter de verdad ante la comunidad en que viven. Por su obligada verosimilitud, los textos narrativos suelen emplear un punto de vista predominantemente objetivo, sin que esto excluya una posible -pero siempre secundaria- presencia de elementos subjetivos.

Ya que en la poesía narrativa lo más importante es contar una historia (fábula)¹¹, compuesta por lo menos de una secuencia narrativa (antecedente, desarrollo y consecuente), sus modalidades requerirán de mayor extensión que la mayoría de las formas líricas, y cada una de las partes de un texto narrativo está necesariamente ligada al resto de las secuencias y el discurso.

Además, la poesía narrativa prefiere los recursos formales opuestos a los usados por la lírica: las formas narrativas más

¹¹ S. v. Fábula: "En la teoría del análisis de relatos, fábula es un tecnicismo que denomina la serie de acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la intriga), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjeran." Beristáin 1985. La diferencia básica entre fábula e intriga es que la primera se refiere al orden lógico que, apoyándose en el transcurrir del tiempo cronológico, debían tener los hechos narrados; la intriga, en cuanto narración artísticamente organizada, altera este orden y distribuye a las acciones según las necesidades del relato.

antiguas (pues las modernas están fuertemente influidas por la lírica) adoptan la monorrimia, evitan el estrofismo y emplean considerablemente menos la reiteración.

Por otra parte, dentro de la temática de la poesía narrativa existen dos tendencias fundamentales: lo épico y lo novelesco, cuyo predominio —que no presencia única— define siempre el carácter, la orientación y el tema de la obra.

Lo épico: es el elemento dominante en las formas más antiguas de la poesía narrativa. Se refiere esencialmente a manifestaciones bélicas y hazañas individuales que simbolizan, a través de un héroe, los valores colectivos de cada momento histórico; dado que el texto épico tiene carácter de historia y verdad para la comunidad que lo crea o transmite, está íntimamente relacionado con el contexto histórico-social en que se desarrollan las acciones narradas, además de sus lógicos nexos con las circunstancias de los transmisores. Así pues, lo épico se distingue porque su interés está dirigido a los hechos bélicos o aquellos acontecimientos colectivos e individuales cuyo desarrollo es fundamental para conservar, recuperar o formar un estado de orden comunitario que en un momento dado pudo haberse visto alterado. A este respecto es particularmente importante la configuración del héroe épico, arquetipo constituido a partir de un referente real o ficticio y que reúne los principales valores colectivos; asimismo, el héroe épico es el medio por el cual la comunidad simbolizada en él puede rebasar una situación inicial de crisis o carencia y alcanzar un estado de bienestar colectivo.

Otras características de lo épico son una estrecha relación con el contexto histórico y su marcado referencialismo, evidente en el hecho de que: "... la acción épica trata los sucesos y los móviles como subordinados a un aspecto singular histórico, esencialmente individualizados en una nación y en una época precisas..."¹³

¹³ Menéndez Pidal 1953, t. I, pp. 195-196.

Este carácter referencial se advierte en la necesidad que un relato épico tiene de ubicarse en un tiempo y espacio concretos, a fin de poder ser considerado un testimonio histórico por parte de sus transmisores; este carácter es originariamente épico aunque después se adopte, en menor proporción, en muchos textos novelescos.

Lo novelesco: el desarrollo de este elemento en la poesía narrativa tradicional es cronológicamente posterior al predominio de lo épico y se desenvuelve fundamentalmente en dos vertientes: el amor y la aventura, que pueden darse juntas o separadas.

Como ha señalado Menéndez Pidal, la acción novelesca busca "como esencial el valor común humano de los caracteres y los actos" por lo cual, aunque incluya referencias a hechos, lugares o personajes concretos, centra su interés en los aspectos universales de lo narrado, es decir, la aventura y la pasión amorosa. El texto novelesco, como toda poesía folclórica, también posee carácter de verdad ante la comunidad, pero no es considerado un testimonio histórico, por lo tanto, se caracteriza más por la verosimilitud que por el verismo, y su carácter de verdad se logra mediante el desarrollo y la expresión de conflictos y valores universales.

Estos elementos no se excluyen mutuamente sino que suelen coincidir, en proporciones diversas o equivalentes, en un mismo texto, forma o género; el predominio de lo épico o lo novelesco está determinado por la tendencia dominante y el grado evolutivo de dichos texto, género o forma. Además, entre estos elementos hay una estrecha relación de continuidad: lo épico lleva consigo lo novelesco mediante aspectos poco o nada desarrollados que con el transcurso del tiempo y los cambios históricos e ideológicos de la comunidad creadora o transmisora pasaron a primer plano y desplazaron a los de índole épica. Sin embargo, este cambio no implica ruptura sino un uso diferente del anterior, de ahí que

" Ibidem, p. 196.

muchos elementos épicos se conserven y sirvan de marco referencial para el desarrollo de una acción novelesca.

Con respecto a la epopeya y el romance, Menéndez Pidal explica muy claramente esta relación:

"La épica lleva siempre dentro de sí lo novelesco, lo general humano, pero este elemento, accesorio en un principio, conforme la epopeya viva y evoluciona, se va desarrollando hasta convertirse en lo principal, que desaloja y sofoca al elemento histórico. [...] En la transmisión oral de un relato originariamente épico, lo histórico está constantemente socavado por lo novelesco: los nombres de los personajes famosos no importan y se desfigurán o se suprimen; las masas, los ejércitos que van con los protagonistas, desaparecen, o si se mencionan quedan inactivos, para dejar sólo dos individuos frente a frente; la hazana se convierte en aventura; el ambiente de época se enrarece o se esfuma; a los impulsos sociales y políticos que mueven la epopeya, se prefieren los sentimientos individuales íntimos, y sobre todos ellos la pasión amorosa..."¹³

II.2. ALGUNOS GENEROS POETICO-NARRATIVOS TRADICIONALES IMPORTANTES

En sus orígenes la poesía narrativa está casi exclusivamente dedicada al hecho épico, pero a finales de la baja Edad Media las formas narrativas primigenias —la epopeya y el cantar de gesta— sufrieron transformaciones graduales y paralelas a los cambios históricos, sociales e ideológicos del contexto en que habían surgido. En un principio las formas épicas podían incluir algunos elementos novelescos y líricos, los cuales aparecían poco o nada desarrollados, pero centraban su interés en los aspectos épicos e históricos, pues éstos dominaban en la vida de la comunidad. Con el tiempo, el estilo e interés épicos primitivos se vieron seriamente influidos por un cambio en el gusto del público, para el cual los acontecimientos épicos ya no eran —cronológica e ideológicamente— cercanos y que cada vez prefería más "la universalidad del elemento novelesco, que tiene actualidad en todos

¹³ Idem.

los tiempos y lugares, al particularismo arcaico del relato épico, que se mueve en condiciones de raza, fecha y país estrictamente circunscritos";¹⁴ los elementos novelescos y líricos que inicialmente eran poco atendidos pasaron a primer término. Así, sobrevino un cambio gradual pero contundente en la poesía narrativa tradicional: en lugar de formas épicas casi "puras" se dieron formas predominantemente épicas (que incluían elementos líricos), formas predominantemente líricas (que incluían elementos épicos) y formas épico-líricas. Dentro de estas nuevas formas de narrar, las modalidades que más nos interesan son la balada, el romance y el corrido.

II.2.1. Balada europea o internacional

William J. Entwistle ha destacado las principales dificultades para definir a la balada. Por un lado, el significado etimológico del término¹⁵ implica que este tipo de composición está indisolublemente ligado a la danza; sin embargo, como también ha afirmado Entwistle, muchas baladas no se compusieron para bailarse y, en cambio, según la región la balada adoptó tres formas básicas y no excluyentes: la recitación, el canto y el baile. La otra gran dificultad radica en la pluralidad de modalidades que la balada adopta en Europa y el resto del mundo. De ahí que la definición propuesta por este autor sea tan amplia:

"There is no option but to employ the word 'ballad' in the widest sense as meaning any short traditional narrative sung, with or without accompaniment or dance, in assemblies of the people."

No obstante, afirma Entwistle, resulta arriesgado caracterizar a la balada por su brevedad, pues

"Short and long are relative terms, and must be so understood.

¹⁴ Menéndez Pidal 1973, "Poesía popular y Romancero", p. 212.

¹⁵ S.v. Balada: " 'composición poética provenzal', 'especie de romance originario de Inglaterra y Alemania', de oc. balada 'baile' y 'balada', derivado de balar 'bailar'...". CoFominas 1980. (Biblioteca románica hispánica, Diccionarios 7).

"There are many ballads which extend to only a few lines, it is true, but there are others which run into hundreds."

y matiza

"None the less, it is characteristic of ballads to be relatively short, since their range is from a few lines to several hundreds; the epic range is from hundreds to thousands and ten of thousands."¹²

Por lo anterior, la balada debe ser entendida, más que como una forma específica, como una tendencia narrativa de carácter universal que surgió de la transformación sufrida por las formas épicas primitivas y el contacto de éstas con la lírica. A la narración pormenorizada de una serie de hechos predominantemente épicos siguió la concentración del interés en un solo episodio o anécdota que podía ser o no épico, al estilo épico que caracterizó a la epopeya y el cantar de gesta sucedió el nuevo estilo épico-lírico, signo distintivo de esta nueva forma que durante la segunda mitad del siglo XV y todo el XVI fue el género narrativo tradicional más importante de Europa.

Puesto que la balada es una tendencia narrativa de carácter universal y no es posible asociarla con una forma literaria específica, cada una de sus modalidades europeas (la ballad inglesa, la bylina rusa, el romance hispánico, la vise escandinava, etc.) tiene sus propias características de forma y contenido. A pesar de su diversidad de estructuras literarias, las modalidades regionales sí presentan rasgos en común, pues comparten algunos motivos, personajes y temas, procedimientos narrativos, recursos formales, características épico-líricas y una tendencia temática definitivamente novelesca.

II.2.2. Romance hispánico

El romance es la manifestación hispánica de la tendencia narrativa que se explicó anteriormente y como toda modalidad regional posee rasgos comunes y distintivos con respecto a la balada; estos rasgos

¹² Entwistle 1939, pp. 16-17, 25 y 26.

deben ser entendidos como el resultado de la evolución que la forma baladística ha tenido en el mundo hispánico. Vladimir Propp ha destacado, en relación con el epos heroico ruso, la influencia determinante del proceso histórico sobre el desarrollo de la poesía de cada pueblo:

"En realidad el análisis del epos jamás nos dará una imagen precisa de las etapas más antiguas de su desarrollo. En la medida que el epos refleja, con necesaria regularidad, el orden económico y social de un pueblo, éste es similar y puede confrontarse con el de los pueblos que se encuentran en la misma fase de evolución. Y será distinto, conforme a la diferente historia, concreta e irrepetible de cada pueblo. Los pueblos se diferencian entre sí por su cultura y peculiaridad nacional, estrechamente relacionados con la historia."¹¹

De igual manera es posible explicar los caracteres específicos que en cuanto a estilo, contenido y formas presenta el romance, pues aun cuando éste equivale a la modalidad hispánica de la balada europea se ha desarrollado en un contexto particular y ha tenido una evolución diferente a la de la ballad inglesa, la bylina rusa o la visé escandinava.

Aunque en sus orígenes el romance es un género épico, con el tiempo, las modificaciones del contexto histórico-social y el contacto con la balada europea sufre un cambio de orientación en su estilo, que pasó de ser épico a ser épico-lírico-dramático. Es decir, el romance nace como una forma desgajada de las gestas, con un estilo, una temática y orientación épicas, pero —como todo producto cultural— es un hecho histórico y evoluciona de acuerdo con las transformaciones del contexto en que vive. Así, los cantares de gesta y el Romancero épico nacieron como reflejo de las condiciones históricas de un momento determinado (la alta Edad Media); sin embargo, con el tiempo la comunidad fue prefiriendo otra temática, mensaje u orientación, y los transmisores y refundidores adaptaron sus textos a estas nuevas exigencias. A este cambio de preferencias deben sumarse las influencias de otras modalidades baladísticas europeas y de la lírica tradicional y

¹¹ Propp, t. I, p. 46.

extranjera, así como la actividad de autores cultos y transmisores profesionales, que contribuyeron a dar un nuevo y definitivo estilo épico-lírico-dramático al género. Mercedes Díaz Roig resume el carácter mixto del romance de la siguiente manera:

"De la épica toma el romance la forma (tiradas de versos asonantados monorrimos de 16 sílabas) y una gran parte de su temática (romances históricos, históricos-épicos y fronterizos). De la balada, elementos líricos-dramáticos, su brevedad (con respecto a la canción de gesta), gran cantidad de motivos y muchos temas (romances novelescos y caballerescos). Por su calidad de poesía popular también incorpora tópicos, fórmulas y procedimientos comunes a la poesía folklórica."¹²

Además de este carácter mixto que en cuanto a orígenes presenta, el Romancero es un género abierto y dinámico que posee una gran diversidad de realizaciones que se pueden entender de acuerdo con tres perspectivas fundamentales: cronológica, temática y estilística.

Clasificación cronológica

Romancero viejo: es el conjunto de textos que durante los siglos XV y XVI se recogieron en fuentes impresas o manuscritas, gracias a la popularidad que el romance adquirió en este periodo. Independientemente de su vigencia en la tradición oral, el Romancero sobrepasa sus fronteras de género folclórico y se hace popular en los palacios y las cortes señoriales; recibe la atención de los historiógrafos, literatos y músicos quienes -respectivamente- lo consideran fuente informativa, lo glosan e incluyen en centones y ensaladas, y lo utilizan para ejemplificar sus tratados de música; los dramaturgos se suman al gusto romancístico e incorporan textos o fragmentos de romances en sus obras. Sin embargo, la mayor prueba de esta afición es el gran éxito editorial que el Romancero viejo alcanza en el siglo XVI; inicialmente la difusión impresa del romance se hace a través de pliegos sueltos, pero después se realiza también en forma de libro

¹² Mercedes Díaz Roig, introd. al RTM, p. 11n.

y con ello se inicia la publicación de varias series de Cancioneros y Romanceros que junto con los pliegos sueltos constituyen las fuentes más importantes del Romancero antiguo.

Romancero nuevo: surgió en el siglo XVI como una de las consecuencias del enorme éxito logrado por el Romancero viejo y que propició la actividad creadora-imitativa de autores cultos como Luis de Góngora, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Pedro Liñán de Riaza, Juan de Salinas, Lope de Vega, entre otros. Dentro del Romancero nuevo es posible identificar dos tendencias estilísticas: por un lado se encuentran los creadores de romances eruditos o artificiosos cuyo estilo se inscribe en la corriente culta de la literatura de la época; por otro, los autores que como Lope de Vega conocen y adoptan los lineamientos de la poesía popular o tradicional. Aunque el estilo de estos textos se acerca más al de la poesía culta que al de la tradicional, el Romancero nuevo adopta características de los romances viejos como la anonimia; el empleo de asuntos, personajes y temas tradicionales; la conservación del doble octosílabo (aunque en los romances nuevos predomina el cuartetismo), y los principios in medias res.

Romancero de tradición oral moderna: se denomina así a la recolección de los siglos XIX y XX, la cual se integra por textos romancísticos que independientemente de su estilo inicial actualmente gozan de vida y arraigo tradicionales. Este conjunto incluye también a los romances de las tradiciones sefardí y americana, así como los de aquellas regiones que poseen núcleos hispánicos y pervivencias romancísticas. Dado que la recolección antigua estuvo subordinada a las preferencias de los compiladores e impresores y por lo tanto no puede considerarse exhaustiva ni totalmente representativa de la tradición oral de los siglos XV y XVI, uno de los aspectos más importantes del Romancero de tradición oral moderna es el hecho de que presenta romances de los cuales sólo se conocían menciones o fragmentos incluidos en fuentes escritas antiguas (Bernal Francés, La doncella guerrera, Silvana), textos que posiblemente pertenecen a la época del Romancero viejo

(Esposa de don García), así como textos nuevos o vulgares tradicionalizados total o parcialmente.

Clasificación temática

Histórico-épicas: generalmente derivan de la refundición o el recuerdo de los antiguos cantares de gesta y conservan la misma temática de sus fuentes originales, pero concentran su interés en un solo episodio, anécdota o personaje. Asimismo, mantienen el verso de las gestas (el dieciseisilabo monorrimo asonantado) y lo transmiten a casi todo el Romancero tradicional. Por haberse originado mediante el fragmentismo poseen especial predilección por este recurso, que influye en los romances de otros tipos. Sus asuntos y héroes pueden estar inspirados en los principales acontecimientos de la antigua épica española: el rey Rodrigo y la pérdida de España, el conde Fernán González, Bernardo del Carpio, los infantes de Lara, el cerco de Zamora, los ciclos del Cid y las mocedades de Rodrigo, etc.; o proceder de la épica extranjera. Sin embargo, la presencia de temas épicos no se circunscribe a los romances viejos, pues tanto el Romancero nuevo como el vulgar los emplean con regular frecuencia.

Histórico-noticiosos: en el Romancero antiguo tienen como propósito informar a la comunidad sobre sucesos contemporáneos, hechos políticos o empresas locales de los siglos XIV y XV; también se usaron como propaganda política a favor de una causa determinada. Además de los textos que relatan acontecimientos de las épocas de Fernando IV, Alfonso XI, Pedro I, el Cruel, los Reyes Católicos —entre otros—, los hay que tratan la historia de los reinos de Aragón, Nápoles, Portugal. Dentro de los romances noticiosos debe destacarse el importante subgrupo de los fronterizos, cuya temática se refiere a los diferentes aspectos de la lucha contra los moros desde el punto de vista cristiano. Esta tendencia temática se mantiene en otras modalidades romancísticas novelescas: en el Romancero nuevo, los romances moriscos tratan de la visión idealizada del mundo hispano-musulmán; asimismo, se

compusieron romances sobre la conquista de América y sucesos importantes de esta época.

Novelísticos: la temática novelesca constituye la tendencia dominante en casi todas las modalidades romancísticas, lo cual es el resultado lógico de la evolución sufrida por un género de tan larga vigencia. Si bien en sus inicios el Romancero se caracterizó por los temas épicos, paulatinamente fueron predominando en él los asuntos, temas y personajes que representan los principales conflictos y valores humanos, generales y universales. Dentro de la temática novelesca es reconocible la existencia de dos vertientes básicas: el amor y las aventuras, donde se da cabida a una extensa gama de asuntos y realizaciones concretos: la pasión amorosa, la muerte, el crimen pasional, los hechos bíblicos, la religión, los asuntos grecolatinos, la transgresión a las leyes civiles o naturales, las vicisitudes de cautivos, las hazañas caballerescas, la vida pastoril, etc. Las fuentes de los temas presentes en los romances novelescos son de muy diversa índole: la balada y la novela europeas, la novela bizantina y de aventuras, cuentos y leyendas folclóricos, las crónicas, las traducciones de obras de autores clásicos como Virgilio y Ovidio, los temas caballerescos. Sin embargo, el número y la especie de estas fuentes varía según cada modalidad romancística: por ejemplo, en el caso del Romancero nuevo habría que agregar el influjo de la novela pastoril en los textos sobre pastores; el Romancero vulgar, tan aficionado al tremendismo, debe mucho a los informes judiciales y a las notas de la prensa periódica.

Líricos: existe un grupo especial de textos que se caracteriza por el empleo de temas y motivos de procedencia lírica. Tal es el caso, por ejemplo, de La bella en misa, en el cual se hace una descripción de la belleza femenina y sus efectos; El prisionero, donde al lamento lírico del personaje se suma la descripción de la primavera, y Fontefrida, en que se unen el motivo de la tórtola viuda y el requiebro amoroso. Sin embargo, considero que en los romances de este tipo la presencia del elemento lírico no se

circunscribe a la temática sino que también se manifiesta en el predominio de la descripción sobre la narración y la expresión de estados anímicos sobre la fábula; asimismo, en estos textos es considerablemente mayor el empleo de recursos líricos como el paralelismo y el estribillo, según se advierte en ¡Ay! un galán de esta villa.

Clasificación estilística

Tradicionales: dentro del conjunto heterogéneo de modalidades romancísticas destaca la importancia del Romancero tradicional como el género folclórico al cual se han asimilado textos, versiones y elementos temáticos. Las características generales de los romances tradicionales son: empleo predominante del dieciseisilabo (o doble octosílabo) monorrímo asonantado; predominio del diálogo sobre la narración y uso del discurso directo como una forma de actualización dramática de lo narrado; tendencia al fragmentismo, manifiesta en la recurrencia de los comienzos in medias res y, menos frecuentemente, los finales trunca; tendencia a la brevedad en sus composiciones que —a diferencia de otros estilos romancísticos— se caracterizan por la concentración en un solo hecho, anécdota o escena, la ausencia o rapidez de la descripción y la escasa presencia del narrador en el relato.

Juglarescos: son aquellos en los que se reconoce la presencia de un transmisor profesional —el juglar medieval o renacentista— que con base en los asuntos, temas y personajes contenidos en las gestas nacionales españolas y extranjeras, las crónicas o los ciclos novelescos de caballerías, crea textos que se caracterizan por su amplísima extensión y abundante formulismo. Los autores juglarescos adoptan recursos expresivos de los romances tradicionales pero el estilo de sus creaciones se distingue por la tendencia a la composición larga que narra una acción circunstanciada y con muchos incidentes, proporciona los antecedentes del conflicto, manifiesta con mayor regularidad —y mediante el uso de fórmulas— la presencia del narrador e introduce

descripciones pormenorizadas. Tienen especial predilección por los temas caballerescos (materia carolingia especialmente).

Eruditos o artificiosos: es una de las corrientes estilísticas del Romancero y tiene como característica fundamental el empleo de los recursos expresivos y formales de la poesía culta, tales como: un lenguaje afectado, metros poco usuales en el romance tradicional, la rima consonante, predilección por las metáforas rebuscadas, etc. Mención especial requieren los romances "en fable", que se distinguen por la artificiosa imitación de un lenguaje arcaico, con objeto de que ésta funcione como signo y ambientación de la época primitiva en que se sitúa la historia narrada. Sus temas provienen generalmente de las crónicas.

Jácaras: la jácara o romance de germanía es una de las modalidades romancísticas más gustadas en el siglo XVII. Aunque la mayoría de las jácaras que se conservan es de índole culta y autores conocidos (Juan Hidalgo, Francisco de Quevedo), es innegable que se trata de una forma literaria que surgió y se popularizó ampliamente con anterioridad al interés de los autores cultos y literatos. El principal rasgo distintivo de esta forma es el empleo de la lengua de germanía, carácter que debió haber entusiasmado notablemente al público del siglo XVII. Sin embargo, éste es quizá el motivo que propició su desaparición como forma literaria, pues la comprensión de esta forma de habla es muy limitada y la enorme cantidad de términos germanescos dificulta la memorización de los textos, y con ello su tradicionalización.

Vulgares: el romance vulgar es un tipo de poesía popular difundido a través del pliego suelto. Este vínculo con la venta de impresos populares y su transmisión mediante la actividad de un transmisor profesional —el ciego recitador y, a veces, creador o refundidor— hace que el romance vulgar posea características estilísticas muy especiales e íntimamente relacionadas con los propósitos comerciales de sus creadores, impresores y transmisores: se distingue por su escasa calidad literaria (desde una perspectiva culta); la imitación poco exitosa de los recursos de la literatura

culta; un estilo afectado y encaminado a llamar la atención de los oyentes mediante el sensacionalismo del asunto narrado, un lenguaje rebuscado, los extensos parlamentos del narrador y las descripciones pormenorizadas, además del uso de un tono moralizador o ejemplarizante.

Es interesante advertir el desarrollo peculiar que el romance ha tenido en el mundo hispánico: derivado de la refundición de las gestas y en contacto con otras modalidades de la balada europea consolida su estilo característico (el épico-lírico-dramático); todavía dentro de la tendencia tradicional pero abierto a las influencias de otros géneros, procedimientos y estilos, desafrolla varias realizaciones, las cuales enriquecen la forma y el contenido del romance y amplían las posibilidades de éste como género folclórico y texto literario; el gusto por el romance tradicional propicia la incursión de los autores cultos en la creación de textos "semejantes" a los tradicionales, sin embargo, el resultado incluye algunas semejanzas y una gran diferencia estilística respecto al modelo original; los poetas populares, con base en los gustos del público que determinan el éxito comercial de los pliegos sueltos que venden, inauguran la rama vulgar —y de larga trayectoria— del Romancero. Es decir, una misma tendencia narrativa se ha desarrollado en vertientes diferentes y casi siempre paralelas. Este es, además de su estructura literaria y su carácter predominantemente narrativo, la mayor peculiaridad que el Romancero presenta con respecto al conjunto de la balada europea.

II.2.3. Corrido mexicano

El corrido mexicano también puede ser englobado dentro de la tendencia narrativa universal que es la balada. No obstante, es necesario señalar que entre esta modalidad mexicana y las formas europeas más antiguas de la balada existe una diferencia fundamental: el corrido es un género moderno, nacido por lo menos cinco siglos después que cualquiera de las baladas europeas.

La fecha promedio del nacimiento de la balada en Europa es el siglo XIV y su apogeo se sitúa durante la segunda mitad del XV y todo el XVI; por su parte, la mayoría de los estudiosos del corrido coincide en fijar la aparición del género en los primeros años del XIX y su momento cumbre en el primer tercio del presente siglo.

Es evidente que esta distancia cronológica entre el corrido y la balada fue decisiva para la conformación y evolución del género mexicano. Así pues, aunque el corrido derive del romance hispánico, y como él pertenezca a la tendencia narrativa universal que es la balada, presenta desde su origen grandes diferencias con el romance y la balada.

Aunque el romance tradicional es el antecedente más importante y directo del corrido, en la conformación del género mexicano también participaron otras formas populares y tradicionales de España. Si se considera que el romance tradicional llegó a México con los conquistadores en el siglo XVI (la época de oro del Romancero viejo) y el corrido surgió a finales del siglo pasado, es evidente que en el transcurso de casi cuatro siglos debieron mediar varias influencias más: sin embargo, la mayoría de las influencias está íntimamente ligada a la evolución que el mismo género romance sufrió durante esta época.

El bagaje tradicional de los conquistadores no se limitaba al Romancero sino que incluía el resto de los géneros y formas tradicionales, entre los cuales la lírica adquiere singular importancia por guardar estrechísimas relaciones con el romance. Así pues, el Romancero no vino solo a México sino que llegó en una época en que el influjo del Romancero nuevo y de las líricas tradicional y culta habían propiciado en el romance tradicional el uso de algunos recursos formales como el cuartetismo y el estribillo; el primero de los cuales se convirtió en la forma estrófica más usual en el corrido mexicano.

Por otra parte, a partir de la segunda mitad del siglo XVII una de las modalidades romancísticas más gustadas por el pueblo es el romance vulgar. La popularidad y el gusto por esta modalidad

también se hizo sentir, aunque con retraso respecto a la Península, en el México colonial y el resto de América.

Así, tenemos que en la formación del corrido el romance tradicional ocupa un lugar preponderante pero no exclusivo y que también intervinieron formas populares y tradicionales, cuya participación explica muchos de los rasgos diferenciadores del corrido frente al romance tradicional.

El corrido es una modalidad regional de la balada pues, como el romance, se caracteriza por el empleo de un estilo épico-lírico, centrar su interés en un solo episodio, anécdota o personaje y tender de lo épico a lo novelesco. No obstante, es importante recordar que por ser un género moderno, en su conformación intervinieron géneros e influencias de muy diversa índole: nace como producto de la mezcla del romance tradicional con la lírica y el romance vulgar; es decir, tiene un origen doblemente híbrido: en cuanto a géneros y formas, y en cuanto a tipos de literatura (popular y tradicional), sin negar que el romance y la vertiente tradicional son los elementos fundamentales de su conformación. Además de estar vinculado desde su nacimiento a la palabra impresa, recibe muy pronto la influencia de los elementos de la oralidad secundaria.

El corrido es un género baladístico moderno que transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular, entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada. Por ello, las características que lo distinguen de la balada se pueden explicar mediante la heterogeneidad de elementos y factores que lo conformaron.

II.3. ORIGENES DEL CORRIDO

Aunque la opinión más generalizada es que el corrido deriva del romance tradicional, algunos investigadores aceptan la colaboración

de otros géneros y formas hispánicas, pero siempre reconocen al romance tradicional como el principal antecedente del corrido. Esta es también mi opinión y considero que los otros elementos que contribuyeron secundariamente a la formación del género mexicano son el romance vulgar y la canción lírica.

II.3.1. Romance tradicional

El romance tradicional, como muchas otras de las manifestaciones de la cultura hispana, llegó a América con los primeros colonizadores, los cuales

"... salieron de España a fines del siglo XV y principios del XVI, en la época precisa en que el romance estaba más en boga entre todas las clases sociales de la Península. Todos los recordaban [a los romances] y tenían muy presentes en la memoria."¹¹

Es cierto, el descubrimiento y la conquista de América tuvieron lugar en una época clave para el Romancero, lo cual hizo posible que los emigrantes españoles importaran al Nuevo Mundo un abundante caudal romancístico y que el gusto por esta manifestación literaria no sólo se continuara en el territorio americano sino que propiciara la práctica y creación de otras formas, populares o tradicionales, afines.

Con respecto a la Nueva España, los testimonios de cronistas como Bernal Díaz del Castillo¹² avalan la presencia del romance tradicional en la vida y el habla coloquial de los conquistadores.

El gusto de los colonizadores españoles por el romance —y ciertas formas de literatura como la entonces controvertida novela de caballerías— se advierte en los títulos incluidos en las listas de libros enviados a América, en especial a México y Perú. Irving A. Leonard ha demostrado la inoperancia de la "leyenda negra" sobre

¹¹ Menéndez Pidal 1939b, p. 14.

¹² Díaz del Castillo, caps. 36, 69, 122 y 145; t. I, pp. 157, 251, 435; t. II, p. 39. Ramón Menéndez Pidal cita también los testimonios de los cronistas de la conquista del Perú, vid. Menéndez Pidal 1953, t. II, pp. 230-231.

la censura ejercida por los reyes, los legisladores y las autoridades civiles y eclesiásticas en lo que se refiere a la cultura impresa importada al nuevo continente; asimismo, ha destacado la libertad y amplitud de la importación y el comercio de libros en América, iniciados muy poco después de la llegada de los conquistadores." Resulta significativo lo que las listas de envíos y las referencias de contemporáneos señalan: la novela de caballerías y el Romancero eran los géneros literarios preferidos por los colonizadores del XVI. Según Leonard

"Los romances —tan cercanos al corazón del pueblo español— influyeron al igual que los libros de caballería en la conquista y pasaron como una hermosa herencia a las generaciones sucesivas en el Nuevo Mundo. En casi todas las listas de libros, parte de los envíos marítimos, figuran 'Romanceros' —o sea colecciones de romances—, y con frecuencia son los únicos ejemplares de literatura de ficción que se despachaban junto a los áridos materiales de lectura que se consignaban a nombre de algún docto eclesiástico."

Una consecuencia del arraigo de la herencia romancística entre los conquistadores y sus descendientes es la afición versificadora que

" Como un ejemplo representativo reproduzco el comentario de Leonard sobre el primer comerciante de libros en América:

"... la firma Cromberger obtuvo del emperador la concesión monopolística del comercio de libros con México, privilegio del que gozó desde 1525... Cuando murió el viejo [Jacobo] Cromberger, se hizo un inventario de sus propiedades. Este documento, que lleva fecha 7 de junio de 1529, incluye una extensa lista de libros, de la cual escogemos algunos para dar idea de las obras que debían gozar de mayor favor en aquel tiempo: 398 Amadises...; otros 80 Amadises (probablemente tomos distintos del primero)...; 326 Don Clarián...; 1 501 Rey Canamor...; 162 'séptimos de Amadís' (Lisuarte de Grecia)...; 405 Oliveros...; 209 Cancioneros generales...; 95 Caballeros de la Cruz...; y 5 500 'pliegos de coplas'... Puesto que Jacobo Cromberger tenía derechos exclusivos de venta en México, no es temerario suponer que muchos de estos libros estaban destinados a ese mercado colonial, y que muchos ejemplares de éstos y de otros títulos del mismo género ya habían sido enviados a su destino antes de la fecha del citado inventario". (Leonard 1949, pp. 105-106.)

" Ibidem, p. 125.

éstos demostraban; no sólo se recuerdan, leen, adaptan, transmiten y refunden los romances viejos sino que se crean nuevos textos, cuyos carácter y estilo generalmente se acercan más a los del Romancero erudito o artificioso que a los del viejo. Con respecto a México, se conservan romances de este último tipo sobre el conquistador Hernán Cortés; "mientras algunos de estos textos (En Tacuba está Cortés...) se acercan al estilo tradicional de los romances viejos, la mayoría de ellos es de tipo culto, por lo cual es difícil que llegaran a popularizarse y menos a hacerse tradicionales. No obstante, esta afición por el romance artificioso es paralela al gusto por los romances y otras formas tradicionales. Además, el caudal romancístico que los primeros colonizadores llevan a América se renueva constantemente debido a las múltiples y sucesivas emigraciones de peninsulares y al comercio de libros.

En el transcurso de sus cuatro siglos de arraigo en México, el romance tradicional ha experimentado una evolución singular, cuyo resultado más trascendente es el surgimiento del corrido. El romance llegó siendo la manifestación hispánica de la balada y con una forma, un estilo y un contenido más o menos definidos. una historia de carácter épico o novelesco, pero, a diferencia de El

" El estudio de Winston A. Reynolds, Romancero de Hernán Cortés (estudio y textos de los siglos XVI y XVII), se refiere a los siguientes textos: 1) En Tacuba está Cortés..., incluido en la Historia verdadera de la conquista de la Nueva España y contemporáneo -según Bernal Díaz- a los hechos en él narrados. 2) Romance a Cortés de Jerónimo Ramírez, publicado en los Elogios en loor de los tres famosos varones don Jaime de Aragón, don Fernando Cortés, marqués del Valle, y don Alvaro de Eran, marqués de Santa Cruz (1601) de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. 3) Romance del Barreno de los navios, Romance de la prisión de Moctezuma y Al derribar Cortés los rios de Lasso de la Vega, publicado en el Manuscrito de Romances nuevos y otras cosas (1601) y los Elogios. 4) Cortés vence a Pirillo de Navarra, Romance anónimo incluido en la colección manuscrita Poesías Varias y recreaciones de buenos ingenios (fines del siglo XVII). 5) Romance del viejo Cortés en la Corte y Segundo romance del viejo Cortés en la Corte, ambos anónimos y publicados en un pliego suelto de 1638. 6) Otro romance (empieza: "Hernán Cortés de Monroy /gran simulacro de Cesar..."), anónimo y probablemente del siglo XVII. Reynolds 1967.

carácter narrativo, el estilo épico-lírico y la orientación novelesca del romance se conservan en el corrido y puede decirse que en cuanto a estilo y contenido también son los rasgos característicos del género mexicano.

El noticierismo es otro elemento importante que el corrido heredó del romance. Según Menéndez Pidal, la función esencial de la antigua epopeya era: "la información sobre los sucesos que interesan a la comunidad, perteneciente sea al pasado remoto, sea al pasado inmediato o al tiempo actual"; "esta función informativa se perpetuó, con mayor o menor medida según la modalidad o el texto concretos, en el Romancero: los romances épico-históricos rememoraban el pasado histórico —lejano o inmediato— de la colectividad: muchos de los romances noticiosos fungieron como propaganda política; los fronterizos constituían una forma habitual de informar sobre los hechos de la Reconquista; los romances novelescos reflejaban el sistema de valores dominante en la comunidad, etc. Esta función noticiara también pasó al corrido y tuvo un amplio desarrollo en los corridos revolucionarios (lo cual no quiere decir que esté excluida de los textos ajenos a la Revolución de 1910).

Por otra parte, las características métricas, rítmicas y estróficas que distinguen al corrido tradicional mexicano proceden del cruce entre el esquema romancístico más común y la canción lírica estructurada a base de coplas sueltas. Aunque el verso octosílabo y la rima asonante derivan del esquema métrico y rítmico más común del romance tradicional, las diferencias con éste —cuartetismo y rima varia— se deben fundamentalmente al influjo de la canción lírica tradicional compuesta por coplas sueltas. Las relaciones de parentesco entre el corrido y el romance tradicional se pueden expresar de la siguiente manera: el romance tradicional es el origen más importante y directo del corrido; a él se deben la mayoría de las características distintivas del género mexicano,

¹¹ Menéndez Pidal 1953, t. I, p. 301.

tales como: su condición de poesía narrativa, el predominio del estilo épico-lírico y una orientación definitiva hacia lo novelesco, su carácter noticioso y, sobre todo, su estructura formal.

Es decir, la influencia generativa del romance sobre el corrido se refiere fundamentalmente a tres aspectos: contenido, función y forma. En los dos primeros —que comprenden la narratividad, el estilo épico-lírico, la tendencia novelesca y el carácter noticioso— el corrido se muestra continuador de las líneas generales marcadas por el romance; sin embargo, formalmente el género mexicano no sólo modifica el modelo romancístico y se caracteriza por una forma mixta —intermedia entre el romance y la canción lírica— sino que impone su propio esquema a los romances arraigados en México. Así, en vez de los romances de La adúltera, Bernal Francés o Delgadina, la tradición mexicana presenta los corridos de La Martina, Doña Elena y el Francés o Delgadina, con cuartetos octosilabas y rima varia: con esto se advierte ya la autonomía de forma y contenido que ha logrado el género mexicano.

II.3.2. Romance vulgar

Dentro de la literatura popular existe un grupo que se distingue por usar procedimientos especiales de transmisión y difusión: la "literatura de cordel", llamada así en el mundo hispánico porque los impresos populares que la contienen solían exponerse a la venta colgados o sostenidos por un cordel.

Aunque estos impresos no incluyen solamente obras populares sino también algunas de carácter tradicional o culto, literarias y extraliterarias, debido al predominio de los textos del primer tipo, el término "literatura de cordel" casi siempre se emplea para designar a las composiciones populares que fueron creadas para difundirse mediante hojas volantes, pliegos sueltos o folletos. Esto no excluye que ciertos textos o versiones populares, difundidos inicialmente a través de impresos callejeros, alcancen vida tradicional.

El Romancero vulgar nace en los primeros años del siglo XVII como resultado del extraordinario éxito comercial que constituía la impresión y venta de pliegos sueltos literarios, así como de los profundos cambios en la sensibilidad del público consumidor y el esfuerzo de los impresores por adaptarse a estos cambios.

Si se considera que la imprenta se introduce en España hacia 1470 y durante todo el siglo XVI el género preferido por los pliegos sueltos es el Romancero en sus diversas modalidades, es lógico suponer que este predominio romancístico responde al determinante gusto del público lector u oyente, es decir, a las preferencias de los compradores de pliegos sueltos.

El romance vulgar es producto de las modificaciones que la sensibilidad popular sufre a partir del siglo XVII y de los esfuerzos editorial y comercial de los impresores de "literatura de cordel". Ma Cruz García de Enterría explica así esta relación:

"[En el siglo XVIII] lo popular campesino, lo rural, se transforma... en ciudadano, en callejero, y llega así a hacerse plebeyo, conservando sólo lo malo de las viejas concepciones campesinas sobre la vida, la religión, etc. Desaparecen también los temas trágicos... que tantas veces encontrábamos en el romancero tradicional y aparecen los temas no trágicos, sino desmesurados, pero, a la vez, trivializados. [...] Hay un vulgo que canta mucho por las calles; y hay unos editores que publican Cancioneros y Romanceros por muchas razones, pero también para que la letra de los cantos no se olvide. El vulgo, entonces, busca romances para leer y en los que se cuente algo, independientemente de la música. También al margen de la estética. Interesa la narración en sí y como tal. Poca cosa más. De aquí los romances de ciego. Porque el público presiona y los pide."

Aunque el romance vulgar se fragua en el siglo XVII es a partir del XVIII cuando logra su pleno desarrollo y, ya en este el siglo, la recolección oral moderna ha obtenido versiones parcial o totalmente tradicionalizadas de romances vulgares dieciochescos.

Por otra parte, aunque nace como consecuencia del gusto por el romance, el Romancero vulgar presenta escasas semejanzas estilísticas con el tradicional, lo cual se debe a que ambas

" García de Enterría 1977, p. 208.

modalidades pertenecen a tipos distintos de literatura. El romance vulgar toma de su contraparte tradicional la calidad de poesía narrativa de tipo oral, el doble octosílabo, algunos asuntos, personajes y temas;" también refunde con su estilo artificioso ciertos textos tradicionales." Sin embargo, estilísticamente el Romancero vulgar se opone radicalmente al tradicional pues se caracteriza por imitar poco exitosamente los recursos de la poesía culta, las descripciones pormenorizadas y una fuerte tendencia -formal y temática- hacia lo desmesurado. Francisco Aguilar Piñal explica así la vulgaridad del Romancero dieciochesco, uno de los sectores más importantes del romance vulgar:

"... es una poesía destinada a gente pobre, comúnmente analfabeta, para quienes los versos del ciego cantor eran el único escape de la fantasía; o, en todo caso, gente iletrada y poco exigente que ponía siempre a los sentidos por encima de la razón. Vulgaridad en los temas, violentos, dramáticos o inmorales. Vulgaridad en el estilo literario, de pésimo gusto para la minoría culta."¹²

No obstante, creo que el origen de la vulgaridad del Romancero de ciego no se debe tanto a los niveles socioeconómico y cultural del público sino a su condición de producto comercial, la cual determina: la participación e improvisación de autores de muy diversos tipos y aptitudes; el esfuerzo de autores e impresores por

¹² Como ejemplo interesante cito las 1ª y 2ª partes del Casamiento entre dos damas, según la versión de Isabel Segura (1849) que (contra lo que opina Marco para quien el romance deriva totalmente de fuente libresca) utilizan el arquetipo de la mujer disfrazada de hombre y las pruebas para descubrir el sexo de los protagonistas, tomados de La doncella guerrera, para desarrollar una fantástica narración. Vid. Segura 1981, pp. 133-142; y Marco 1977, t. I, p. 283.

¹³ Gerineldo es quizá el ejemplo más representativo de la refundición de un romance tradicional al estilo artificioso del romance de ciego. Al efecto, véanse las interesantes versiones de pliego reproducidas por Joaquín Marco, cuyos estilos afectado y tendencia a la descripción cansadamente pormenorizada contrastan con la sencillez y eficacia poética de las versiones recogidas en la tradición oral. Marco 1977, t. I, pp. 185-197.

¹⁴ Aguilar Piñal 1972, p. xiii.

responder a la demanda y llamar la atención del público mediante lo novelesco, incitante o desmesurado (que muchas veces se traduce en sensacionalismo y tremendismo); su producción masiva, en comparación con los textos cultos o tradicionales, que hace difícil la depuración artística y propicia, en cambio, el uso exhaustivo y poco creativo de argumentos, esquemas, fórmulas y tipos fijos.

En cuanto a temática, el Romancero vulgar presenta una variedad similar a la del tradicional pues da cabida a temas históricos, novelescos y religiosos; al igual que el Romancero tradicional, su gama más amplia es la de los romances novelescos, que va desde los temas de amor y aventuras, cautivos y renegados, bandoleros y contrabandistas hasta los gustadísimos sucesos tremendistas.

Otro aspecto interesante que caracteriza a este Romancero es la presencia constante de la dualidad oralidad-escritura. Nacida como poesía escrita y comercial, esta modalidad romancística se inspira en fuentes de índole muy diversa:

Escritas literarias: la comedia clásica, la novela y el teatro barrocos, y la novela de aventuras, principalmente.

Escritas no literarias: este tipo de fuentes se utiliza casi exclusivamente en los romances de temática tremendista, y las más usuales son ejecuciones de justicia e informes o resúmenes judiciales, proporcionados por las mismas autoridades. Al respecto, Luis Díaz Viana refiere:

"... fue costumbre, documentada ya en el XVI, que los ciegos tuvieran el privilegio de recibir las confesiones hechas a la Justicia por los criminales condenados a pena de muerte de modo que las versificaran, imprimieran y vocearan para escarmiento de todos."

y Julio Caro Baroja informa:

"A mediados del siglo XVIII, una cofradía o hermandad de ciegos de Madrid tenía el privilegio de recibir un corto relato de la vida de los sentenciados a muerte, para darlo a

" Díaz Viana 1987, p. 49.

sus miembros y componer el romance o copla correspondiente.""

Más recientemente (mediados del siglo pasado) el periodismo constituye una fuente importantísima para los autores de romances vulgares, sobre todo para los de temática tremendista; esto propicia que muchas veces estos romances sean crónicas en verso de los sucesos publicados por la prensa."

Orales: por un lado, los textos de tradición oral —generalmente romances— que proporcionan elementos o versiones que son recreadas o refundidas al estilo vulgar. Con respecto a los romances de temática tremendista que fueron creados coetáneamente a los hechos, el autor recibe información oral de los vecinos del lugar o los testigos de los sucesos.

Un romance puede tener más de un tipo de fuente y con respecto a los romances tremendistas resulta acertada la afirmación de Isabel Segura:

"Las fuentes de documentación de que se sirve el autor están íntimamente relacionadas con la localización geográfica del escenario de los hechos. Cuando el asesinato [incesto, violación, accidente o desastre natural] ha sucedido en su ciudad o pueblo, podrá recabar información por vía oral de los vecinos o testigos del hecho; cuando éste ocurra en otras ciudades, recurrirá a la documentación facilitada por los periódicos para reelaborar la historia."

Como se ve, el Romancero vulgar es un género en el cual la dualidad oralidad-escritura está presente en tres aspectos fundamentales: inspiración, creación y transmisión.

Por un lado, el autor de romances vulgares se inspira en fuentes escritas, orales o en ambas; asimismo, al refundir romances

" Caro Baroja 1966, pp. 12-13.

" Luis Díaz Viana refiere varios ejemplos de romances vulgares con temática criminal que proceden directamente de noticias periodísticas; véase especialmente "El nacimiento de un romance de ciego" en Díaz Viana 1987, pp. 45-53.

" Segura 1984, p. xi.

tradicionales éstos pueden llegarle a través de versiones impresas en pliegos sueltos, con lo cual se acentúa la interrelación que se está analizando.

Aunque el romance vulgar se crea por escrito y en función de la venta del impreso que lo contiene, los autores siempre tienen presente que el medio más eficaz para incitar a la compra es la lectura en voz alta, por parte del ciego cantor u otro tipo de vendedor, ante los posibles compradores. Esto se advierte en muchos de los rasgos que configuran la poética de esta modalidad romancística: la larguísima introducción que presentan los textos se debe a la necesidad de llamar la atención de los oyentes distraídos —y posibles compradores— para que se acerquen a escuchar el romance; la presencia de una actitud sermonaria o de una moraleja en los finales y el uso recurrente de fórmulas que aluden a la presencia del público.

Además de la primera realización (performance) del romance, debe tomarse en cuenta que los compradores adquieren el impreso que lo contiene para que éste sea leído —por ellos u otras personas— en voz alta y ante un público. Es decir, la transmisión inicial y posterior del Romancero vulgar casi siempre posee carácter oral-escrito. También puede suceder que las múltiples recitaciones o lecturas individuales propicien la memorización del romance, lo cual —aunque no siempre sucede— constituye el primer paso para su tradicionalización.

Establecidos ya las características y aspectos más importantes del Romancero vulgar es posible señalar la influencia que este género ejerció en la formación del corrido.

Como es sabido, durante la Colonia España exportó a América las diversas manifestaciones culturales que se dieron en su territorio. Al respecto, se ha señalado el enorme acervo tradicional que los conquistadores y colonizadores trajeron al arribar al Nuevo Mundo, así como la cultura impresa que llegó de la metrópoli; pero también se exportaron otras manifestaciones culturales como la literatura culta y la popular.

Dado que la literatura es un hecho de cultura y como tal un fenómeno histórico que evoluciona paralelamente al contexto en que se desarrolla, ésta debe entenderse como un conjunto de géneros, formas y modalidades diversos, cuyos surgimiento, desarrollo o predominio dependerán del contexto histórico y el lugar en que se desenvuelve.

De acuerdo con lo revelado por las refencias de contemporáneos de la época y documentos comerciales e históricos, se advierte que las preferencias artísticas de los habitantes de la Península se hicieron notar en las colonias; si se deja a un lado la literatura culta (pues debido a su amplitud merece un estudio independiente) se observa que durante el primer siglo de la colonización predominó el gusto por la literatura tradicional, pero después -como sucedía también en España- el pueblo repartió sus preferencia entre esta literatura y la popular.

Además, la afición por los impresos populares y difusores de textos literarios y extraliterarios se transplantó con gran fuerza al nuevo continente y permitió: la transmisión y difusión de textos, formas y géneros literarios populares y tradicionales; el arraigo de textos y géneros tradicionales; la tradicionalización de textos populares, independientemente de que ya hubieran alcanzado o no vida tradicional en España; y la creación de textos, formas y géneros similares a sus modelos populares o tradicionales hispánicos.

Con respecto al romance vulgar podemos establecer su desarrollo en el ámbito mexicano de esta manera:

El Romancero vulgar se difundió en la Nueva España mediante los diversos tipos de impresos populares que inicialmente se exportaron de la Península" y después se imprimieron aquí, con

" Valgan como ejemplo los siguientes romances vulgares procedentes de pliegos sueltos depositados en el Archivo General de la Nación (México, Inquisición, vol. 478, s/c):

Gracioso cuento, y ardid, que tuvo vna discreta muger, para engañar a tres demonios, por librar a su marido de cierta promessa, que les avia hech., libradole della, y la traça, que dio, para salir con su intencion; es de mucho aviso, y curiosidad. Copuesto

base en el modelo que los impresos españoles proporcionaron. Algunos romances vulgares impresos en México durante la primera mitad del siglo XIX son:

Curioso romance en que se refiere la mayor maldad que ejecutaron dos hijos con su padre; y como después de haberlos hecho dueños de todo su caudal y hacienda intentaron quitarle la vida dejándole amarrado a un tronco; y el castigo que la Majestad Divina les envió por tan inícuca maldad, permitiendo que uno se transformase en una horrible fiera, y quitase la vida al otro, con lo demás que verá el curioso lector. ("A ti, cenizoso mundo; / a ti, seno de malicias...")."

por Francisco de Aguirre, con un famoso Romance al cabo, del consejo que dio un Soldado a los Moriscos, para que empleasen sus dineros en mercaderías, que se gastasen en África, señalándose las. Impreso con licencia, en Granada en casa de Juan Muñoz. Año de mil y seyscientos y doze. ("Si me dan grato silencio, / les cotare en tiempo breue..."). Romance de los cosejos, que dio un Soldado a los Moriscos, cerca de emplear sus dineros, para aprovecharse. ("Descendientes de Ismael, / ya que de la bella España...")."

Verdadera Relación de un suceso notable, y de traça, acaecido este presente año, y es de diez cautivos Portugueses, q estava en poder de Moros, y como por industria de uno dellos, llamado Pascual, se escaparon, matando primero a sus amos, y amas y despues cocerto con los companeros de hacerse Embaxador del Gran Turco, para yr al Rey de Argel con embaxada y del recebimiento, y fiestas, que le hizieron en Argel, y del razonamiento q tuuo con el Rey, y como lo despacho co muchos tesoros para el Gran Turco, con los quales, y con los Moros, quien engañaron, se vinieron la buelta de España: y de su llegada a Barcelona, y de allí a la Corte: Con un Romance nuevo muy curioso al cabo. Con licencia en Málaga. En este año de 1612. ("Alumbra mi entendimiento / rey eterno poderoso..."). Romance nuevo, que trata de la lealtad, que a su Rey tuuo don Alfonso Perez de Guzman el Bueno. ("A la soberbia amenaza / del fiero Pueblo arrogante...")."

Relación verdadera, que trata de las insolencias, y crueldades, que unos Vandoleros andauan haciendo junto alla ciudad de Barcelona, a veynte y cinco del mes de Octubre deste año de mil y seyscientos y doze. Donde se haze mención como acotaron unos Romanos, y los embiaron a Barcelona desnudos: y assi mismo se trata, como los prendieron, y hizieron justicia dellos. Compuesto por Christoval de Xauallera. Impresa con licencia en Alcaia de Henares, en casa de Iuan Gracian, que sea en Gloria. Año de mil y seyscientos doze. ("Svená hasta el celeste Coro / el más peregrino caso..."). Romance. ("Tirad fidalgo, tirad / a vuestro troton el freno...")."

" Molina Cardona 1985, pp. 111-118.

Rosaura la de Trujillo [Verdadero romance en que se refiere un lastimoso caso que le sucedió a una doncella natural de Trujillo llamada Rosaura, a la que su amante sacó de su casa engañada con palabra de casamiento, y después de haberla gozado la dejó en Sierra Morena atada a un tronco, y el ejemplar castigo que en él y en un primo suyo, que fue cómplice, se ejecutó]. ("Sobre una alfombra de flores / cercada de hermosas plantas..."). Imprenta de don Pedro de la Rosa, Puebla de los Angeles. Año de 1317. Otra edición del mismo romance incluye el siguiente pie de imprenta: Toluca: 1836. Imprenta por Juan Matute."

Relación del castigo horrendo que tuvo un hijo desobediente que quiso matar a su padre. ("Después de Dios en el mundo, / en lo humano no tenemos..."). Impresa en la calle de San Camilo número 9, ciudad de México."

Verdadero romance de Lucinda y Velardo. ("En el alcázar de Venus, / junto al dios de los planetas..."). Puebla de los Angeles, Imprenta de don Pedro de la Rosa, año de 1317."

Relación de la vida y muerte de Sansón por el doctor Juan Pérez de Montalván. ("Escuche tu magestad, / duque escelso de Antioquia..."). Toluca: año de 1836. Imprenta por Juan Matute."

Si se considera que el auge del Romancero vulgar se produce en España a partir del siglo XVIII y que los textos citados no fueron impresos en la capital sino en otras ciudades cercanas resulta lógico suponer que desde años o décadas anteriores se imprimían romances vulgares en la capital. Asimismo, es sorprendente la rapidez con que se extendió la producción de hojas y pliegos con estos romances, lo cual implica que los impresores estaban seguros de la aceptación que este género tenía entre el público.

Otra evidencia del arraigo que esta modalidad romancística tuvo en la Nueva España es el hecho de que dos siglos después de terminada la Colonia se hayan recogido en los antiguos territorios

" Ibidem, pp. 119-127. La segunda versión fue reproducida en facsímil y sin foliar en Colín 1972.

" Molina Cardona 1985, pp. 130-132.

" Ibidem, pp. 143-151.

" Colín 1972, sin foliar.

mexicanos, cuya tradición -frente a la de la actual República Mexicana- se caracteriza por ser arcaizante, versiones tradicionales de romances de ciego. Las recolecciones iniciadas en las primeras décadas de esta centuria cubrieron un área considerable del sur de Estados Unidos -Arizona, California, Colorado, Luisiana, Nuevo México y Texas-; y fue en Nuevo México donde se encontró (quizá porque el interés de los recolectores de esta zona no atendió sólo a los textos de origen tradicional) el mayor número de romances vulgares; entre otros, se encontraron versiones de: Las dos hermanas, Los dos rivales, Diego de Frias y Antonio Monteros, El hijo malvado, La incrédula transformada en loba, La infanticida, el Milagro de San Antonio, Bernardo de Montijo y Francisco Moreno.⁴¹

Aunque en el territorio que actualmente abarca nuestro país no se han recogido versiones de la tradición oral, pues hasta la fecha los trabajos de campo sobre poesía narrativa se han circunscrito al Romancero tradicional y al corrido, la presencia de estas versiones indica la amplitud que alcanzó la difusión impresa del romance vulgar.

Los elementos más importantes que el género mexicano heredó del Romancero vulgar son:

En primer lugar, la afición a los temas tremendistas que, a excepción de los producidos durante la época revolucionaria, dominan en todo el género. En el caso del corrido los temas dominantes son aquellos relacionados con las pasiones humanas más violentas y sus irremediables consecuencias, la presencia recurrente de crímenes originados por celos, despecho o venganza, y de incestos, parricidios o muerte del transgresor al sagrado respeto a los padres. Menos cultivada es la afición a narrar los efectos de accidentes o catástrofes naturales.

Otro influjo determinante del Romancero vulgar se advierte en la configuración del héroe novelesco preferido por el corrido: el

⁴¹ Vid. Campa 1946, pp. 29-90; y Espinosa 1953, pp. 97-156.

infractor de las leyes civiles, que adopta numerosas modalidades: bandolero, guerrillero, valentón. Esta figura procede indudablemente de los romances de bandidos o bandoleros, que a su vez están íntimamente relacionados con el protagonista masculino (rufián) de la jácara. Cabe hacer notar que en la configuración de sus personajes el corrido se muestra continuador de la línea seguida por el romance vulgar: sus héroes predilectos son los individuos que, por una u otra causa, se encuentran fuera de la ley civil (la cual ha transgredido por una causa justificada) pero siempre acatan las normas comunitarias naturales. Es decir, mientras los transmisores del corrido admiran a quienes se oponen el orden civil-oficial establecido, censuran fuertemente a quienes desobedecen los principios comunitarios básicos.

Por todo lo anterior es posible señalar que el Romancero vulgar ejerció su influencia en las dos vertientes del corrido mexicano. Mientras la vertiente artificiosa del corrido heredó el estilo afectado y vulgar de esta modalidad romancística, el corrido tradicional continuó su amplia temática tremendista y recreó de diversas maneras el arquetipo del bandolero y del valentón. Cabe resaltar que, en la mayoría de los casos, el influjo de estos elementos se ejerció a través de los impresos populares.

II.3.3. Poesía lírica tradicional

Al estudiar la trayectoria de la antigua lírica popular hispánica, Margit Frenk¹¹ ha señalado que la lírica moderna pertenece a una escuela poética diferente a la de la antigua poesía lírica y que su estilo y forma son el resultado de un cruce entre algunas supervivencias de la lírica antigua, la poesía de cancionero y la "escuela poética de origen semi-popular", esta última fue originada por la recreación de varios elementos de la lírica tradicional en las obras de autores cultos como Juan Alvarez Gato, Juan del Encina, Pedro Liñán de Rianza, Lope de Vega y otros.

¹¹ Frenk 1971, pp. 11-60.

Durante los siglos XV, XVI y XVII los poetas cultos y cortesanos llevaron a cabo la valoración y recreación de la lírica tradicional; su intervención adoptó tres niveles fundamentales: "la utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético, la imitación de esos cantares y una infiltración más vaga y general de su estilo." Además de esta actividad recreadora, la influencia de la poesía de cancionero e inspiración petrarquista también contribuyó a la transformación de la lírica antigua. Desde finales del XVI ambas corrientes —la "popularizante" y la de cancionero— fueron difundidas mediante cartapacios manuscritos. Cancioneros, Romanceros y pliegos sueltos, con lo cual se hizo posible la difusión masiva de estas formas poéticas que produjeron el surgimiento de la lírica tradicional, gracias a la tradicionalización de algunos rasgos estilísticos y formales de estas manifestaciones de la poesía culta.

Esta transformación no impidió que en la lírica moderna se conservaran ciertos elementos que, como el estribillo y el paralelismo, caracterizaron a la lírica antigua. Sin embargo, la acción de la poesía culta y la escuela "semipopular" o "popularizante" fue determinante en materia formal, ya que, entre otros aspectos, ocasionó la adopción de la cuarteta octosilaba con rima asonante en los versos pares como unidad básica predominante de la lírica tradicional moderna.

Con respecto a los orígenes del cuartetismo y su importancia como elemento fundamental de la lírica tradicional moderna resulta interesante el planteamiento de Mercedes Díaz Roig, quien afirma que para la adopción de dicha estructura poética también hay que considerar la influencia del Romancero nuevo. Según la autora, las principales razones del predominio de la cuarteta en los textos de esta modalidad romancística son:

"La influencia de la música cortesana para los romances, que abarcaba 32 sílabas, el estrofismo propio de la poesía culta y sin duda la abundancia de dísticos en el romancero nuevo... influyeron para que la cuarteta se convirtiera en la unidad

" Ibidem, pp. 21-22.

de sentido de la mayoría de las nuevas composiciones... Esta forma de ninguna manera era exótica a los oídos populares, sino que era una de las muchas formas que utilizaba la lírica medieval de tipo tradicional y que está documentada ya desde las jarchas. El romancero tradicional, por su parte, con sus dísticos y su asonancia contribuía a la aceptación popular de la cuarteta."⁴

Dado que las fronteras entre las diferentes áreas de la literatura son muy difusas, no resulta extraño que ya en el terreno de la literatura tradicional se produzcan múltiples cambios, cruces, influencias y préstamos entre los distintos géneros, formas o textos. En lo que se refiere a los dos géneros más importantes de la poesía tradicional hispana existe una circunstancia que acentúa aún más la posibilidad de influencias mutuas: el Romancero era un "género tradicional en pleno vigor cuando nació 'revolucionariamente' la nueva lírica" y "tuvo sin duda su buena dosis de influencia en su conformación, o al menos en su tradicionalización".⁵

El aspecto que me interesa destacar ahora es la realimentación que con respecto al cuartetismo se ha establecido entre la poesía lírica tradicional y el Romancero. Por una parte, uno de los posibles orígenes de la estructura poética dominante en la lírica moderna es el Romancero nuevo. Por otra, la lírica y la popularización —y a veces vida tradicional— de algunos romances nuevos han propiciado que algunos textos y versiones del Romancero de tradición oral moderna se inclinen al cuartetismo.

La presencia de estas influencias mutuas se explica por varias razones: tanto el Romancero como la poesía lírica pertenecen al mismo tipo de literatura y comparten un mismo estilo —el tradicional—; coexisten en la misma área geográfico-temporal —la tradición hispánica moderna. Sin embargo, el principal motivo de este intercambio de influencias está íntimamente relacionado con la evolución paradigmática de ambos géneros: el Romancero era un

⁴ Díaz Roig 1976, pp. 169-170.

⁵ Ibidem, p. 263.

género plenamente constituido cuando surgió la lírica moderna y seguramente influyó en su conformación, actualmente la poesía lírica domina el panorama de la tradición oral moderna.

Como también ha señalado Mercedes Díaz Roig, el predominio de la lírica pudiera estar influyendo en la transformación formal de romance y

"Quizás esto lleve a canciones narrativas estróficas, con rima varia, o llegue a afectar en tal forma al género que desaparezca, no dejando tras sí más que algunas huellas, como sucedió con la lírica antigua."

La autora considera que la primera posibilidad tiene grandes oportunidades de realizarse y a este respecto menciona el caso del corrido tradicional mexicano, donde se produce "una simbiosis entre el contenido romancesco (narración histórica o novelesca) y la forma lírica predominante (cuartetismo y rima varia)".

Como se demostrará a lo largo de este trabajo, el corrido tradicional mexicano es el resultado de una confluencia de elementos de muy diversa índole. Con respecto a su forma, dicha confluencia se manifiesta en la adopción de la cuarteta octosilábica con rima asonante como unidad básica, sin que ello implique la pérdida de su calidad de poesía narrativa.

II.4. DEFINICION DEL TERMINO 'CORRIDO'

Al igual que ha sucedido con la palabra 'romance', empleada desde el siglo XIII con acepciones múltiples y no siempre definidas, el término 'corrido' se caracteriza por la gran ambigüedad y la frecuente confusión de sus significados.

La voz 'corrido' es de origen hispánico; en 1729 el Diccionario de autoridades incluyó la siguiente definición:

"Corrido. Usado como substantivo es cierto tañido, que se toca en la guitarra u otro instrumento, a cuyo son se cantan las

" Ibidem, p. 264.

" Díaz Roig 1986, p. 173.

" Menéndez Pidal 1953, t. I, pp. 3-10.

que llaman Xácaras. Diósele este nombre por la ligereza y velocidad con que se tañe."¹⁰

Junto con otras voces como 'carrerilla', 'corrida', 'corrío' o 'romance-corrío', este término ha tenido especial difusión en Andalucía, donde generalmente se aplica a los romances cantados. Serafín Estébanez Calderón, en su descripción de "Un baile en Triana" afirma:

"... se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas, sin duda por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas."¹¹

y Agustín Durán refiere:

"Todavía en Andalucía, con el nombre de Corrio ó Corrido ó Carrerilla, que así llama la gente del campo a los romances que conserva por tradición oral, se recita ó canta el siguiente que trata también de Gerineldo."¹²

Como muchas otras manifestaciones de la cultura popular y tradicional española, la difusión de este término en América se debió a los colonizadores de origen andaluz y extremeño que entre los siglos XVI y XVIII constituyeron el grueso de la emigración peninsular. No obstante que en España 'corrido' es una denominación regional de 'romance' y que con tal significado debió haberse difundido en el Nuevo continente, no es ésta la única acepción que el término posee actualmente en América. Por ejemplo:

"En Chile, el término se aplica tanto a romances tradicionales y de pliego suelto como a otras composiciones no romancísticas, mientras que en la Argentina se documenta la misma palabra en relación con una sola composición, que remonta a los años 1844-1847... y cuyo estilo y métrica se parecen mucho a los de la forma mexicana."¹³

¹⁰ S. v. corrido, Autoridades.

¹¹ Estébanez Calderón 1847, p. 225.

¹² Durán, t. I, p. 177.

¹³ Armistead 1982, pp. 379-380.

Además de los lugares citados, se tienen evidencias del uso de esta voz en Colombia, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, El Salvador y Venezuela," países en los cuales se aplica a romances tradicionales o vulgares y tipos diversos de canciones; no obstante, es en México donde este vocablo posee arraigo e importancia mayores, pues designa a un género de poesía narrativa tradicional plenamente constituido. Merle E. Simmons comenta al respecto:

"With few exceptions... the relationship between the corridos of other regions and those of Mexico seems slight, and certainly it is safe to state that in no other country has the corrido become a uniquely national genre of popular song. There are, to be sure, large areas of America which have been studied only superficially or not at all, but on the basis of what is known of the popular literature of the New World, there is no indication that any compositions known as corridos, or even resembling the ballads we are studying, have assumed elsewhere even a shadow of the importance which such songs have enjoyed in Mexico."

Sin embargo, en el ámbito mexicano el uso de 'corrido' también se caracteriza por la pluralidad y confusión frecuente de acepciones, lo cual se debe, por una parte, a que suele aplicarse a tipos muy diversos de literatura popular o tradicional y, por otra, a las múltiples denominaciones que reciben los textos del género. El uso de estas denominaciones está condicionado por las preferencias locales o las menciones que de ellas se hacen en algunos textos; las más comunes son: copias, ejemplo, historia, mañanitas, narración, recuerdos, relación, tragedia y versos.

Dado que la pluralidad de acepciones y la ambigüedad de significados del término 'corrido' han originado definiciones imprecisas y erróneas de este género narrativo, considero que toda definición y estudio del género debe basarse en el análisis de sus características formales, estilísticas y temáticas más importantes.

" Vid. ibidem, pp. 379-381; y Simmons 1957, pp. 27-31.

" Simmons 1957, p. 28.

II.4.1. Características formales: metro, rima y estrofismo

Aunque el corrido posee varias realizaciones, la unidad formal básica del corrido tradicional es la cuarteta octosilábica con rima asonante o consonante en los versos pares y el esquema formal más común en este género se constituye mediante la unión de un número variable de este tipo de cuartetas, las cuales están relacionadas entre sí por la intriga del relato y divididas por el cambio de rima que cada una de ellas implica.

Es evidente que la consolidación de esta cuarteta como la estructura básica del corrido tiene su origen en el cruce del esquema romancístico más común (tiradas monorrimas de dieciseisílabos asonantados) con algunos elementos formales (estrofismo y rima varia) de la canción lírica tradicional. No obstante que el esquema del corrido presenta tres grandes diferencias con el del romance: verso octosílabo frente al antiguo verso largo épico, rima varia frente a la monorrima y estrofismo frente a la tirada, el influjo romancístico es determinante en la disposición que la mayoría de las unidades sintácticas suele adoptar dentro de la cuarteta. Como sucede con el romance, en el corrido cada unidad sintáctica tiende a abarcar dos octosílabos:

"A las nueve de la noche
estaba Lucio sentado,
llegaron unos amigos
a invitarlo a un fandango."
(Lucio Vázquez)"

"Como a las once cuarenta
se arrancan del partidero,
como a las cincuenta varas
se quedó atrás el Ligero."
(El Alazán y el Rocío, II.1.)

Es decir, aunque las tiradas dieciseisílabas del romance se transformaron en las cuartetas octosilábicas del corrido, en el género mexicano la cuarteta se divide sintácticamente en dos unidades binarias, subdivididas en dos octosílabos. Esto demuestra

"Mendoza 1954, p. 430.

que, a pesar de su molde externo —la cuarteta—, el corrido tiende a usar el doble octosílabo como la base de su agrupación sintáctica y que, no obstante la ruptura formal que el estrofismo y la rima varia implican, la influencia del romance sigue haciéndose notar en la disposición de las unidades de sentido. Además, es posible que en esta división binaria también haya influido el hecho de que en la tradición mexicana abundan coplas líricas de cuatro versos e idéntica distribución sintáctica."

Dado que las fronteras entre los géneros literarios tradicionales —y, como se verá, entre éstos y los populares— son muy difusas, las influencias mutuas suceden frecuentemente; cuando se trata de géneros tan cercanos como el romance y el corrido estas fronteras se tornan casi imperceptibles. Por un lado, la influencia formal del romance radica en haber dado origen —por analogía y ruptura— al esquema formal y a la distribución sintáctica más frecuentes en el corrido. Por otro, el género mexicano ha impuesto gradualmente sus características formales a los romances arraigados en México que

"... han adquirido parcialmente su forma; así, la tirada monorríma propia del romance se ha transformado en estrofas de versos pareados. El estrofismo alcanza a casi todos los romances, pero no así la rima varia; puede observarse que algunos textos se han convertido formalmente en corridos..., sin embargo, otros... aún están en proceso de cambio."

Además de la unión de cuartetos octosilábicos rimados en los versos pares, el corrido puede presentar realizaciones que difieren métrica o estróficamente de su estructura más común. Por ejemplo, existen algunos textos de tipo tradicional que prefieren el decasílabo; tal es el caso de las distintas versiones de Modesta Ayala:

" Vid. Margit Frenk, pról. al CFM, t. I, p. xxiv. John H. Mc Dowell explica así la división de la cuarteta en dos unidades sintácticas: "The corridista tends to think in two-line units, in part because the last word of each pair of lines must controlled for purposes of rhyme.". Mc Dowell 1972, p. 213.

" Mercedes Díaz Roig, introd. al PTM, p. 17.

"Una tarde a Modesta encontré
 por las calles hermosas de Iguala,
 me imagino que vino en el tren
 a pasearse desde Tetecala."
 (Tixtla, Gro., XLIV.2.)

Sin embargo, el uso de metros distintos al octosílabo no es frecuente en la vertiente tradicional del corrido y, en cambio, aparece regularmente en aquellos textos cuyo estilo está más cercano a la poesía popular que a la tradicional. Esta tendencia no es exclusiva del corrido sino que también se manifiesta en el Romancero tradicional que presenta un número considerable de textos hexasílabos o poliasonantados. Además, en otras modalidades romancísticas (los romances artificiosos, por ejemplo) el empleo de metros distintos al doble octosílabo, asonantado y monorrímo, se hace todavía más frecuente.

Una de las posibles causas de la presencia de metros o combinaciones mayores que el octosílabo es el influjo de la canción popular sobre la vertiente no tradicional del corrido mexicano. Los corridos populares tienden a usar -además del octosílabo y el decasílabo- el heptasílabo y el doble hexasílabo:

"Del barrio de Balbuena
 subió hasta el firmamento
 un pájaro de acero
 con rumbo a Nueva York."
 (A Sarabia)"

Otra tendencia métrica del corrido popular es la alternancia de octosílabos y versos largos; las combinaciones más frecuentes son 8-10:

"Y cuando estaba en capilla
 le dijo Villa a su asistente:
 -Me apartas ese caballo,
 por educado y por obediente."
 (Caballo Prieto Azabache) X.1.)

y 6+6-8:

"Gabino Barreda / murió como ml-
 los hombres que son bragados,

por una morena / perdió como pierden
 los gallos en los tapados."
 (Gabino Barreda)"

Esta última combinación se da especialmente en la "bola suriana"; la estructura característica de la "bola" está formada por la alternancia de cuartetos que combinan dobles hexasílabos y versos de ocho sílabas con cuartetos octosilábicos. Dado que los textos predominantemente narrativos de este tipo de canción pueden considerarse una forma cercana al corrido de estilo popular, su estructura constituye una opción versificadora más de la vertiente popular de este género. Un ejemplo de esta peculiar combinación métrica es:

"Atención te pido, / público sensato,
 voy a dar mi explicación
 aquí en esta historia / que yo les redacto
 en mi mal pronunciación.
 Voy a dar un pormenor
 citando lo positivo,
 porque ya enterado estoy,
 como también persuadido."

(Historia del pronunciamiento del general E. Zapata)"

Con respecto al estrofismo cabe señalar que la sextilla es, después de la cuarteta, la estrofa más frecuente en los corridos tradicionales o de estilo popular pero con grandes posibilidades de tradicionalización:

"Para cantar mi corrido
 no es necesario ser culto,
 mataron en Acapulco
 al viejo lobo de mar,
 Alfredo López Cisneros,
 a quien le voy a cantar."
 (El Rey Lopitos, LVI.)

"Voy a cantar un corrido,
 sin dolor y sin consuelo,
 de dos amigos queridos
 que ellos tuvieron un duelo,
 juntos se fueron los dos

"Canc. Bajío, 62 (1961-1962), p. 12.

"Macazaga Ordoño 1985.

desde la tierra hasta el cielo."
 (El Animalito, Costa Chica, V.)

Por otra parte, cabe señalar que aunque el estribillo es un elemento poco frecuente en el corrido su presencia puede manifestarse a través de estrofas diferentes de la cuarteta. Por ejemplo, en Lino Zamora y Bernardo Gaviño el verso que contiene el estribillo se une a dos versos narrativos o indiciales para formar estrofas de tres versos; cada una de estas combinaciones se intercala entre dos cuartetos y el resultado es un paralelismo de tipo indicial pues la estrofa que contiene el estribillo proporciona información no incluida en las cuartetos o que se desarrolla en un momento posterior del relato:

"Al salir de Guanajuato
 cuatro suspiros tiró
 en aquel cerro trozado
 su corazón le avisó.
Rosa, rosita, rosa peruana,
ya murió Lino Zamora:
 la causa fue Presciliana.
 Y Lino le dijo a Braulio
 que se fuera hasta Jerez,
 que fuera a hacer la contrata
 y que volviera otra vez."
 (Lino Zamora)"

II.4.2. Características estilísticas: recursos expresivos y procedimientos de representación de las acciones

Como ha señalado Margit Frenk el estilo de la literatura tradicional se compone de varios estilos tradicionales, que varían en número y características según la época o el lugar en que se desarrollen:

"... el conjunto de la poesía popular de un lugar y un momento dados comprende siempre varios tipos o estilos diversos, varias 'tradiciones' paralelas. Algunas de ellas tienen rasgos bien caracterizados (podríamos citar, para México, las quintillas de los sones huastecos); otros son menos fáciles de diferenciar a primera vista, quizá en parte porque entre los diversos estilos poéticos coetáneos se suelen dar cruces

" Mendoza 1939. p.537.

y superposiciones."''

En este sentido es válido hablar de un estilo tradicional propio del corrido y que lo distingue frente a los estilos o escuelas poéticas populares de otros géneros, lo cual no impide que entre ellos surjan abundantes cruces, influencias y similitudes.

Estilísticamente el corrido involucra un bagaje considerable de recursos expresivos y procedimientos de representación de acciones de índole muy diversa: muchos elementos proceden del Romancero tradicional o vulgar, en algunos se advierte una influencia más o menos directa de la lírica tradicional y otros constituyen el resultado de la adaptación y el manejo especial que el corrido ha dado a elementos líricos y romancísticos, o se deben a una expresión peculiar con que este género refleja la ideología y los contextos regionales o nacionales.

El propósito de este apartado es señalar la función, el manejo y las peculiaridades de los recursos expresivos y los procedimientos de representación de las acciones más importantes del corrido.

Recursos expresivos

En 1937 Duvalier (seudónimo de José Cruz Reyes) estableció las que a su juicio eran las catorce fórmulas características del corrido; a partir de entonces la transcripción de estas fórmulas se volvió obligatoria en los estudios del género. Las fórmulas propuestas por este autor son:

Primarias: 1) Llamada inicial del corridista al público; 2) lugar, fecha y nombre del personaje central; 3) fórmula que precede a los argumentos del personaje; 4) mensaje; 5) despedida del personaje, y 6) despedida del corridista.

Secundarias: 1) Frase de insistencia del corridista para que el auditorio no olvide tal o cual suceso; 2) exclamación o reflexión apartes del motivo que hace el corridista; 3) biografía

" Margit Frenk, pról. al CFM, t. I, p. xxiii.

y señas generales del personaje; 4) recapitulación y resumen del motivo; 5) invitación del corridista al auditorio para que compre el corrido; 6) fin del primer corrido e invitación a escuchar la segunda parte o cualquier otro corrido; 7) nombre del autor, y 8) principio de la segunda parte o de cualquier otro corrido análogo al anterior."

Sin embargo, en la tipología propuesta por este autor se advierte una grave confusión terminológica con respecto a la palabra 'fórmula', empleada con amplitud y vaguedad excesivas.

Considero que todo estudio de los recursos expresivos que, junto con los procedimientos de representación de acciones, constituyen el estilo propio del corrido mexicano debe atender sobre todo a la revisión analítica de sus elementos, a las formas en que dichos elementos suelen estructurarse y a la función especial que estos recursos desarrollan en el interior del relato. Para ello es necesario tener en cuenta algunas características genéricas:

a) En la configuración del corrido intervinieron el romance tradicional, el romance vulgar y la canción lírica tradicional; de ahí que la mayor parte de los rasgos estilísticos del corrido procede de los géneros que lo conformaron. Esto no implica que los elementos adoptados por esta forma narrativa se estructuren y funcionen de acuerdo con sus modelos originales, por el contrario, el género mexicano ha adaptado y renovado estos elementos según sus propias necesidades.

b) Los recursos poéticos del corrido están compuestos mayoritariamente por fórmulas o expresiones formularias, "propias o adoptadas por el género, o exclusivas de un texto.

" Duvalier 1937, XV-87, p. 16; y XV-88, pp. 35-40.

" Uso aquí las definiciones establecidas por Milman Parry para fórmula: "group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"; y Albert B. Lord, para expresión formularia: "line or half line constructed on the pattern of the formulas". Lord 1960, p. 4.

c) En el corrido la intriga se desarrolla mediante versos o estrofas narrativos, el discurso directo y las interlocuciones del narrador, y suele presentarse enmarcada por dos grupos especiales de estrofas que constituyen, respectivamente, la introducción y el final del texto en cuanto relato literario. Estos grupos pueden incluir una o varias estrofas —lo común es que sean más de una— y se caracterizan por contener la mayor parte de las alusiones, fórmulas y expresiones formularias que revelan expresamente el carácter de performance del género y la estrecha comunicación entre el narrador y los receptores del texto durante el momento de la performance.

No obstante, el hecho de que las expresiones formularias iniciales y finales den una forma externa cerrada al corrido no elimina los múltiples niveles y posibilidades de apertura que este género y cada uno de sus textos y versiones concretos presenta y puede desarrollar.

Para fines de este estudio he dividido los diferentes recursos expresivos del corrido de la siguiente manera: Recursos introductorios: 1) llamada de atención al público, 2) ubicación espacio-temporal de los hechos, 3) resumen inicial de la fábula; recursos finales: 4) apóstrofe a mensajeros, 5) moraleja, 6) despedida del personaje, 7) despedida del narrador; otros: 8) invocación y 9) estribillo.

Llamada de atención al público. A diferencia de los principios in medias res, tan frecuentes en el Romancero tradicional, el corrido suele iniciar sus textos con una introducción compuesta por uno o varios tipos de fórmulas introductorias. La llamada de atención que el autor, corridista o narrador hacen al público es una de estas fórmulas y en ella se advierte un procedimiento narrativo típico del género: la presencia constante de las interlocuciones del narrador.

Esta fórmula revela una influencia determinante del Romancero vulgar, cuyos textos se inician, casi invariablemente, con extensas

llamadas de atención del narrador-recitador:

"Déme la Virgen acierto y el cielo todo me asista
para contar una historia tan atroz cual nunca vista.
Que hoy quiere pintar mi pluma con sus negros coloridos
hechos de los trabucaires, celebrados forajidos.
Hechos ciertos, pero horribles, que llenan de indignación
y sobrepujan en mucho a toda ponderación.
Yo sin quitar ni añadir les contaré brevemente,
que los hechos por sí solos asombran horriblemente."
(Los trabucaires)"

Aun cuando podría pensarse que la extensión de este tipo de introducciones corresponde al estilo del romance de ciego, tan aficionado a descripciones pormenorizadas, largas reflexiones morales y exceso de artificios retóricos imitados de la poesía culta, la principal razón de su longitud es de índole comercial pues tiene como objetivo

"... preparar el ánimo del espectador, distraído, y darle tiempo a que se acerque al grupo, donde va a empezarse a cantar el romance. De esta forma el autor [o recitador] consigue un cierto tiempo necesario para atraer la atención del público..."

Por otra parte, el romance vulgar es creado por escrito pero con miras a transmitirse mediante la lectura en voz alta y ante un público, o el canto y la recitación en las mismas circunstancias; de ahí que los romances de este tipo incluyan referencias continuas al carácter de performance de sus textos:

"Para el mayor sentimiento que se ha visto, ni se ha oído,
en este presente tiempo, a mis oyentes convido;
para admiración del Orbe, y para que sumergidos
les cause espanto y asombro, pido que me den oídos."
(Sebastiana del Castillo)"

Ubicación espacio-temporal de los hechos. No obstante que la tendencia al uso de fórmulas o referencias espacio-temporales se

" Segura 1984, p. 18.

" Marco 1977, t. I, p. 71.

" Segura 1984, p. 73.

advierte ya en los textos del Romancero viejo y de tradición oral moderna —donde dichas fórmulas y referencias resultan poco concretas frente a las de procedencia vulgar, debido a que su función es propiciar la evocación poética del lugar-tiempo de los hechos sin eximir el interés por prestar verosimilitud al escenario de la acción— la presencia de este tipo de fórmulas y expresiones introductorias en el corrido se debe fundamentalmente a la influencia del romance de riego, cuyas fórmulas:

"En la culta Barcelona del año setenta y dos
un horrible asesinato ira y espanto sembró."
(Sentencia y ejecución en garrote vil de Victoriano
Ubierna

tienen el propósito de dar mayor verosimilitud al relato —y así lograr mayores ventas—, propósito que llega al extremo de proporcionar el domicilio "exacto" de los hechos:

"En la calle de la Aurora, de Barcelona la misma,
en número veintitrés segundo piso vivían..."
(Horrible asesinato cometido por una madre...)"

Además de la influencia evidente del romance vulgar, en fórmulas y expresiones formularias como las siguientes:

"Año de mil novecientos,
muy presente tengo yo:
en un barrio de Saltillo
Rosita Alvírez murió."
(Rosita Alvírez, Suchitán, Oax., LVIII.6.)

" Para el Romancero viejo recuérdense, por ejemplo, las siguientes: "La mañana de San Juan / al tiempo que alboreaba..." (La mañana de San Juan); "Un día de San Antón, / ese día señalado, / se salían de San Juan..." (El obispo don Gonzalo); "Un lunes a las cuatro horas, / ya después de mediodía..." (La duquesa de Berganza); "Por el val de las Estacas / pasó el Cid a mediodía..." (Por el val de las Estacas, en Díaz Roig 1967, pp. 59, 63, 87 y 138; y para el de tradición oral moderna: "Por la corte de Madrid / se pasean dos dorseyas..." (El cañal y Filomena); "Estaba don Fernandito / la mañana de San Juan..." (El conde Olinos); "En Garganta de la Olla, / leña y media de Placencia..." (La serrana de la vera); "Mañanita, mañanita, / mañana de San Simón, / se pasea un caballero / por Ich monteh de Aragón..." (La adúltera), en Alvar 1979, pp. 169, 192, 254 y 269.

" Segura 1964, pp. 24 y 58.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

"Año de mil novecientos
veinticinco, ¡que dolor!,
en Zirándaro, Guerrero,
un suceso aconteció."

(Los Pineda y los Nava, Zirándaro, Gro., LII.)

debe considerarse otro aspecto que contribuyó a la difusión de la ubicación espacio-temporal de los hechos: el corrido obtuvo su máximo esplendor durante la época revolucionaria, cuando cumplía una función noticiosa: informar al pueblo sobre los resultados de las acciones bélicas o políticas, la actuación de los héroes o enemigos, etc.; para esto resultaba imprescindible la mención de la fecha y el lugar concretos de los sucesos y los nombres de los personajes principales.

Resumen inicial de la fábula. Como ha señalado Mercedes Díaz Roig, una de las características que distinguen al corrido frente al Romancero tradicional es su tendencia a "enunciar al comienzo [de los textos] el tema de la historia". Al igual que los dos recursos explicados anteriormente, el resumen inicial se da —aunque con menor frecuencia que en el corrido— en el romance de ciego:

"El veintitrés de febrero, ¡que amedrenta el recordar!,
a las diez de la mañana quiso la fatalidad
manchar con la tinta sangre aquel suelo virginal,
por una mano homicida y Dios sabe cuántos más
que en la casa penetraron con la intención de robar."
(Horribles crímenes cometidos en una casa conocida por
Cassanya...)

A pesar de que —hasta donde lo permiten afirmar las recopilaciones publicadas— el Romancero vulgar de los siglos XVIII y XIX presenta algunos ejemplos de resúmenes iniciales usados como parte de las introducciones de los textos, es en los romances de este siglo donde la aparición de este recurso se hace más frecuente:

"Glorioso patrón de Soria, San Saturio Anacoreta,

" Díaz Roig 1986, "Conservación, variación y originalidad en dos romances mexicanos", p. 181.

" Segura 1984, p. 26.

iluminad mis sentidos para que contaros pueda
ese crimen tan horrendo cometido en Carbonera
por unos enmascarados con una chica soltera."
 (Crimen de Carbonera)

"Madre del verbo divino, consuelo de pecadores,
 permitidme que yo pueda explicar con atención
un crimen que ha cometido una joven por venganza.
la cual, con mucho valor, ha matado a puñaladas
a su novio Federico sin tenerle compasión,
con un puñal de dos filos tres puñaladas le dio."
 (Anastasia y Federico)"

En el corrido mexicano este resumen consiste en la mención del asunto o una síntesis de la fábula del relato y, unido a la llamada de atención, a la ubicación espacio-temporal o a ambas, forma parte casi obligada de cualquier principio:

"El diecinueve de marzo [fecha]
 presente lo tengo yo,
el Rocio de la Sierra
en San Francisco jugó." [lugar]
 (El Alazán y el Rocio, II.1.)

"El día veintiocho de agosto, [fecha]
 señores, tengan presente:
se mataron tres amigos
que sin duda eran valientes."
 (Los Pineda y los Nava, Zirándaro, Gro., LII.)

"Señores, con atención, [llamada]
 voy a contar un fracaso:
que en el tren de pasajeros
ha muerto Rafael Picazo."
 (Rafael Picazo)"

La presentación del resumen acompañado de los recursos anteriores tiene por objeto atraer la atención del público (llamada de atención) y prestar verosimilitud al relato (ubicación espacio-temporal); con ello los creadores y transmisores del corrido persiguen lograr una introducción que resulte atractiva para los oyentes y los incite a escuchar el desarrollo de lo que se ha

" Díaz Viana 1987, pp. 101 y 129.

" Mendoza 1939, p. 497.

anunciado en el resumen.

Apóstrofe a mensajeros. El apóstrofe a los animales mensajeros —generalmente una paloma— constituye la "interlocución más peculiar" del corrido pues, aunque su relación con la lírica tradicional hispánica es evidente "su utilización en la poesía narrativa popular... sigue siendo un feliz hallazgo mexicano".

En el corrido este apóstrofe se realiza bajo la forma de una interlocución, sea del narrador:

"Vuela, vuela, palomita,
vuela por ese palmero,
pídele a Dios que perdone
a Narciso el Zacatero."
(El Negro de Oro, XLIX.)

o del personaje:

"Corre, caballo tordillo,
corre, ve y dile a mis padres
que he sido herido a traición
por unos viles cobardes."
(Juan Alvarado)"

y sus funciones principales son:

a) Informar sobre el desenlace de los hechos a los personajes que no pudieron presenciarlo:

"Vuela, vuela, palomita,
para ese Guadalajara,
avisa al gobernador
que la acción ya está ganada."

" José Cruz Reyes incluye junto a ejemplos mexicanos de este apóstrofe —que él llama "mensaje"— coplas líricas españolas, Duvalier 1937, XV-88, p. 36; Vicente T. Mendoza, por su parte, encuentra su origen en las canciones de Doña Leonasas, Mendoza 1954, pp. xx-xxi; ejemplos mexicanos de coplas líricas con el apóstrofe a la paloma mensajera o sus suplentes (chuparrosa, duraznito, guacamaya, gorrión, limoncito, pajarillo, pajarito, perico) se hallan distribuidos en los cinco volúmenes del CFM.

" Martínez López 1979, pp. 98 y 102.

" Mendoza 1939, p. 469.

(Quirino Navarro)”

b) Como hiciera la Fama en los romances de ciego:

"Resuenen multiplicados los clarines de la fama,
y los ecos de sus voces, repartidos por las vagas
regiones de los dos orbes, publiquen en sus distancias
el más estupendo caso, que a referirlo no bastan
los acentos de mi lengua..."

(La princesa de Tinacria)”

proclamar este resultado ante el mundo:

"Vuela, vuela, palomita,
avisa a toda la gente..."

c) Facilitar la inclusión de una moraleja:

"... que no sigan el ejemplo
del hijo desobediente."
(Lucio Pérez)”

d) Indicar una denominación local o genérica del texto y el nombre del héroe:

"Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel fortín.
ésta son las mañanitas
de un hombre valiente
que fue Valentín."
(Valentín de la Sierra, Juchitán, Oax., LXX.2.)

En cuanto a su estructura, este apóstrofe suele abarcar una cuarteta y se distribuye de la siguiente manera:

"... la primera unidad sintáctica de la cuarteta es formulaica. En el primer verso se reitera el imperativo «vuela» ante el vocativo «palomita» (adaptable a «canta, canta» o «corre, corre» cuando el mensajero es terrestre). El segundo se hace sobre un repertorio igualmente convencional: «párate en», o «si no has de volar, detente», o «vuela hasta», «vuela, si haces favor», o «corre, ve y dile », etc. La

" Ibidem, p. 494.

" Durán, t. II, p. 336. La relación entre las funciones de la Fama y el apóstrofe a mensajeros ha sido advertida por Enrique Martínez López, 1979, p. 102.

" Mendoza 1939, p. 430.

segunda parte de la cuarteta contiene los elementos «variables» de la interlocución que, por lo general, también proceden de un reducido repertorio de posibilidades: indicar el destinatario del mensaje, o el nombre del héroe, el lugar o la naturaleza del suceso narrado, o bien el nombre genérico del relato... acompañado del nombre del narrador."⁴⁰

A veces un mismo corrido puede incluir dos o tres apóstrofes distribuidos en igual número de cuartetos, las cuales suelen formar parte del final del texto ya que narrativamente se colocan tras el desenlace de la fábula; sin embargo, se da el caso de apóstrofes interiores y precedentes al desenlace, como se observa en el ejemplo siguiente:

"Decía el general Cedillo:
 -Rivas, espérate, aguardate,
 no sé te vaya a voltear
 lo de atrás para adelante.
Vuela, vuela, palomita,
con tus alitas muy finas
anda llévale a Agripina
estas dos mil carabinas.
Vuela, vuela, palomita,
con tus alitas doradas
anda, llévale a Agripina
este parque de granadas.
 ¡Ay! -decía doña Agripina,
 que estaba ya en desatino:
 ¡divisa para aquel cerro
 a ver si viene el auxilio!
 De ese cerro del Pinc
 bajó la caballería,
 iban a ver a Agripina
 que sitiada la tenían."
 (Agripina)⁴¹

Donde el narrador confiere a la palomita la doble función de mensajera y salvadora extraordinaria -pero imposible- de la heroína.

Moraleja. Aunque no siempre es un recurso expresivo final, la moraleja suele aparecer tras el desenlace de la fábula y consiste

⁴⁰ Martínez López 1979, p. 103 n.

⁴¹ Mendoza 1954, p. 90.

en una interlocución que el narrador o el personaje principal dirigen al público o, menos frecuentemente, a algún personaje secundario para transmitirle el mensaje moral del texto:

"Los consejos de una madre
no se cogen como quiera,
su madre se lo decía:
que nunca sola saliera."
(Coleta Guillén)

"Muchachas, cuando las pidan
no se vayan a negar
porque a Juanita Alvarado
la vida le va a costar."
(Juanita Alvarado)"

"Rosita le dijo a Irene:
-No te olvides de mi nombre,
cuando vayas a los bailes
no desprecies a los hombres."
(Rosita Álvarez, Juchitán, Oax., LVIII.6.)

Al igual que la mayoría de los recursos expresivos anteriores, la presencia de la moraleja en el corrido mexicano es una influencia más del Romancero vulgar en este género. Como se advierte en los ejemplos siguientes:

"Del estado en que me hallo vengan a tomar ejemplo
los hijos inobedientes a sus padres, que por eso
y haberle dado la muerte a mi padre estoy ardiendo
en las más ardientes llamas del abismo del Infierno.
[...]
A la enmienda, pecadores, pongamos al vicio freno
y observemos la obediencia a nuestros padres, que en esto
quedaremos bendecidos del Sacro Espíritu Eterno."
(El alarbe de Marsella)"

"Esperiencia, mujeres, las que tenéis matrimonio
guardad la fidelidad que disteis al desposorio.
[...]
Tomad mis buenos consejos, dejad el amor que es loco,
no os aficionéis, os digo, en pieza que sea de otro.
Abrid el ojo, jovencitas, que os quiero advertir:
cuidado que algún joven no os lo haga abrir.
Si tratáis con algún joven no cortejéis otro más

" Mendoza 1954, pp. 240 y 325.

" Caro Baroja 1966, pp. 225-226.

y el día del desposorio juradle fidelidad.
(Horrorosos asesinatos cometidos por Cristóbal Piqueras...)⁴⁴

esta modalidad romancística tiene predilección especial por las actitudes sermonarias del narrador, aunque dichas actitudes también pueden ser adoptadas por los personajes infractores de las leyes civiles o naturales.

Con respecto a la presencia de la moraleja en el corrido, y el papel ejercido por el romance vulgar en la adopción de este recurso, es preciso señalar que dicha influencia se debe en gran parte a la permeabilidad que existe entre algunos géneros tradicionales y populares. En esta influencia deben considerarse dos aspectos fundamentales: por un lado, una de las características de la literatura tradicional es que sus textos reflejan siempre los valores ideológicos de la comunidad en la cual son transmitidos; por otra parte, una de las tantas formas en que se refleja esta permeabilidad es la tradicionalización de aquellos textos populares que fueron creados teniendo en cuenta los valores comunitarios y cuyo estilo guarda cierta semejanza con la estética colectiva que caracteriza a los ejemplos tradicionales.

El Romancero vulgar es un género popular en el cual se advierte el proceso que se acaba de explicar; así como ha intercambiado recursos expresivos con el romance tradicional" y muchos de sus textos han alcanzado arraigo y vida tradicionales, su influencia como género se unió a la ejercida por el Romancero y la lírica tradicionales para originar un nuevo género narrativo de índole tradicional: el corrido.

La influencia del romance vulgar no se circunscribe a la presencia de la moraleja en el corrido sino que también se advierte en la selección del tipo de textos que incluyen este recurso. En el romance de ciego la moraleja se presenta mayoritariamente en los romances de temática criminal y donde los protagonistas infringen

" Segura 1984, p. 67.

" Vid. Díaz Roig 1980.

sin causa justificada las leyes civiles o naturales. Dado que la adecuación a los valores colectivos hace que la literatura tradicional o popular tradicionalizada sean altamente conservadoras, en sus textos siempre estará presente la censura a todo aquello que rompa el orden civil y natural establecido; la adecuación a los valores y la moral colectivos se realiza mediante la configuración de los personajes y sus procesos de mejoramiento y degradación, el desenlace de la intriga y las opiniones sermonarias del narrador.

El corrido aceptó el recurso de la moraleja y lo desarrolló especialmente en los textos con temática criminal o tremendista: adulterios, asesinatos por venganzas o desaires femeninos, maldiciones, parricidios, entre otros. Asimismo, el carácter de recurso final que la moraleja presenta en los textos vulgares tiende a conservarse en el género mexicano y se refuerza gracias a la frecuente conjunción de la moraleja y la despedida del narrador en una misma estrofa.

Despedida del personaje. La presencia de la despedida del personaje en algunos corridos se debe a una influencia más de la lírica tradicional en este género, esta influencia se puede advertir en los siguientes ejemplos de coplas líricas y estrofas corridísticas:

"Ausente me voy mañana,
por la vía de Colima,
adiós, parientes y hermanos,
échenme la tierra encima."
(El durazno)"

"Adiós, todos mis amigos,
adiós, todos mis parientes,
para que pongan cuidado
los hijos desobedientes."
(José Lizorio, XXXII.1.)

"Adiós Guanajuato hermoso,
con el jardín cantador;
con tristeza me despido,
me voy a la eternidad."

(A Guanajuato)"

"Adiós, Valle de Santiago
y monte La Gachupina.
adiós, mis queridos padres
y mi amada Marcelina."
¡Carlos Coronado!"

La despedida del personaje es quizá el recurso final menos frecuente en el corrido, ello pudiera deberse a que su aparición está circunscrita a los textos que giran en torno a un solo personaje; es decir, por su carácter de expresión individual y subjetiva no se da en los corridos que narran acontecimientos colectivos como batallas o desastres.

Este recurso se presenta bajo la forma de una interlocución del protagonista que se despide de su tierra natal, sus amigos o parientes y la mujer amada. Esta interlocución se inicia casi invariablemente con la palabra "adiós" y es frecuente la presencia de una repetición paralelística entre versos de una o varias estrofas:

"Adiós, todos mis amigos,
me despido con dolor,
ya no vivan tan engrañados
de este mundo engañoso.
Adiós, mi tierra amada,
recinto donde viví,
adiós, mi querida esposa,
yo me despido de ti.
Adiós, mis padres queridos,
de toda mi estimación,
ya no me volveréis a ver,
volé a la otra mansión.
Adiós, familia querida,
que era toda mi alegría;
adiós, mi querida esposa,
adiós, penitenciaría
Adiós también el reloj,
sus horas me atormentaban,
pues clarito me decían:
las horas que me faltaban."

" Ibidem, núm. 7081, p. 199.

" Mendoza 1954, p. 198.

(Mañanitas de Benjamín Argumedo)"

Despedida del narrador. El rasgo más evidente de la despedida del narrador en su alusión al momento de la performance:

"Ya con ésta me despido
después del triste velorio,
aquí se acaban cantando
versos de José Lizorio."
(José Lizorio, XXXII.1.)

"Y aquí termino mi canto,
que así tuvieron final
la vida y los altos hechos
del gran Heraclio Bernal."
(Heraclio Bernal)"

A través de expresiones formularias como "aquí se acaban cantando", "aquí termina el corrido" o "señores, ya me despido", el narrador del relato se identifica con el corridista, se sitúa temporalmente en el momento mismo de la performance e indica la forma de transmisión más usual del género: el canto.

Mercedes Díaz Roig" señala la existencia de tres tipos fundamentales de despedida del narrador en el corrido y afirma que dichos tipos también se dan en los romances tradicionales arraigados en México; esto último se debe a la coexistencia de los textos romancísticos con el corrido.

El primer tipo es de indudable procedencia lírica y su característica principal es la presencia de una descripción de la naturaleza, imagen recurrente en la canción lírica:

"De las naranjas el zumo,
de las limas los azúcares,
aquí se acaban cantando
versos de Demetrio Jiuregui.
Ya con ésta me despido,
por una flor de alelía,
del corazón de Demetrio

" Ibidem, pp. 161-162.

" Mendoza 1939, p. 443.

" Vid. Díaz Roig 1986, "La influencia local", pp. 174-176.

no nacen todos los días."
 (Demetric Jáuregui)"

El segundo tipo suele confundirse con el primero pero entre ambos existe una diferencia significativa: falta la imagen lírica. Esta despedida "de oficio" también es muy común en la canción lírica, aunque su relación con ella es menos notoria que en el tipo anterior:

"Ya con ésta me despido,
 con el sombrero de laúd,
 ya les canté a mis amigos
 El novillito despuntado."
 (El novillito despuntado"

"Ya con ésta me despido,
 con mi sombrero en la mano,
 y aquí se acaban cantando
 los versos de Feliciano."
 (Feliciano Villanueva)"

El tercer tipo se distingue de los anteriores por incluir en sus dos últimos versos una moraleja:

"Ya me voy a despedir
 cortando una fiorecita,
 muchachas, cuidense bien
 pa que salgan señorita."
 (Raquel Torre, Cuajinicuilapa, Gro., LV.)

"Ya con ésta me despido,
 con la estrella del Oriente,
 esto le puedé pasar
 a un hijo desobediente."
 (El hijo desobediente, Juchitán, Oax., XXVIII.7.)

Como ha señalado Mercedes Díaz Roig, este tipo se da en los romances vulgares y suele aparecer en algunos romances tradicionales heredados; su presencia en el género mexicano podría deberse a un influjo más del romance de ciego. Sin embargo, aunque en el Romancero vulgar la moraleja suele ir al final del texto,

"Mendoza 1939, p. 490.

"CFM, t. III, núm. 7690, p. 271.

"Mendoza 1939, p. 454.

este recurso generalmente no se une a la despedida del narrador; en el corrido, por el contrario, la moraleja suele presentarse enlazada a la despedida del narrador, con lo cual ambos recursos forman parte de la misma estrofa e intención: llamar la atención final del público hacia la enseñanza moral del texto.

Invocación. No obstante que las invocaciones a figuras religiosas no están ampliamente generalizadas en el corrido, su presencia en un número considerable de textos ha hecho que se les considere como un recurso expresivo de este género. La invocación siempre se realiza bajo la forma de una interlocución sin respuesta que el protagonista dirige a Dios, santos o advocaciones de la Virgen con la esperanza de una intervención milagrosa que lo salve del peligro en que se encuentra. Por ejemplo, rumbo al lugar de su ejecución:

"Antes de llegar al cerro
Valentín quisó llorar:
-¡Madre mía de Guadalupe,
por tu religión
me van a matar!"
(Juchitán, Oax. LXX.)

Al borde de la muerte, Lucio Pérez implora:

"¡Santo Niñito de Atocha
de la Villa de Jerez,
dame licencia, Niñito,
de levantarme otra vez!"
(Lucio Pérez)"

En dos versiones de José Licorio la invocación hace las veces de conjuro-súplica; al entrar a la mina donde perderá la vida dice el irrespetuoso y maldito hijo:

"Cuando miró la escalera
pues él empezó a rezar:
-¡Madre mía de Guadalupe,
que no me vaya a matar!"
(XXXII.1.)

"-En el nombre sea de Dios,
que al bajar esta escalera

Jesucristo me acompañe
y la luz de mi candelera.
 (Buenavista, Gro., XXXII.2.)

Como muchos otros recursos, la presencia de la invocación en algunos corridos se debe al influjo que el romance de ciego ha ejercido en este género. A su vez, las invocaciones del Romancero vulgar derivan de la predilección por los motivos y temas sobrenaturales que esta modalidad romancística adoptó en los siglos XVII y XVIII, sobre todo."

Al respecto vale la pena mencionar que contrariamente a lo que sucede en el Romancero tradicional, el romance de ciego —especialmente en sus textos barrocos y dieciochescos— ha sido particularmente afecto a los elementos sobrenaturales. Entre los elementos más gustados por este género vulgar destacan los de índole religiosa: apariciones del Diablo, la Virgen o santos; intervenciones salvadoras de algún personaje de la corte celestial, y castigos divinos —muerte, transformación monstruosa— para los malvados. Por regla general, en los numerosos textos vulgares que contienen alguno o varios de estos elementos la intervención de Dios, la Virgen o un santo es el medio a través del cual se logra la salvación (física, moral o ambas) de los buenos protagonistas y se castiga a los malvados. La mayoría de las veces dicha intervención es requerida por el protagonista mediante una interlocución directa o una oración, y en ambos casos suelen incluirse invocaciones. Por ejemplo, dice doña Francisca estando, junto con sus hijos, próxima al suplicio:

"Y a vos, autora impecable,	María, llena de gracia,
estos hijos te encomiendo,	que ya sin madre se hallan.
[...]	
Vos, o. celestial princesa,	que sois la luz de la gracia,
fuelle hermosa de piedades,	que misericordias mana,
intercede con tu hijo	se adolezca de mi alma
y que perdone mis culpas,	ya conozco que son tantas,
que las arenas del mar	será poco al numerarias,
pero tu misericordia	jamás a nadie le falta."

" Vid. García de Enterría 1973, pp. 179-191; y Marco 1977, t. II, pp. 439-412 y 491-500.

(Doña Francisca la cautiva, 2ª parte)

La Virgen se aparece y salva a la protagonista y sus hijos. Por su parte, la madre del parricida y agresor materno ruega ante un crucifijo:

"Permitid, señor divino, por vuestro poder inmenso,
que en una forma espantable vea yo este alarbe fiero,
sin que se pueda mover, porque sirva de escarmiento
a todos quantos le vean..."

(El alarbe de Marsella)"

A pesar de que la presencia de invocaciones en el corrido se debe al influjo del Romancero vulgar, entre ambos géneros existe una diferencia radical en cuanto a la función y el significado que las invocaciones poseen en el desarrollo de la intriga: mientras en el romance de ciego la invocación tiene por objeto lograr la intervención activa del personaje sagrado para que éste se convierta en el deux ex-machina de la trama, en el corrido la invocación es siempre una interlocución solitaria del protagonista y funciona como una plegaria sin respuesta porque no hay ni aparición ni mucho menos participación directa del personaje invocado.

Estríbillo. En el Romancero tradicional el estríbillo es un recurso de procedencia lírica y carácter extranarrativo que en ocasiones se incluye en los textos romancísticos transmitidos por medio del canto. La presencia del estríbillo durante las realizaciones cantadas es especialmente recurrente en las tradiciones asturiana y canaria, donde los romances se usan para la danza en corro o el canto colectivo.

Formalmente los estribillos romancísticos pueden consistir en algunas sílabas con poco o ningún significado, exclamaciones, onomatopeyas, una mezcla de palabras con sentido y otras sin él, una frase, un pareado o una cuarteta."

" Caro Baroja 1966, pp. 93 y 224-225.

" Díaz Roig 1976, pp. 86-87.

Con respecto a los estribillos romancísticos es posible hacer una distinción entre estribillos con función indicial y carentes de ella. Esta diferencia ha sido advertida por Diego Catalán." quien afirma que si bien el estribillo puede estar totalmente desvinculado con respecto a la fábula narrada en el romance que lo contiene, a veces este recurso contribuye a crear un ambiente, posee funciones indiciales o incluso puede llegar a tener una función informativa semejante al exordio. Ambos tipos de estribillo pueden manifestarse en un mismo romance, como se advierte en las siguientes versiones de Mambrú:

a) Sin función indicial, consiste en la enumeración de las notas musicales:

"Un niño nació en Francia do, re, mi
 un niño nació en Francia muy bello y sin igual
do, re, mi, fa, sol, la muy bello y sin igual..."
 (Iguala, Gro., XL.1.)

"Mambrú se fue a la guerra do, re, mi
 Mambrú se fue a la guerra, quién sabe si volverá
do, re, mi, fa, sol, la quién sabe si volverá..."
 (Acapulco, Gro., XL.2.)

b) Frase con bordado lírico paralelístico:

"Un niño nació en Francia mire usted, mire usted, qué
elegancia
 un niño nació en Francia, muy bello y sin igual,
 por falta de padrinos mire usted, mire usted, qué ladinos
 por falta de padrinos Mambrú se va a llamar.
 Mambrú se fue a la guerra mire usted, mire usted, que se
hiera
 Mambrú se fue a la guerra, no sé si volverá,
 si vendrá para la Pascua para Trinidad."
 (México, D.F., XL.3.)

c) Con función indicial que permite suponer la muerte del protagonista:

"Mambrú se fue a la guerra ¡qué dolor, qué dolor, qué pena!
 Mambrú se fue a la guerra no sé si volverá
do, re, mi, do, re, fa no sé si volverá..."
 (Acapulco, Gro., XL.4.)

Mambrú se fue a la guerra	<u>iqué dolor, qué dolor, qué pena!</u>
Mambrú se fue a la guerra	<u>no sé cuándo vendrá,</u>
<u>que do re mi, que do re fa</u>	no sé cuándo vendrá,
si vendrá por la Pascua	<u>iqué dolor, qué dolor, qué ascua!</u>
si vendrá por la Pascua	o por la Trinidad
<u>que do re mi, que do re fa</u>	o por la Trinidad."
	(Acapulco, Gro., XL.5.)

Ambas versiones presentan la alternancia de un estribillo con función indicial y otro sin ella. En la segunda se advierte un caso de paralelismo estricto; es decir, aquel que "implica repetición conceptual y léxica con una variación hecha mediante sinonimia o inversión"¹³ y donde la variación por sinonimia está representada por las palabras 'pena' y 'ascua'.

El corrido heredó del romance la escasa predilección por el estribillo y son muy pocos los textos o versiones conocidos que incluyen este recurso. Además del influjo romancístico, la escasez de estribillos en los corridos se debe a que en el género mexicano no existen las condiciones de performance por las cuales es necesario incluir estribillos en los romances asturianos o canarios, pues el corrido no se transmite mediante el canto en coro sino a través del canto o la recitación públicos pero realizados por un solo individuo.

En el corrido el estribillo suele abarcar un verso que se intercala con variaciones paralelísticas en el cuerpo narrativo del texto y a veces —como en el romance— guarda muy poca relación temática con el relato, aunque tienda a imitar el tono predominante en éste:

"Un lunes sería por cierto,
 como a las diez, mas temprano,
 fuertes combates tuvieron
 con la gente de Lozano,
si, Lupita, trae la mano,
 fuertes combates tuvieron
 con la gente de Lozano.
 Saltó la gente de Alonso
 sobre la persecución,
 porque se había equivocado

¹³ Díaz Roig 1976, p. 41.

la gente de Calderón,
sí, Lupita, ahora hay razón,
 porque se había equivocado
 la gente de Calderón."
 (Refugio Solano)¹²²

También hay textos donde el verso que contiene el estribillo se ha unido a otros versos con contenido narrativo o función indicial:

"Al ver el toro tan bravo
 se puso color de cera
 y dijo: -Este toro prieto
 viene a darnos mucha guerra.
Rosa, rosita de volcateria,
 que a Bernardo le hirio el toro
 el último día de feria.
 A la vista penetrante
 del toro nada escapó,
 que a todos los picadores
 los caballos destripó.
Rosa, rosita, flor de alelía,
 murio el capitán Gaviño,
 ésta su suerte sería."
 (Bernardo Gaviño, a)¹²³

Procedimientos de representación de las acciones

El corrido mexicano es ante todo un género de la poesía narrativa tradicional y en cuanto a relato literario se caracteriza por ser

"... con mayor o menor dosis de dramatismo o lirismo... principalmente el relato de un suceso, a diferencia del que, aunque también suele ser llamado corrido porque muestra alguna de sus características, particularmente la versificación en su forma clásica, presenta sólo, o principalmente, efusiones líricas o comentarios sobre sucesos, casi siempre en tiempo presente."¹²⁴

Por su calidad de poesía narrativa, la función principal del corrido es dar cuenta de una historia, lo cual se realiza mediante la articulación de la intriga que desarrolla una secuencia

¹²² Mendoza 1939, p. 566.

¹²³ Mendoza 1954, p. 279.

¹²⁴ Martínez López 1979, p. 95n.

narrativa o una secuencia narrativa principal y otras secundarias.

Hemos dicho ya que generalmente el corrido presenta una forma externa cerrada: una introducción compuesta por estrofas que incluyen expresiones formularias que señalan el inicio de la performance del texto; el cuerpo del relato, en el cual se articula la intriga; y un final, compuesto por estrofas con marcado carácter formulario y de performance. El desarrollo de la intriga se produce fundamentalmente a través de tres modos de representar las acciones que resultan básicos en el género: versos narrativos, discurso directo e interlocuciones del narrador.

Narración. Mientras el Romancero de tradición oral moderna se distingue por la intensificación del dramatismo lograda mediante el predominio del discurso directo sobre la narración, el corrido mexicano continúa siendo esencialmente narrativo y aunque en la tradición mexicana moderna los corridos de índole tradicional muestran un incremento considerable en el número de interlocuciones, los versos narrativos ocupan un lugar preponderante en este género.¹¹

En un mismo corrido los versos narrativos pueden estar distribuidos formando estrofas puramente narrativas o en combinación con diálogos o interlocuciones del narrador. En el primer caso las dos unidades sintácticas de la cuarteta son narrativas:

"Y a ese mentado Felipe
la maldición le alcanzó,
en las trancas del corral
el Diablo se lo llevó."

El hijo desobediente, Coyuca de Catalán,
3ro., XMXIII.1.1

"Llegó Micaila primero,
se puso luego a bailar,
y encontró de compañero

¹¹ Para el Romancero de tradición oral moderna véanse los resultados obtenidos en Catalán 1972, pp. 202-204 y Petersen 1972, pp. 163-171; para el corrido, las observaciones hechas por Enrique Martínez López en su artículo citado, esp. pp. 77-98.

al mero rival de Juan."
 (Micaila)¹²²

y en el segundo, la primera unidad es narrativa y la siguiente está formada por una frase en discurso directo:

"Luego que Belén cayó
 corrió Pólito a abrazarla:
 -Ya te acabaste. Belén,
 blanco lucero de mi alma."
 (Belén Galindo Tixtla. Gro., VI.)

"Cuando se estaban peleando
 que llega su padre de uno:
 -Hijo de maldición,
 no te peles con ninguno."
 (El hijo desobediente Acapulco. Gro.,
 XXVIII.6.)

Una diferencia esencial entre la narración y los otros procedimientos es su preferencia por determinadas condiciones gramaticales: el tiempo pretérito y la tercera persona del singular o plural, elección que da a los versos narrativos un marcado carácter de enunciación objetiva y refuerza la verosimilitud del relato. Aunque el pretérito y la tercera persona son las condiciones gramaticales más usuales de la narración, el corrido utiliza a veces el presente histórico:

"Ya el mayor anda borracho
 y en las cantinas tomando,
 la música era de viento,
 la que le andaba tocando.
 [...]
 Ya Valente anda borracho,
 en su caballo montado,
 con la pistola en la mano
 y a las muchachas besando.
 [...]
 Valente está agonizando,
 dándole cuenta al creador,
alzó los brazos al cielo
 y dio un balazo al mayor."

¹²² Mendoza 1939, p. 330.

(Valente Quintero)''

y existen algunos textos donde el protagonista es el narrador, razón por la cual recurren a la primera persona del singular:

"Voy a dar un pormenor
de lo que a mí me ha pasado:
que me han agarrado preso,
siendo un gallo tan jugado.
Me fui para el Agua Prieta
a ver quién me conocía,
y a las once de la noche
me aprehendió la policía."

En textos como el anterior resulta muy clara la oposición temporal que se da entre los versos narrativos y los que reproducen los diálogos de los personajes. Mientras la narración de los hechos se hace en pretérito, la reproducción del discurso directo emplea el presente:

"Me sacaron un recibo
de la Casa del Congreso,
donde preguntaba el juez:
-Sabe usted por qué está preso."
 (Cañanea)''

Esta oposición pretérito/presente no es de ninguna manera gratuita y su empleo en el corrido denota una influencia más del Romancero tradicional, donde los cambios verbales y el uso recurrente del presente en el discurso directo tiene como resultado la actualización dramática de la fábula. Este recurso posee la doble finalidad de reforzar la verosimilitud de lo narrado e incrementar la atención de los oyentes.

Discurso directo. En el corrido el discurso directo funciona como un procedimiento auxiliar de la narración, pues a partir de la reproducción convencional de los diálogos o parlamentos de los personajes se representan las acciones realizadas por éstos o se da cuenta de los hechos no desarrollados en los versos narrativos:

"Dice la niña Rosita:
-Papá, ahí viene Macario.
-Hijita, ¿en qué lo conoces?"

'' Mendoza 1939, p. 507.

''' Mendoza 1939, pp. 587-588.

-Lo conozco en el caballo.
 -Pues, ¿qué plan le formaremos?
 -Le formaremos un baile,
 las armas le quitaremos.
 (Macario Romero)

El discurso directo adopta dos modalidades en el corrido:

1) El diálogo o conversación propiamente dicha, en la cual dos individuos dialogan y el enunciado del segundo de ellos constituye la respuesta a lo expresado por el primero:

"-Posita, no me desaires,
 la gente lo va a notar.
 -No me importa que lo noten,
 contigo no he de bailar."
 (Posita Álvarez, Acapulco, Gro., LVIII.5.)

2) Interlocuciones sin respuesta o interlocuciones solitarias, donde los enunciados son emitidos por los personajes y en los cuales al segundo interlocutor no responde:

"Belem le digo a la criada:
 -No te vayas a tardar.
 La criada se dilato,
 porque tuvo que lavar.
 Belem le digo a un amigo:
 -No lo quisiera contar,
 la boca me sale a cantar
 y el corazón a cantar.
 Una tarde muy alegre,
 se paseaba en su jardín..."
 (Belem Galindo)

o no existe porque el protagonista entabla un monólogo:

"Decía Benito Canales
 cuando se estaba muriendo:
 -Mataron a un gallo fino
 respetado del Gobierno."
 (Benito Canales)

¹²⁴ Ibidem, p. 438.

¹²⁵ Ibidem, p. 401.

¹²⁶ Ibidem, p. 445.

Un rasgo que caracteriza al uso del discurso directo en casi todo el género es su frecuente unión a una expresión formularia e introductoria, estructurada con base en versos narrativos, descriptivos o ambos. Las expresiones más representativas de la introducción formularia al discurso directo suelen estar distribuidas en la primera unidad de la cuarteta e incluir los siguientes elementos: 1er. verso: nombre y apellido del protagonista - 'decía', o viceversa; 2do. verso: descripción del lugar, situación o actitud en que se encuentra el héroe en el momento de pronunciar su enunciado, o referencia directa al receptor del mensaje. La segunda unidad sintáctica de la estrofa es la que contiene el discurso directo:

"Heraclio Bernal decía,
cuando iba para Sonora;
-Este cuerpo que aquí trango
lo quiero para tambora."
(Heraclio Bernal)

"Decía la Chona Guzmán,
con su mesa por un lado;
-A mí lo que más me duele,
veinte reales que he apostado."
(El Alazán y el Rosillo, Juchitán, Oax., II.2.)

Además de las anteriores, existen otras expresiones formularias introductorias que tienden a conservar el verbo 'decir' conjugado en pretérito y, con menor regularidad, presente:

"Dijo doña Bernardina,
la querida de Bernal,
-Mas que la vida me cueste
yo lo mando a retratar."
(Heraclio Bernal)

"Dice Macario Romero,
dando vuelta a la ledera:
-Y al cabo todos son hombres,
y al cabo, ¿qué me han de hacer?"
(Macario Romero)¹¹⁷

¹¹⁶ Ibidem, p. 442.

¹¹⁷ Ibidem, pp. 442 y 441.

Interlocuciones del narrador. Las interlocuciones del narrador son el procedimiento que ocupa el segundo lugar en cuanto a frecuencia de aparición en el corrido.

Aunque existen algunas versiones de romances viejos donde se usa este procedimiento lo característico del Romancero viejo y el de tradición oral moderna "es que el narrador desaparezca tras un relato impersonal en el que sólo hablan los personajes que en algún caso son los propios narradores".¹³ Por ello, la presencia de estas interlocuciones en el género mexicano no puede ser atribuida al influjo de estas modalidades romancísticas sino a la herencia del Romancero vulgar, el cual presenta la mayoría de las tendencias narrativas dominantes en el corrido: primacía de la narración sobre el diálogo y presencia constante del narrador en el relato.¹⁴

Como en el romance de ciego, los recursos expresivos del corrido adoptan casi invariablemente la forma de una interlocución del narrador; cuando no es así, estos recursos son puestos en boca del protagonista.

Dado que muchos recursos expresivos suelen adoptar la forma de una interlocución que el narrador dirige al público o a los personajes y que el corrido, en cuanto texto literario, adopta una forma externa cerrada, en la mayoría de los corridos la presencia del narrador se manifiesta desde los primeros versos o estrofas:

"Quiero su atención, señores. [llamada de atención]
 pa decirles lo que traigo,
 donde daré un pormenor:
 la muerte de un hijo ingrato. [resumen inicial: tema]

¹³ Martínez López 1979, p. 94.

¹⁴ Por ejemplo, el romance de Pedro Cadenas. Relación verdadera de los amores y desafíos que tuvieron en Barcelona cuatro valerosos soldados de la Marina española, posee —en la versión publicada por Julio Caro Baroja— 137 versos divididos en 274 hemistiquios octosilábicos; de ellos, la narración —puesta en boca del narrador— abarca 165 octosilabos, el discurso directo —enunciado por los personajes—, 61 octosilabos y las interlocuciones —llamadas iniciales e intermedias de atención al público, resumen inicial y moraleja— del narrador, 38 octosilabos. Caro Baroja 1966, pp. 168-175.

En el día diez del presente, [ubicación temporal]
 la fecha está comprobada.
 en la población de Awochiapa [ubicación espacial]
 ha pasado una desgracia."

donde se incluyen interlocuciones que contienen los recursos expresivos introductorios: llamada de atención al público, ubicación espacio-temporal de los hechos y resumen inicial de la fábula, los cuales se caracterizan por ser enunciados siempre por el narrador, usar la primera y segunda personas gramaticales en el primer verso y la tercera en los restantes, y elegir el tiempo pretérito.

A partir del desenlace de la fábula aparecen recursos expresivos finales como el apostrofe a mensajeros, la moraleja y la despedida del narrador:

"Vuela, paloma ligera. [apostrofe]
 vuela, si haces favor,
 dile a su mamá que su hijo
 murió por castigo de Dios.
 [...]
 Tengan presente, señores,
 y eduquen a sus chiquillos,
 no les vaya a suceder
 como le pasó a aquel hijo.
 Esto no les pasa a todos,
 digo sin equivocarme,
 nomás a aquellos infames
 que ofenden hasta sus padres.
 [...]
 Ya me despido, señores,
 no olviden en la ocasión:
 la maldición de aquel padre
 a aquel hijo le llegó."
(El rey de la justicia!)"

Por otra parte, las interlocuciones del narrador no se restringen a los recursos expresivos anteriormente citados; por el contrario,

Aunque a veces muy pocas, el narrador del relato es también el protagonista de la historia, como sucede en Cansaea y El hijo prodigo. Cuando esto ocurre las condiciones gramaticales (persona gramatical, tiempo verbal) usadas en las interlocuciones del narrador suelen modificarse.

en el cuerpo del relato dichas interlocuciones pueden aparecer en forma de comentarios personales que funcionan como refuerzos expresivos del conflicto narrado:

"¡Qué combate tan reñido,
que a todos causó temor!,
pero más fuerte se oía
el sonido del tambor."

(Los combates de Celaya. a)

"¡Ah, qué Ciro tan ingrato!,
¡ah, qué Ciro tan cobarde!,
le disparó la pistola,
pues en presencia del padre."

(José Villanueva)¹¹¹

Estos comentarios pueden aparecer dirigidos expresamente a los protagonistas:

"¡Ahora sí, borracho Huerta,
harás las patas más chuecas
al saber que Pancho Villa
ha tomado Zacatecas."

(La toma de Zacatecas)

"¡Adiós, Alberto Balderas,
ya te llevan a enterrar,
te acompañan tus amigos,
todos te van a llorar!"

(Muerte de Alberto Balderas)¹¹²

al lugar de los hechos, para lo cual recurre a veces a las expresiones formularias que caracterizan a la despedida del personaje:

"¡Ay, hermoso Zacatecas!,
mira cómo te han dejado,
la causa fue el viejo Huerta
y tanto rico allejado.

[...]

Adiós, cerro de La Bufa,
con tus lúcidos crestones,
cómo te fueron tomando
teniendo tantos plones."

(La toma de Zacatecas)

¹¹¹ Mendoza 1954, pp. 54 y 245.

¹¹² Ibidem, pp. 51 y 239.

"Adiós pueblo de Jerez,
con su lucido jardín,
año del cuarenta y tres,
hasta que te vide al fin."
(José Manuel Rodarte)¹²⁴

o al público oyente, con claras alusiones al momento de la performance del texto, muy similares a las empleadas por el romance vulgar:

"No piensen que yo me ofendo,
fue muy suyo su dinero,
todos 'tamos obligados
a defender nuestro suero."
(Los Pinada y los Nava, Zirándaro, Gro., LII.)

Además, el narrador del relato, en identificación total con el corridista transmisor oral del texto, puede hacer indicaciones narrativas o aludir a la fuente de la cual procede la historia narrada:

"Ya no quiero decir más
de ninguno su partido,
pues hora voy a explicar
de los que han fallado.
Hablare de los primeros
que salieron a pelear..."
(Los Pinada y los Nava, Zirándaro, Gro., LII:)

"Segun nos dijo la prensa,
yo lo tengo muy presente,
que en aquel pueblo vivia
un hijo desobediente,
el cual a su pobre padre
vilmente le dio la muerte."
"El parricida!"¹²⁵

¹²⁴ Ibidem, pp. 52 y 134.

¹²⁵ Mendoza 1954, p. 253. Para este ejemplo, atribuido a Leopoldo Bravo y publicado en una hoja volante de la casa de Eduardo Guerrero, recuérdese que desde el siglo pasado los autores de romances vulgares acostumbran recurrir a la prensa periódica en busca de argumentos nuevos e interesantes —es decir, tremendistas— para sus textos. La misma búsqueda se lleva a cabo por los autores y editores de hojas volantes durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX.

Por otra parte, el narrador —a imitación del narrador del romance de ciego— suele acudir a las figuras religiosas preferidas por el pueblo:

"¡Ay, Virgen de Guadalupe!,
 ¡madre nuestra del Consuelo!,
 en menos que se los cuento
 Alberto estaba en el suelo."
 (Muerte de Alberto Balderas)

"¡Ay Dios!, ¡válgame Dios!,
 me duele mi corazón:
 ¡qué muerte tan lastimosa,
 no tuvo comparación!"
 (Miguel Rubalcaba)¹⁷

Las interlocuciones del narrador comparten con el discurso directo el uso de las mismas condiciones gramaticales, pues ambos tipos se presentan como:

"... enunciados subjetivos, cuyo sujeto es casi siempre un pronombre de primera persona del singular, o de segunda haciendo referencia a un interlocutor, y que están constituidos por oraciones optativas, exhortativas, exclamativas o interrogativas cargadas de los signos expresivos (vocativos, imperativos, admiraciones, etc.) que caracterizan al estilo directo. Por otro lado, tanto las intromisiones del corridista en su relato como sus reproducciones directas de lo dicho por sus personajes se hacen en tiempo presente."¹⁸

La presencia del narrador es una constante que caracteriza al corrido mexicano como relato literario y género poético-narrativo tradicional, pues la participación del narrador es el medio por el cual se logra la articulación de la intriga del texto y la expresión de los valores comunitarios.

Aunque en este trabajo se han analizado por separado los tres procedimientos de representación de acciones más importantes del corrido tradicional, es conveniente señalar que en la práctica los textos de este género presentan una combinación de todos ellos, más o menos en la siguiente proporción:

¹⁷ Ibidem, pp. 287 y 294.

¹⁸ Martínez López 1979, pp. 76-77.

"a) los versos dedicados a interlocuciones ocupan considerable parte del relato, aunque no mayor que la constituida por los versos narrativos; b) las interlocuciones del narrador exceden a las de los personajes en frecuencia y extensión media; y c) las interlocuciones solitarias de los personajes son más frecuentes que las dialogadas, aunque su extensión media en cada corrido sea menor."¹⁷⁷

Todo lo anterior, válido en la perspectiva del conjunto denominado corrido tradicional, está sujeto a las condiciones particulares de cada texto: tendencia temática, asunto o tema concretos, configuración de los personajes, vigencia tradicional, etcétera.

II.4.3. Características temáticas: asuntos, temas y motivos viajeros

Dada la pluralidad de elementos que participaron en la configuración del corrido, su calidad de poesía narrativa, por un lado, y la evolución particular que esta manifestación literaria ha tenido en el contexto mexicano por el otro, la índole de los elementos que forman el plano del contenido de este género es muy diversa.

En el corrido confluyen algunos elementos temáticos y tipos provenientes del acervo tradicional universal con otros tomados de los diversos géneros populares y tradicionales que le dieron origen. Sin embargo, la variada procedencia de estos elementos no excluye la presencia de asuntos, temas y motivos característicos del corrido, cuya originalidad radica en ser el resultado de la confluencia de estos elementos y los rasgos genéricos del corrido, y de la asimilación de ellos a la ideología y el contexto nacionales.

Asuntos y temas

Un análisis diacrónico del corrido revela que a lo largo de toda su evolución este género ha presentado, básicamente, tres tendencias temáticas: la épica, la novelesca y la tremendista; asimismo, puede observarse que la preferencia por una tendencia

¹⁷⁷ Ibidem, p. 96.

determinada está condicionada por las circunstancias histórico-sociales de cada época.

La tendencia épica del corrido abarcó un periodo considerable y que comprende la etapa histórica más importante para la formación del México moderno: la Revolución mexicana, desde sus manifestaciones previas durante los últimos años del Porfiriato hasta su consecuencia última, la rebelión cristera. A lo largo de todo este tiempo el corrido recreó los temas y asuntos que le proporcionaban los acontecimientos bélicos y las circunstancias políticas del país. Dentro de la materia épica utilizada por el corrido revolucionario destacan los siguientes aspectos:

Batallas. Aunque muchos de los textos que narran los enfrentamientos guerreros de esta lucha sólo circularon mediante hojas volantes y alcanzaron poco o ningún arraigo tradicional, en la gama épica del corrido es notorio el predominio de los textos que relatan batallas. De hecho puede afirmarse que la mayoría de los acontecimientos militares de la época revolucionaria posee, al menos, un corrido para cada acción guerrera."¹

Así, pueden encontrarse corridos impresos en hojas volantes o vigentes en la tradición oral sobre hechos bélicos de gran importancia como: las tomas de Aguascalientes, Ciudad Juárez, Torreón y Zacatecas; los combates de Celaya, las batallas de Coctlán y Naco, el enfrentamiento de Tepatitlán, entre otros.

Hechos políticos. El número de corridos que comentan hechos

¹ Al respecto, véanse los trabajos de Armando de María y Campos, La Revolución mexicana a través de los corridos populares; Vicente T. Mendoza, El corrido de la Revolución mexicana, y Merle E. Simmons, The Mexican 'Corrido' as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950). Las dos primeras obras son, en realidad, antologías de corridos revolucionarios que se acompañan de comentarios de los autores sobre los mismos hechos relatados en los corridos. El estudio de Simmons, por el contrario, es un análisis sociológico-político que se apoya en textos corridísticos de un amplio periodo cronológico con el fin de explicar la ideología y visión populares reflejadas en este género narrativo.

políticos de la etapa revolucionaria es menor que los alusivos a batallas o personajes; su importancia radica en poseer una función propagandística y expresar la opinión popular sobre los actos no guerreros pero trascendentes para el país. De ahí que existan textos sobre: la Décena Trágica, la convención de Aguascalientes, el pronunciamiento de Zapata, la conferencia con Villa, la caída de Carranza, etcétera.

Personajes. Dentro de la tendencia épica del corrido mexicano los textos sobre personajes ocupan un lugar preponderante ya que, en comparación con los relatos sobre enfrentamientos bélicos o hechos políticos, son los que han logrado mayor arraigo tradicional.

Mientras el resto de los corridos revolucionarios se refiere a hechos masivos: en una batalla intervienen, por lo menos, dos jefes e igual número de tropas: en un hecho político colaboran varios personajes o facciones, los textos dedicados a las figuras más destacadas o admiradas del proceso revolucionario refieren uno o varios episodios de la vida de los grandes caudillos de la Revolución: Venustiano Carranza, Francisco I. Madero, Alvaro Obregón, Francisco Villa, Emiliano Zapata, o personajes de menor importancia histórica pero igualmente interesantes para los transmisores del género: Joaquín Amaro, Felipe Angeles, Cirilo y Domingo Arenas, Lucio Blanco, Juan Carrasco, Manuel Cavazos, Francisco Murguía, Pascual Orozco y otros.

Por otra parte, tanto la veta novelesca como la tremendista son inherentes al corrido desde su configuración. Al respecto, basta recordar que los romances tradicionales hispánicos que arraigaron más en América fueron precisamente los novelescos y que el romance vulgar, tan aficionado a los asuntos y temas tremendistas, se difundió con gran fuerza en el territorio americano.

Ambas tendencias —la novelesca y la tremendista— suelen confluir con bastante frecuencia en un número considerable de textos y esta confluencia es uno de los rasgos temáticos más

importantes que presenta el corrido actual.

La tendencia novelesca es la gama temática predominante en el corrido y abarca fundamentalmente dos aspectos: el amor y las aventuras. Las realizaciones concretas que el corrido hace de estos aspectos son múltiples y es frecuente que en un mismo texto confluyan elementos de una y otra partes.

A manera de generalización es posible señalar los asuntos novelescos más recurrentes en el corrido:

a) Persecución, captura y muerte de bandoleros o guerrilleros, como sucede en Benito Canales, Carlos Coronado, Demetrio Jáuregui, Heraclio Bernal, Macario Romero y Valentín Mancera; el mismo tratamiento se aplica a textos dedicados a bandidos: El Chivo Encantado, Guadalupe Pantoja, Ignacio Parra y Martín Herrera, entre otros.

b) Riñas entre valentones, ocasionadas por rivalidades amorosas, bravuconadas, ofensas verbales u otra causas no explicadas en los textos: Casimiro Larrea, José Poberto y Simón, José Villanueva, El Negro de Oro, Reyes Ruiz y Valente Quintero.

c) Venganzas entre familias, grupos políticos o barrios locales: Juan Urgúa, Herminio Chávez, Maurilio Pérez, Los Pineda y los Nava, El Rey Lopitos, entre otros.

d) Amores desgraciados: Belén Galindo, Cuca Mendoza, La Güera Chabela, Juanita Alvarado, Rosita Álvarez, etcétera.

Este apartado temático es singularmente importante debido a la recurrencia de desenlaces fatales (provocados por celos, infidelidades o desaires femeninos) que en los textos de este tipo se presenta, y al extraordinario gusto con que los transmisores modernos del corrido los reciben. Asimismo, vale la pena recordar que la presencia constante de la misoginia que en estos textos se advierte es un rasgo que el corrido comparte con la mayoría de los generos populares y tradicionales hispánicos.

f) Caballos: a pesar de que ciertos autores¹¹ no reconocen el gusto de los transmisores del corrido por textos que relatan las carreras, hazañas o muerte de estos animales, que todavía ocupan un lugar importante en el medio rural. Ejemplos de este tipo son: El Alazán y el Rocío, El caballo Mojino, Caballo Prieto Azabache y El cuaco Lebo Gatiado.

g) Maldiciones: el desacato al cuarto mandamiento es altamente censurado por las literaturas popular y tradicional; como una consecuencia de ello, y aunada al influjo del romance vulgar, el corrido presenta textos en los cuales se fusionan la maldición del padre o la madre y la intervención divina para castigar al hijo agresor: Benjamín, El hijo desobediente, José Lizorio y El rayo de la justicia.

h) Narcotraficantes: de unos años a la fecha se encuentran ampliamente difundidos -aunque en versiones estandarizadas-, a niveles nacional o regional, corridos sobre las proezas o captura de traficantes de drogas. La creación y difusión de textos como La banda del carro rojo o Contrabando y traición se explica por el creciente auge que el narcotráfico tiene actualmente en el país.

Por otra parte, la veta tremendista le fue heredada al corrido por el Romancero vulgar, que muestra predilección especial por la narración de crímenes a los órdenes civil y natural, accidentes y desastres; la influencia temprana del romance de ciego en la configuración del corrido se advierte claramente en aquellos textos que pueden considerarse el antecedente "de cordel" del género mexicano: canciones narrativas formadas por cuartetos octosilábicos y que fueron publicadas en las hojas volantes decimonónicas y de principios del siglo XX. Además de los crímenes pasionales, donde coexiste en mayor o menor proporción con elementos novelescos, el tremendismo del corrido se manifiesta en los siguientes aspectos:

a) Fusilamientos: donde se advierte el recuerdo de las

¹¹ Por ejemplo, Andrés Henestrosa afirma: "El corrido mexicano no se inspira jamás en sucesos en que participen animales, salvo que el hombre sea el personaje central". Henestrosa 1977, p. 11.

antiguas ejecuciones de justicia y despedidas de reos. Ejemplos de este tipo son: Benjamín Argumedo, Bruno Apresa, El fusilamiento de Rosalío Millán, Juan Soldado y Rafael Cuadra, que relatan los últimos momentos y las ejecuciones de bandoleros, desertores o militares en desgracia.

b) Parricidios: donde se lleva al extremo la transgresión al cuarto mandamiento y se expone la censura de los creadores y transmisores del corrido ante un crimen que viola las leyes civiles y naturales de la comunidad. Ejemplos de este tipo son: El parricida, El parricida de Ixtapalapa y Teresa Luján; sin embargo, puede decirse que el corrido no muestra poco afecto a este tema y prefiere, en cambio, sus variaciones atenuadas: la desobediencia, la amenaza o la agresión física menor a los padres.

c) Desastres: los desastres recreados por el corrido pueden deberse a fenómenos naturales o causas artificiales. Dentro de la primera categoría se incluyen los textos que relatan inundaciones: La inundación de León en el año de 1936, La inundación de 1969, Las inundaciones de Celaya, Salamanca, Silao, Irapuato, Bajío y Guanajuato, Los temblores de Veracruz, Los temblores habidos el 14 de enero de 1921 y Versitos de los temblores. En el segundo apartado se agrupan los textos que refieren accidentes automovilísticos, ferroviarios, de aviación, etc.: La catástrofe de Oblatos, El descarrilamiento de Temamatla, El descarrilamiento del Ferrocarril Central de Tacatecas, Máquina 501; e incendios: Terrible explosión en la Alhóndiga.

Motivos viajeros

Aunque su difusión no alcanza la obtenida entre textos y versiones de otros contextos hispánicos, en la poesía narrativa tradicional de México se encuentran versiones de corridos y romances que incluyen, independientemente o fundidos, los motivos de "No me entierren en sagrado" y el testamento.

La asimilación de ambos motivos a la mayoría de las versiones de El hijo desobediente —el único corrido que, hasta donde sabemos,

suele incluirlos- se debe a la pervivencia de estos elementos en el Romancero mexicano.

Dentro de los romances arraigados en México que incluyen estos motivos deben citarse Don Gato, que incluye ambos motivos:

"el médico en jefe exclama: -¡Siempre muere el desgraciado!,
que traigan al padre cura para que confiese al Gato
y que haga su testamento de todo lo que he robado.
Salió la Gata corriendo a sacar de su curato
al bendito padre cura, quien llega muy fatigado,
Y en enamorado luego comienza su gran relato:
-¡Cúsome, padre mio, que he robado buen tasajo,
mucho queso, longaniza es lo que más he robado;
además, muchos chorizos y también un lomo asado.
[...]

Y en su tumba le pusieron: "¡Aquí yace un desdichado!,
no murió de tabardillo ni de dolor de costado
su muerte fue ocasionada a causa de un peso dado
a su Gata tan querida. y murió por descuido."

(Monteca, Can., XXI.)

Y Las señas del esposo, que contiene el testamento del presunto muerto, el cual funciona como una estratagema para probar la fidelidad post-mortem de la viuda:

"Por las señas que me ha dado su marido muerto es
y en el testamento que hizo esto le dijo a un francés:
-Yo dejo una viuda joven, mas joven que una doncella,
el soldado que la encuentre puede casarse con ella."

(Coyuca de Catalán, Gro., LXI.)

El corrido de El hijo desobediente suele incorporar ambos motivos fundidos:

"-Lo que le encargo a mi padre:
que no me entierre en sagrado,
que me entierre en campo verde,
donde me trilla el ganado.
Con una mano de fuera,
un papel sobre dorado,
con un letrero que diga:
'Aquí murió un desgraciado'.
El caballo colorado
que hace un año que nació,
ahí se lo dejo a mi padre
por la crianza que me dio.
Los tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres,
para que si quiera digan:
-Felipe, Dios te perdona."

(Coyuca de Catalán, Gro., XXVIII.1.)

"-Lo que le encargo a mi padre:
que no me entierre en sagrada,
que me entierre en tierra bruta,
donde me trilla el ganado.

Con una mano de fuera
y un papel sobre dorado,
con un letrero que diga:
'Felipe fue un desgraciado'.

 Mi caballo colorado
hace un año que nació,
ahí se lo dejo a mi padre
por la crianza que me dio.

 Los tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres
para que siquiera digan:

-Felipe, Dios te perdone."

(Cuchitán, Oax., XXVIII.7.)

o separados, como en las siguientes versiones, donde el texto concluye con alguno de estos motivos:

"-Lo que le pido a mi padre:
que no me entierre en sagrado,
que me entierre en tierra suelta,
donde me trille el ganado."

(Acapulco, Gro., XXVIII.6.)

"-De tres caballos que tengo
ahí se los dejo a los pobres,
para que siquiera digan:
-Felipe, Dios te perdone."

(Acapulco, Gro., XXVIII.3.)

Por su utilidad de motivos provenientes del acervo tradicional hispánico, las funciones y los significados de "No me entierren en sagrado" y el testamento dependen —como en el caso de todos los motivos tradicionales— del texto y la versión en que se presenten.

Así, para el caso de las versiones de El hijo desobediente es posible afirmar que el entierro fuera de sagrado abandona la relación con el "mal de amores" que este "comodín romancístico"¹¹⁴ presenta en muchas versiones de El Conde Olinos, El conde preso,

¹¹⁴ Catalán 1970, p. 144. Vid. también Díaz Roig 1976, pp. 135-198.

Don Gato, Mal de amor, La dama y el pastor, etc., y en las cuales la relación muerte por amor-entierro fuera de sagrado implica que el personaje está condenado por un amor cuya intensidad ofende a Dios.

En las versiones anteriores de El hijo desobediente, por el contrario, el entierro fuera de sagrado se une al castigo divino para expresar el repudio de la comunidad al hijo agresor potencial de su padre. La renuencia del protagonista a recibir cristiana sepultura obedece a dos causas: por un lado, el agresor asume su culpabilidad y el doble castigo que su infracción al cuarto mandamiento le acarrea: morir maldito; y, por el otro, la influencia del contexto rural en que se sitúa el relato. De ahí que el hijo no aspire a un entierro cristiano que no le pertenece, pero sí a una sepultura que de todas maneras le será grata, ya que contiene los elementos cotidianos de su vida rural: el "campo verde", la "tierra bruta" o la "tierra suelta" donde suele trillar el ganado.

El epitafio, tan común en el uso del testamento en la literatura tradicional,¹¹ se retoma unido a "No me entierren en sagrado" y a las expresiones formularias "con una mano de fuera", "un papel sobredorado" y "un letrado que diga", para terminar en "Aquí murió un desgraciado", expresión emparentada con la realización hispánica más común de este motivo, o "Felipe fue [un] desgraciado", asimilación exclusiva de este texto.¹²

El testamento continúa la interlocución en la cual el personaje enuncia su última voluntad y a través de él también

¹¹ Vid. García de Diego, esp. X (1954), pp. 400-401.

¹² Otro ejemplo de epitafio es el que se encuentra en una versión de tipo popular de La adúltera:

"Sobre la playa a los dos los enterró en una fosa,
y en la cruz puso un letrado que denunciaba a la esposa:
'Aquí terminó sus días una mujer por infiel,
recomiendo a las casadas que siempre se porten bien.'
(Coyuca de Catalán, Gro., I.2.)

expresa su deseo de reivindicación y su ubicación en el medio rural: en dos de estas versiones lega al padre su mejor caballo -el valor del animal está explícito en la mención de la edad del animal- en agradecimiento a "la crianza que me dio"; su distribución de sus bienes restantes entre los desprotegidos -los pobres- para que sean estos quienes imploran el perdón divino a través de la expresión formularia que también puede funcionar como epitafio: "Felipe, Dios te perdone."

CAPITULO III. EL CARACTER MIXTO Y LAS POSIBILIDADES DE APERTURA DEL CORRIDO ACTUAL

III.1. LA NOCION DE 'APERTURA' Y SU APLICACION AL CORRIDO

En sus estudios sobre la poética del Romancero, Diego Catalán ha señalado insistentemente la necesidad de reconocer que "una propiedad esencial de las creaciones tradicionales [es] la apertura, tanto de los significantes como de los significados, a cualquiera de los niveles de articulación del mensaje".

A diferencia de lo que sucede con el texto tradicional, en las literaturas culta y popular la apertura de la obra está restringida al nivel del significado. Esta unilateralidad se debe, por un lado, a la adopción de una concepción individualista del arte -generalizada a fines de la Edad Media- y, por el otro, a la preservación material del texto mediante la imprenta, lo cual hace imposible la presencia de una apertura del significante pues la obra es aprendida -leída- por los receptores a partir de un texto único e invariable del fijado por la letra impresa.

ISS, p. 20.

Como el mismo Diego Catalán ha demostrado, la concepción anti-individualista del arte no ha sido siempre exclusiva de la literatura de tradición oral, pues durante la Edad Media fue compartida por la mayoría de los autores de obras literarias no tradicionales y cronistas, cuyos textos eran fijados indistintamente y solían transmitirse por vía oral-escrita. Todo lo anterior hace posible la presencia de una doble apertura (a niveles de significante y significado) en la obra medieval así como la recreación de la misma por parte de sus receptores: "De ahí que en las creaciones medievales de amplia (y nueva) difusión las fronteras que separan el proceso de transmisión oral o manuscrita de una obra y el de creación de una nueva aparecen sumamente porosas" (Catalán 1973, p. 249).

independientemente de las múltiples posibilidades de la lectura que se encuentren en el plano del significado de la obra y que constituyen el resultado de la apertura de significado de la misma.

Por el contrario, con respecto a la obra tradicional no puede hablarse de un texto único e invariable, sino de un conjunto infinito de versiones producidas por la continua recreación de un modelo virtual. Ello no quiere decir que cada una de estas versiones sea un texto distinto, pues no obstante sus

"... cada una de las manifestaciones efímeras del modelo difiere -mas o menos- de las demás, el poema que ahora y aquí se canta no es otro que el que se cantó ayer o se cantará mañana, o se canta, canto o cantare allí con cualquier otro lugar de su área de difusión. En su transmisión, el poema varía y se adapta continuamente al medio en que se reproduce; pero toda variación presupone una identidad entre las variantes a otro nivel estructural, una invariante."

Así pues, una diferencia básica entre la literatura tradicional y otros tipos de creación literaria es la presencia constante de una doble apertura, a niveles de significante y significado, en sus productos.

Esta doble apertura que todo texto tradicional presenta se debe fundamentalmente a su carácter de obra "colectiva": a nivel de significante se expresa mediante un estilo y una temática tradicionales, cuyos rasgos varían de acuerdo con el lugar y el momento en que dicha obra se crea, recrea o transmite, pero que permiten reconocer la pertenencia de la creación artística a un texto, una forma y un género tradicionales. A nivel de significado la obra tradicional refleja siempre los valores estéticos e ideológicos de la comunidad en que vive, lo cual es posible gracias a la continua actividad de sus recreadores que al recibirlos la adaptan a los valores dominantes en su contexto histórico-social.

La apertura de la literatura tradicional es el medio por el cual se hace posible la variabilidad del texto, su constante recreación mediante la introducción de variantes. Pero esta

variabilidad nunca es arbitraria sino que está regulada por el

"... juego de las dos fuerzas complementarias que gobiernan la transmisión y transformación de toda estructura social y de toda expresión artística colectiva: la herencia y la innovación... Por una parte, su plano expresivo (del romance o cualquier otro texto tradicional) aunque sujeto a variación renovadora, contiene a menudo significantes que apuntan a sistemas de "posiciones paradigmáticas lejanos en el tiempo: esto es, significantes que permiten una interpretación referida a sistemas semánticos caducados ya (o, al menos, aparentemente caducados). De otra, sirven perfectamente, aunque arrastren esa herencia tradicional, para manifestar o reflejar el referente en que modernamente se sitúan, el mundo real en que viven los usuarios del romance, u otro género tradicional."

Dado que la apertura de la creación tradicional se manifiesta en todos los niveles y subniveles de la obra, en el caso del corrido mexicano actual es posible afirmar que su apertura se produce a partir de tres aspectos fundamentales: tipo de literatura, género y texto: esta apertura se debe a la confluencia de elementos de índole diversa que dio origen a este género y le proporcionó el carácter mixto que lo distingue actualmente.

III.1.1. Apertura como característica de un tipo de literatura

Al hacer la distinción entre poesía popular y poesía tradicional, Ramón Menéndez Pidal afirmaba: "Toda poesía tradicional fue en sus comienzos mera poesía popular." Afirmación que plantea lo difuso de las fronteras entre ambos tipos de literatura y que hace posible la permeabilidad entre los géneros, formas y textos populares y tradicionales.

Con el tiempo se ha visto que dicha permeabilidad es mayor de lo que parece e incluso puede extenderse a la poesía culta: la actividad creadora y recreadora de los poetas cultos de la escuela popularizante y la poesía de canciones renacentista constituyen los procesos más importantes de la lírica tradicional moderna del

* Ibidem, pp. 19-20.

* Menéndez Pidal 1953, t. I, p. 46.

mundo hispánico: son varios los textos del Romancero nuevo que han alcanzado arraigo y vida tradicionales o están en camino de lograrlo, etcétera.

Sin embargo, esta permeabilidad no es unilateral pues no se da solamente de la literatura culta a la popular o tradicional, o de la popular a la tradicional, sino que también puede manifestarse a la inversa: el romance de ciego se creó bajo la influencia de su contraparte tradicional y a lo largo de su coexistencia en el gusto de los transmisores ambas modalidades romancísticas han intercambiado recursos estilísticos y elementos temáticos.

Visto lo anterior no resulta extraño que en el corrido también se manifieste la permeabilidad entre tipos diversos de literatura. En este caso dicha permeabilidad se debe fundamentalmente a que en la configuración del corrido intervinieron el Romancero y la lírica tradicionales, "las dos manifestaciones poéticas más importantes de la literatura tradicional hispánica", y el romance vulgar, uno de los géneros populares más difundidos en el mundo hispánico. Por ello en el corrido esta permeabilidad de las literaturas popular y tradicional se produjo desde su configuración como género-poético narrativo, y ello hizo posible la apertura hacia la literatura popular que presenta actualmente.

Aunque no se conocen evidencias precisas —documentales— sobre su edad, se sabe que es en los últimos años del siglo pasado y primeras décadas de éste cuando el corrido se consolida como género narrativo de la poesía tradicional mexicana. De entonces a la fecha se han creado y recreado los innumerables textos y versiones que forman el conjunto denominado corrido tradicional mexicano. Sin embargo, aunque en la actualidad existen corridos tradicionales que han obtenido arraigo y vida tradicionales en casi todo el país y cuyo estilo denota un grado de antigüedad considerable, una prueba fehaciente de la vitalidad de este género es el hecho de que a lo largo de todo el territorio nacional el corrido tradicional

coexiste con textos de factura local y un estilo predominante popular que incorpora —en mayor o menor grado— elementos tradicionales.

En mi opinión, gran parte de estos textos pueden considerarse como un estadio previo al corrido tradicional y corresponden a un tipo de poesía transitoria entre el estilo popular y tradicional. Considero que en ejemplos como los siguientes:

"Voy a cantar un corrido.
señores, sin esperanza,
bajaron del Pase...
y a tirotear la cobranza."
(Casimiro Larrea, El Charco, Oax.. X.)

"El día último de mayo.
no me quisiera acordar:
Ezequiel con la Defensa
se empetaron a tirar."
(El día último de mayo, Costa Chica, XX.)

"Voy a cantar un corrido
de un caso que sucedió:
murió el sargento Luciano.
Juan Procopia lo mató."
(Juan Procopia, XXXIV.)

se comprueba la permeabilidad entre el estilo tradicional propio del corrido mexicano y el estilo popular que caracteriza inicialmente a los textos corridísticos de factura local.

III.1.2. Apertura del corrido como género

Con respecto a la tradición mexicana, la apertura del corrido como género se manifiesta en varios aspectos:

1) Por un lado, este género narrativo de la poesía tradicional mexicana es el resultado de la confluencia de dos tipos de literatura y varios géneros: el romance tradicional, el romance vulgar y la canción lírica. Esta heterogeneidad de elementos es lo que ha originado las posibilidades de apertura del corrido. Es decir, el corrido posee desde su configuración un carácter mixto:

tradicional-popular, narrativo-lírico y oral-escrito; ello le ha permitido desarrollar más algunos elementos -carácter de género narrativo tradicional de transmisión predominantemente oral- y conservar en estado latente los otros.

2) En cuanto forma, el esquema formal básico del corrido tradicional procede del cruce entre el esquema romancístico más común y el de la canción lírica estructurada a base de coplas sueltas.

Por ello, aunque el corrido es un género predominantemente narrativo y cuya temática ha evolucionado de lo épico a lo novelesco, su esquema formal más común se constituye a partir de la unión de un número variable de cuartetas octosilábicas con rima asonante o consonante en los versos pares. La adopción de este tipo de cuarteta -cuya estructura es similar a la de la copla más común en la tradición hispánica- como unidad formal básica ha propiciado que el corrido adopte muchos recursos expresivos propios de la canción lírica tradicional: apóstrofe a mensajeros, despedida del personaje y despedida del narrador, que siempre guardan estrechísima relación con la fábula y suelen contribuir a la articulación de la intriga del relato.

3) El romance tradicional es el origen principal del corrido y su influencia fue la que dominó -cuantitativa y cualitativamente- en la configuración de este género.

Aunque el origen del Romancero sigue siendo motivo de discusión, la mayoría de los investigadores coincide en aceptar que los elementos líricos son parte importante del estilo romancístico. A ello debe agregarse que durante su larga convivencia, el Romancero y la lírica tradicionales han establecido un intercambio constante de influencias mutuas. Es decir, el romance tradicional es, desde su origen y con respecto a la lírica, un género abierto a la permeabilidad genérica. Esta apertura

¹ Pues aunque domina la teoría pidaliana que sostiene el origen épico del género, algunos autores defienden la procedencia lírica del mismo. Vid. Díaz Poig 1987, pp. 20-21.

romancística, la doble procedencia del esquema formal básico del corrido y el que la lírica sea hoy en día el género dominante en la tradición hispánica explican la presencia de textos híbridos como:

"Un gorrión hermoso
de pecho encarnado,
ya me llevan preso, ay caray,
para Quintana Roo mentado.
Ay, Dios, ay, Dios, qué haré,
ya me llevan para allá
por orden de Pancho León, ay, mamá,
para el Valle Nacional.
 Estamos en el año
 de ochocientos ochenta y dos.
 los tacos en armas contra
 la dictadura porfiriana.
 Febronio Chiñas dijo:
 -¿Por qué fue la rebelión?
 el pueblo no está conforme, ay caray,
 ¿por qué hacen imposición?"
 (Gorrión hermoso, Juchitán, Oax., XXVI.)

"Siete leguas, el caballo
que Villa más estimaba,
cuando oía silbar los trenes
se paraba y relinchaba.
Siete leguas, el caballo
que Villa más estimaba.
 En la estación de Irapuato
 cantaban los Horizontes,
 ahí combatió formal
 la brigada Bracamontes.
En la estación de Irapuato
cantaban los Horizontes.
 -Oye tú, Francisco Villa,
 ¿qué dice tu corazón?
 ¿Ya no te acuerdas, valiente,
 que atacaste paredón?
 ¿Ya no te acuerdas, valiente,
 que tomastés a Torreón?
 Como a las tres de la tarde
 silbó la locomotora.
 -Arriba Villa, muchachas,
 pongan la ametralladora.
Como a las tres de la tarde
silbó la locomotora.
 Adiós, torres de Chihuahua,
 adiós, torres de canteras,
 ya vino Francisco Villa
 a quitarles lo pantera.

Ya vino Francisco Villa
a devolver la frontera."

(Siete Leguas, Juchitán, Oax., LXI.2.)

En el primero de ellos se alternan, en proporciones equivalentes, coplas líricas y cuartetos narrativos con una relación temática indirecta, pues todas ellas se refieren a las consecuencias de la dictadura porfiriana. En el segundo caso, las estrofas giran en torno a la figura de Francisco Villa y la toma de Zacatecas; sin embargo, entre ellas no aparece ningún hilo narrativo y funcionan como coplas sueltas.

Estos textos constituyen un paso intermedio entre la canción lírica y el corrido, y puede afirmarse que su pertenencia a uno u otro género dependerá del desarrollo que la tradición elija: incrementar los elementos narrativos y dejar en estado latente los líricos, o viceversa. Cualquiera que sea la configuración futura de estos textos confirmará que las fronteras entre dos géneros tradicionales, opuestos por su narratividad o su lirismo, no son absolutas y que el corrido está singularmente abierto a un intercambio constante con la lírica tradicional.

La apertura del corrido también se manifiesta en la asimilación de un número considerable de romances a la forma corridística. Esta asimilación tiene dos causas principales:

1) Por un lado, el hecho de que en la tradición mexicana el romance vive escasamente como género autónomo sino mayoritariamente asimilado a otros géneros y formas: la canción o el juego infantiles (Alfonso XII, Delgadina, Don Gato, Hilitos de oro, Mambrú, Monja a la fuerza, La Santa Catalina); alabados, oraciones y otras formas de poesía religiosa (La buenaventura de Cristo, La Virgen y el ciego), y relaciones para danzas del ciclo de Moros y Cristianos (La batalla de Roncesvalles, La conquista de Sevilla).

2) El corrido es el género narrativo más importante de la poesía tradicional mexicana y, no obstante que su antecedente más directo es el Romancero tradicional, su empuje como tendencia narrativa dominante ha propiciado que la forma literaria que lo

caracteriza se imponga gradualmente a los romances tradicionales arraigados en México. Así, las versiones mexicanas de romances como La adúltera, Bernal Francés y Las señas del esposo han adoptado el estrofismo del corrido y tienden a sustituir la monorrimia original por la rima varia que caracteriza al género mexicano:

La adúltera

"Andándome yo paseando por las orillas del mar. (a)
 me encontré una abajeña. la que me quería llevar. (a)
 -Allá viene tu marido. a dónde me escondo yo? (o)
 -Debajito de la cama, mientras me disculpo yo. (o)
 -¿Quién se acuesta aquí contigo cuando yo no estoy aquí? (i)
 -Tu hermanita y tu mamá se acuestan conmigo aquí..." (i)
 (Iguala, Gro., I.1.)

Bernal Francés

"La pobrecita de Elena la mano se le pasó. (o)
 quiso escribir en latín teniendo su letra buena. (éa)
 Su marido maliciaba que Elena era preferida (ía)
 cuando él ausente se hallaba y entonces era querida. (ía)
 Su marido fingió un viaje para poderla agarrar (a)
 en el hecho que se hallaba y ahí poderse asegurar. (a)
 Al punto de medianoche y a su casa se acercó (o)
 con bastante sentimiento y a Elena le recordó: (o)
 -Elena, ábreme la puerta sin ninguna desconfianza, (ía)
 que soy Fernando el Francés, que ha venido de la Francia..." (ía)
 (El Charco, Oax., VII.4)

Las señas del esposo

"Ya se va la recién casada. sabe Dios si volverá: (a)
 Adiós, queridos hermanos. adiós, querida mamá. (a)
 -Caballero, por fortuna. tú no has visto a mi marido? (ío)
 -Señora, no lo conozco. deme una seña y le digo. (ío)
 -Mi marido es blanco y rubio, su boquita muy cortés, (e)
 y en la cacha de su espada tiene un letrero francés. (e)
 -Por las señas que me has dado yo lo vi muerto ayer, (e)
 en la guerra de Valencia lo mató un traidor francés. (e)
 y me dejé por encargo que me case con usted..." (e)
 (Ixhuatán, Oax., LX.2.)

Esta asimilación a la forma del corrido se da también en algunos romances que viven en la tradición infantil mexicana:

Delgadina

"-Delgadina, Delgadina, ponte tu vestido de seda, (éa)
 para que vayamos a oír misa a la estación de Morelia. (éa)
 Delgadina se vistió con su vestido de seda; (éa)
 qué bonito se veía, que hasta al cuerpo le ilumina. (ía)
 Al salir de la iglesia su padre la enamoraba; (ía)
 -Delgadina, hija mía. yo te quiero para dñma. (áa)
 Entonces dice Delgadina: -Eso sí no lo hallo bueno, (éi)
 tú eres el rey, mi padre. y mi madre. su mujer. (e)
 No lo permita mi Dios ni la Virgen soberana, (áa)
 que es afrenta para mí y traición para mi mama..." (áa)
 (Tecpan, Gro., XVIII.3.)

Hilitos de oro

"-Hebritas, hebritas de oro que se me vienen quebrando, (áo)
 vengo de parte del rey que cuántas hijas tenéis. (éi)
 -Diga a la reina y al rey no le importa las que tenga, (éa)
 no las tengo para dar, (a)
 del potaje que yo coma ellas comerán. (a)
 del vestido que yo vista ellas vestirán. (a)
 -Ya me voy muy enojado a los palacios del rey. (éi)
 -Vuelva, vuelva, caballero. no sea tan incortés, (e)
 de las hijas que yo tengo escoja la más mujer..." (e)
 (Iguala, Gro., XXIX.1.)

Pero la adopción del cuartetismo y la ruptura de la monorrimia no son los únicos rasgos que demuestran la asimilación del Romancero mexicano a la tendencia narrativa dominante. pues los romances tradicionales arraigados en México también presentan evidencias marcadas de su adaptación al contexto nacional y muchos de los recursos expresivos que caracterizan al corrido. Por ejemplo, la versión vulgata de La adúltera, conocida popularmente como La Martina. comienza invariablemente con un resumen inicial de los hechos:

"Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó
 y a los dieciséis cumplidos una traición me jugó."
 (Acapulco, Gro., I.II.)

En el caso de Bernal Francés la tradición mexicana tiende a suprimir el comienzo in medias res y la estructura "con sorpresa" que distinguen a la mayoría de las versiones peninsulares de este romance. e incluye -a través de las interlocuciones del narrador-

una narración de los antecedentes de la tragedia, acompañada de una llamada de atención con afán moralizante y/o una expresión formularia que alude al momento de la performance:

"Miren lo que le pasó a la señorita Elena,
quiso escribir en latín teniendo su letra buena.
Su marido maliciaba que Elena era preferida,
que cuando ausente él estaba de un francés era querida.
Su marido fingió un viaje para poderla agarrar
en el hecho en que se hallaba y poderla asegurar.
Al punto de medianoche a su casa se acercó.
con bastante sentimiento a Elena la recordó:
-Abre las puertas, Elena. íbremelas sin desconfianza.
que soy Fernando el Francés. que vengo desde la Francia..."
(Guerrero, VII.5.)

En ocasiones la narración de los antecedentes que eliminan la estructura "con sorpresa" son precedidos por un inicio formulario que hace explícita la asimilación del romance al género narrativo dominante en México:

"Voy a cantar un corrido a toditas las honradas.
no den su brazo a torcer cuando se encuentren casadas."
(Tixtla, Gro., VII.3.)

"Voy a cantar el corrido de la señorita Elena,
quiero escribir en latín teniendo la letra buena."
(Ixhuatán, Oax., VII.2.)

Como ha señalado Mercedes Díaz Roig la intención de romper la estructura "con sorpresa" que se advierte en la mayoría de las versiones mexicanas se debe a la tendencia a la narración cuentística que presenta la tradición oral moderna, tanto del romance como del corrido, y la frecuente aparición de resúmenes iniciales en el género mexicano.⁴

Para reafirmar la asimilación de Bernal Francés a la forma del corrido, podemos citar las versiones que incluyen una interlocución donde el narrador se conmueve de la muerte de la protagonista:

"!Oh!, qué desgraciada Elena cuando el cilindro tronó.

⁴ Vid. Díaz Roig 1936, "Conservación, variación y originalidad en dos romances mexicanos", pp. 180-183.

con un balazo en el alma su marido la mató."
(Ixhuatán. Oax., VII.2.)

"¡Ay!, pobrecita de Elena. qué lástima. murió
con cinco tiros-pistola. que apenas los resistió."
(Ixhuatán. Oax., VII.2.)

Interlocuciones muy poco frecuentes en el Romancero tradicional y abundantes, en cambio, en el vulgar, por cuyo influjo se explica la frecuencia de su aparición en el corrido.

Otros recursos expresivos del corrido que se agregan a versiones de este mismo romance son:

El apóstrofe a la paloma mensajera:

"Vuela, vuela, palomita, dale fuerza a tu volido,
mira a la pobre de Elena lo que le hizo su marido."
(Tixtla, Gro., VII.3.)

"Vuela, vuela, palomita, dale fuerza a tu volido,
que a la desgraciada Elena la ha matado su marido.
Vuela, vuela, palomita, dale cuerda a tu reloj,
que la desgraciada Elena su marido la mató."
(Ixhuatán, Oax., VII.1.)

La moraleja expresada por la protagonista:

"Tengan todas las casadas a agarrar ejemplos mí,
no hagan tontos a sus maridos ni mueran como yo aquí."
(El Charco, Oax., VII.4.)

"Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,
si no viven arregladas morirán como yo aquí."
(Ixhuatán, Oax., VII.1.)

La despedida del narrador:

"Aquí se acaban cantando los versitos del problema,
ejemplo pa las casadas. tengan ejemplo de Elena."
(Guerrero, VII.5.)

"En fin, yo ya me despido porque se voy de mi tierra.
aquí se acaba el corrido de la desgraciada Elena."
(Tixtla, Gro., VII.3.)

"Ya con ésta me despido de ver mi suerte tan buena.
aquí se acaba el corrido de la señorita Elena."
(Ixhuatán, Oax., VII.1.)

En el caso de Delgadina la influencia del corrido se manifiesta también a través del préstamo textual de uno o más versos de la versión vulgata de Rosita Alvírez:

"Delgadina está en el cielo dándole cuenta al Criador,
y su padre en el Infierno da cuenta al diablo mayor."
 (Tixtla, Gro., XVIII.1.)

"Rosita ya está en el cielo
dándole cuenta al Creador,
Hipólito está en la cárcel
dando su declaración."
 (Acapulco, Gro., LVIII.3.)

Con lo anterior se comprueba que la asimilación del romance tradicional a la tendencia narrativa dominante en México no se reduce a una adaptación al esquema formal básico del corrido, sino que incluye también su adaptación a los muchos de los rasgos estilísticos propios del género mexicano. Así, La adúltera, Bernal Francés, Delgadina y Las señas del esposo, por citar los casos más aparentes, han continuado su vida tradicional en México gracias a la aceptación y el esfuerzo de los transmisores por adaptarlos a su sistema social y cultural y su manera peculiar de entender la poesía narrativa, es decir, a la manera del corrido.

III.1.3. Apertura del corrido como texto

Por su calidad de poesía narrativa tradicional el corrido participa de la apertura que caracteriza a toda creación artística tradicional. Como ya se dijo, dicha apertura se hace patente en los diversos niveles de esta tendencia narrativa y, por ello, el corrido es abierto en cuanto a tipo de literatura, género y texto.

La apertura del corrido como texto se manifiesta, al igual que en el resto de las creaciones literarias tradicionales, en el hecho de que cada uno de sus textos actúa como

"... un «programa» virtual, sujeto constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como consecuencia del proceso mismo de memorización y re-producción de versiones por los sucesivos (y simultáneos) transmisores del saber tradicional. Aunque la manifestación múltiple y variada de las virtualidades que una estructura contiene no supone, en principio, la transformación de la estructura básica, el

proceso reproductor acaba por alterar el modelo, el «programa»."

El dinamismo de cada uno de los textos que forman el conjunto del corrido tradicional está regulado por el adecuado equilibrio de dos fuerzas aparentemente contradictorias, pero siempre complementarias: la conservación y la variación.

Este equilibrio tiene lugar durante la transmisión del texto, en la cual la conservación o "herencia" persigue la supervivencia de rasgos esenciales de la obra que funcionen como base reconocible para los transmisores, y la variación o "innovación" es producto del esfuerzo de los recreadores para adaptar el texto a los valores estéticos e ideológicos de su comunidad.

Al igual que sucede en el Romancero, la poesía lírica y el resto de los géneros tradicionales, la apertura del texto corridístico es en realidad una doble apertura que se manifiesta tanto en el nivel del significante como en el del significado.

a) Nivel del significante

Como sucede en el romance tradicional, los corridos

"... se memorizan y se recuerdan (frecuentemente apoyándose en la música) verso a verso y fórmula discursiva tras fórmula discursiva. Los cantores (o recitadores) no aprenden solamente la intriga y algunos elementos verbales más significativos... sino el discurso en que esa intriga se halla expresada."

Es decir, a diferencia de los poetas populares serviocratas," los

* Diego Catalán. CGR, p. 20.

" Ibidem, p. 160.

Que, según Milman Parry y Albert B. Lord, en el momento mismo de la performance recrean una intriga a partir de un bagaje de fórmulas tradicionales colectivas y propias, con lo cual no es posible hablar de versiones de un mismo texto sino de realizaciones formularias y diferentes de una intriga tradicional. Vid. Lord 1960. Fenómeno similar ocurre en la actividad improvisadora de los "coplaros" o recitadores de décimas de la Huasteca, quienes en el acto de la performance y con base en una o más coplas sueltas, la

transmisores del corrido aprehenden, crean y recrean el texto en sus dos niveles. De ahí que si se examinan versiones diferentes de un mismo corrido se advierta una aparición recurrente de ciertos elementos léxicos, una determinada organización sintáctica de los versos y fórmulas y expresiones formularias concretas.

Por ejemplo, en las primeras estrofas de las siguientes versiones de Simón Blanco se observan dos tipos de incipit y llamadas de atención formularias:

a)

- 1 "Voy a cantar un corrido.
sin agravio y sin disgusto.
- 3 lo que sucedió en Tres Palos,
municipio de Acapulco:
- 5 mataron a Simón Blanco,
mas grande fue su resulto.
- 7 Su mama se lo decía:
-Simón, no vayas al baile.
- 9 Y Simón le contestó:
-Madre, no sea tan cobarde.
- 11 ¿para qué cuidarse tanto?
De una vez lo que sea tarde."
(Juchitán, Oax., LXII.6.)

b)

- 1 "Joy a cantar un corrido.
sin agravio y sin venganza.
- 3 lo que sucedió en Tres Palos,
municipio de Acapulco:
- 5 mataron a Simón Blanco,
mas grande fue su resusto,
- 7 Su mama se lo decía:
-Simón no vayas al baile.
- 9 Y Simón le contestó:
-Madre, no seas tan cobarde.
- 11 ¿para qué cuidarse tanto?
Más vale lo que sea tarde."
(Acapulco, Gro., LXII.3.)

c)

- 1 "Señores, voy a contarles.
sin agravio y sin disgusto,

estructura de la décima popular, un estilo popular o tradicional y un amplio bagaje formulario. crean canciones y glosas en décimas sobre un asunto de interés colectivo circunstancial: visita de algún personaje importante, la fiesta en la cual se encuentren, un accidente, etcétera.

- 3 lo que sucedió en Tres Palos,
municipio de Acapulco:
5 mataron a Simón Blanco,
mas grande fue su sepulcro.
7 Su mama se lo decía:
-Simón, no vayas al baile.
9 Y Simón le contestó:
-Mama, no sea tan cobarde,
11 ¿pa qué cuidarse tanto?
De una vez lo que sea tarde."
(Acapulco, Gro., LXII.4.)

Sin embargo, las variantes de los versos, a excepción del verso introductorio, corresponden a la categoría de octosílabos semejantes: "sin agravio y sin disgusto" - "sin agravio y sin venganza": "mas grande fue su resultado" - "mas grande fue su resusto" - "mas grande fue su sepulcro": "Madre, no sea tan cobarde" - "Madre, no seas tan cobarde" - "Mama, no sea tan cobarde" y "De una vez lo que sea tarde" - "Más vale lo que sea tarde" - "De una vez lo que sea tarde". Como se ve, estas variaciones son de carácter léxico y no afectan ni a la organización sintáctica de los octosílabos ni al sentido y organización poética del texto. Por el contrario, los versos 3-5, 7-9 y 11 permanecen inalterables y serían los que en este caso representan la "específica tradición «léxica»" de Simón Blanco.

En el ejemplo citado se advierte que los transmisores han recreado el modelo virtual de Simón Blanco siguiendo los principios básicos de la conservación y la variación: han reconocido los versos clave del texto (los mismos que suelen permanecer invariables en el resto de las versiones contenidas en el corpus) y los han conservado sin modificaciones; recrearon, según sus modos particulares de interpretar un estilo y léxico colectivos y tradicionales, aquellos que consideraron necesarios.

" Sigúe aquí la distinción hecha por Diego Catalán: octosílabos idénticos, octosílabos casi iguales, octosílabos semejantes y octosílabos emparentados. Catalán 1972, pp. 184-185.

" Diego Catalán, CGR, p. 160.

b) Nivel del significado

Aunque las variaciones verbales —es decir las que atañen al nivel del significante— son las más frecuentes y abundantes, no siempre alteran significativamente la estructura temática —nivel del significado— del texto, lo cual no invalida que

"... la acción repetida y acumulada de este tipo de variación y en especial los casos de equivalencia semántica aproximada, las incomprensiones y la creación poética pueden contribuir notablemente a la transformación del romance [o del corrido]. El sistema, al reproducirse en nuevos actos de recitación o canto, incorpora a la estructura lo que antes fueron particularidades del mensaje o incluso errores de transmisión («ruido»)".

Es decir la continua introducción de variantes en el nivel de significante de un texto propicia, a la larga, alteraciones en el plano del contenido del mismo. Por lo general, las variantes de contenido se realizan a partir de tres fórmulas básicas: sustitución, adición y omisión.

Por ejemplo, en el corrido de Modesta Ayala, las versiones publicadas por Higinio Vázquez Santana (1925) y Vicente T. Mendoza (1939) presentan una confusión aparente de personajes, pues designan inicialmente como "amo" al padre de Modesta:

a)

"Y me dijo: -No tenga cuidado
que en mi tierra nos hemos de ver,
que llegando yo le diré al amo,
a ver si puede darle quehacer.

[...]
Luego, luego, se fue para adentro
a avisarle a su papá en el acto:
-Allí está un hombre que busca quehacer,
usted dice si ha de colocarlo."

(XLIV.1.)

b)

"Y me dijo: -No tenga cuidado
que en mi tierra nos hemos de ver,
que llegando yo le diré al amo.

" Catalán 1972, p. 190.

" Ibidem, p. 192.

a ver si puede darle quehacer.

[...]

Luego, luego, se fue para dentro
a avisar a su padre en el acto:

-Ahí 'stá un hombre que busca quehacer.
usted dice si ha de colocarlo."

(Tixtla, Gro., XLIV.2.)

Por su parte, en la versión publicada en el Cancionero del Bajío (1961-1962) la participación del padre es fundamental para el desarrollo de la intriga y ésta es quizá la razón por la cual no puede existir la confusión anterior y se subraya desde un principio el papel dominante del pater familias, cuya autoridad rige tanto la casa como la vida de Modesta:

c)

"También dijo: -No tengas cuidado
allá en mi tierra nos hemos de ver,
pedirás trabajo a mi padre.
al fin en mi casa no falta quehacer.
[...]

Al instante se metió para adentro
a dar cuenta enseguida a su padre:
-Ahí está un hombre que busca trabajo
y usted sabe si podemos darle."

(XLIV.3.)

Otras versiones recogidas en la tradición oral guerrerense suprimen el ofrecimiento inicial de trabajo y conservan, en cambio, la petición de Modesta a su padre:

d)

"Ella misma pronunció a su padre,
con muchísima amabilidad:

-Hay un hombre que busca trabajo.
usted dice, papá, si le da."

(Acapulco, Gro., XLIV.4.)

e)

"Hay un hombre que busca trabajo,
padre, usted dice si le da."

(Acapulco, Gro., XLIV.5.)

Con lo cual se advierte que la importancia de la figura paterna en la vida de las comunidades tradicionales se halla presente en el texto. Sin embargo, a excepción de la versión de cancionero el

reconocimiento de la autoridad paterna no afecta al desarrollo de la intriga.

Por otra parte, en la versión (a) se puede observar cómo una mínima variación verbal -cambio de género gramatical- ha producido un sentido y una organización poética diferentes, pues mientras en las versiones (b), (c) y (d) es Modesta la que reconoce al viajero y quien se identifica ante él:

b)

"Cuando ya iba llegando a su casa
a su puerta ella estaba parada
y me dijo: -¿Dónde va, pasajero?
soy la misma que vio usted en Iguala."
(Tixtla, Gro., XLIV.2.)

c)

"Al llegar dirigí la mirada
pa la puerta donde estaba sentada
y me dijo: -¿Dónde va, pasajero?
soy la misma que vio usted en Iguala."
(XLIV.3.)

d)

"Allí estaba Modesta parada:
-Rancherito, ¿para dónde vas?
soy la misma que viste en Iguala."
(Acapulco, Gro. XLIV.4.)

en la versión de Higinio Vázquez Santana el último octosílabo de la cuarteta funciona como respuesta del viajero a la interlocución de Modesta:

a)

"Cuando yo iba enfrente de su casa
en su puerta ella estaba parada
y me dijo: -¿Dónde va, pasajero?
-Soy el mismo que ha visto en Iguala."
(XLIV.1.)

aquí la estructura de la escena difiere significativamente con respecto a la de las versiones anteriores pues en este caso la variación léxica implica una organización poética diferente: el discurso directo es un diálogo completo y no una interlocución sin respuesta.

Otras versiones fragmentarias agregan la interlocución al inicio del relato:

e)

- 1 "Una tarde a Modesta encontré
por las calles hermosas de Iguala,
3 sentadita en su balcón,
y me dijo: -Rancherito, ¿para dónde vas?
5 -Voy en busca de Modesta Ayala.
-Yo soy la misma que busca."
(Acapulco, Gro., XLVI.5.)

f)

- "Un domingo a Modesta encontré
por las calles dormidas de Iguala
y me dijo: -Morenito, ¿para dónde vas?
(Acapulco, Gro., XLIV.6.)

Aunque en ambos casos podría hablarse de falla de memoria con respecto a los versos intermedios -según lo indican la rima y el desarreglo en el cuartetismo-. explicable en parte porque la presencia de dos encuentros entre ambos personajes pueda confundir a los transmisores, hay que considerar que a veces el olvido puede ser intencional y obedecer una nueva voluntad poética.

Sin embargo, el cambio más importante que a nivel de significado presentan estas versiones se refieren a la articulación de la intriga y el desenlace de la fábula. Mientras en las versiones más antiguas el tema de Modesta Ayala es el amor trágico de una pareja cuya imposibilidad de realización se debe a la muerte prematura, y por mandato divino indirecto, de la joven:

(a) y (b)

- "En los días en que yo había llegado
esa joven perdió la existencia,
para que hubiera sido mi esposa
Dios inmenso no dio la licencia."
(XLIV.1 y 2.)

"La informante proporcionó las siguientes variantes del verso 5: "A la calle de Modesta Ayala". "Ando en busca de Modesta Ayala" y "Vengo en busca de Modesta Ayala": asimismo, aclaró que es Modesta quien enuncia, en respuesta al verso 5, el sexto octosílabo.

en la versión impresa, si atendemos a la disposición de las estrofas, la causa inicial es la oposición paterna y la final, la muerte del protagonista:

c)

"Me quedé de sirviente en su casa
y su amor yo logré conquistar,
pero al pedirle su mano a su padre,
a la calle me hizo arrojar.
A los ocho días que llegué
esa joven perdió la existencia,
para que ella fuera mujer
Dios inmenso no le dio licencia."
(XLIV.3.)

Con lo cual se produce una apertura en la articulación del final de la intriga y tres explicaciones posibles para la unión frustrada: 1) el matrimonio es impedido por la oposición y la acción agresora del padre que castiga lo que él considera un abuso (transgresión) a su hospitalidad; 2) la joven muere prematuramente y por designio divino (Dios funciona aquí como aresor que pudiera ocupar el papel del padre que castiga al transgresor), y 3) Modesta muere a consecuencia de la acción agresora de su padre y de Dios. Es decir, en esta versión la apertura se manifiesta mediante las varias posibilidades de interpretación del significado -mensaje- del relato.

Por otra parte, una de las versiones guerrerenses transforma el desenlace trágico en final feliz, con lo cual se modifica sustancialmente el tema del corrido:

d)

"Que Modesta tan linda y hermosa,
ella a mí me robó el corazón (- la esperanza)
y Modesta ha de ser mi mujer
mientras Dios me conceda licencia."

al igual que la versión interpretada por el Dueto Caleta, grupo originario de Acapulco y por lo cual debemos suponer -aunado al estilo tradicional de la versión- que se trata de una versión vigente en la tradición oral guerrerense o de una recreación de la misma:

"Con tres días que estuve en su casa
ella a mí me robó la existencia

y Modesta ha de ser mi mujer
mientras Dios me conceda licencia."

Además de la reducción propia de las versiones de la tradición oral actual (las versiones de Vázquez Santana y Mendoza poseen 64 versos; la del Cancionero del Bajío, 72; la versión acapulqueña, 31, y la del Dueto Caleta, 36), en estas versiones se advierte cómo los transmisores han recreado versos preexistentes para producir un desenlace diferente. Frente a "esa joven perdió la existencia" se ha producido una metáfora que alude a los efectos del amor: "ella a mí me robó la existencia" (= el corazón, = la esperanza); del impedimento divino se ha pasado a un final feliz (=matrimonio) que supone, sobre una frase hecha popular ("Si Dios me da vida y licencia"), la aceptación de la Divinidad: "y Modesta ha de ser mi mujer / mientras Dios me conceda licencia."

Como ha señalado Diego Catalán en relación con el Romancero tradicional:

"... la adaptación del poema al sistema ético y estético de la sociedad en que se canta se manifiesta sobre todo en la inestabilidad del desenlace..."

En el caso de Modesta Ayala el conjunto de las versiones presenta la doble posibilidad de final trágico/final feliz: es decir, hay una apertura del significado en cuanto a fábula, intriga y tema del relato. La elección de la versión acapulqueña y la del Dueto Caleta, surgida a partir de las variaciones del significante, indica un nuevo camino en la tradición: el desenlace afortunado.

III.2. CONTEXTO, CREACION Y TRANSMISION DEL CORRIDO

Hemos dicho ya que la consolidación del corrido como género narrativo de la poesía tradicional mexicana debió iniciarse en los últimos años del siglo pasado y, dada la heterogeneidad de

" Disco RCA, lado b.

" Catalán 1972, p. 193.

elementos y circunstancias que le dieron origen, se caracteriza por su modernidad y carácter mixto. De ahí que en casi un siglo de existencia como manifestación poética-narrativa el corrido haya sido creado, recreado y transmitido en formas muy variadas.

En la actualidad resultan totalmente inaceptables las ideas románticas -sostenidas por los primeros estudiosos del género- de que el corrido sólo vive entre las clases populares y las comunidades rurales; que la calidad de sus textos está necesariamente ligada con la relación -temática e ideológica- de éstos con las principales etapas históricas de México (la Independencia, la Reforma, la Revolución de 1910, el movimiento cristero); que su modo arquetípico de creación colectiva se identifica con el narrado por John Reed en México insurgente;* o que a partir de la década de los treinta el género ha entrado en decadencia y, de entonces a la fecha, los corridos de factura reciente son casi siempre delectables.

Como ha señalado Margit Frenk, la creencia de que la poesía tradicional es exclusiva de las sociedades rurales resulta inoperante en nuestra sociedad actual:

"Si en las pequeñas aldeas suelen encontrarse canciones [o corridos] poco conocidas[os] en el resto del país, la verdad es que actualmente, y desde hace décadas, los medios de comunicación divulgan gran parte del caudal folklórico (junto con otras canciones que no pertenecen a él) a lo largo y ancho del país. En las ciudades nos consta que se cantan, y mucho, las canciones folklóricas [y los corridos de estilo tradicional]. Falsa parece igualmente, aplicada a nuestro mundo, la idea de que la canción popular es privativa de las clases bajas de la sociedad (del 'pueblo') -existe un continuo trasiego entre los diversos estratos-, y falsa la concepción de la poesía folklórica como literatura puramente oral: la escritura, impresa o manuscrita, contribuye desde hace tiempo a afianzar y a renovar la tradición."

Por lo anterior, creo que no es válido recurrir a generalizaciones idealistas para explicar los diversos modos en que vive, se crea

* Reed 1969, pp. 62-63.

** Margit Frenk, pról. al CFM, t. I, p. xxi.

y transmite el corrido mexicano actual, pues la evolución que este género ha experimentado desde los últimos años del siglo XIX a la fecha también se ha hecho notar en sus aspectos extraliterarios, como son: el contexto histórico-social e ideológico en que se desenvuelve; los medios de creación, transmisión y difusión que emplea; y la transición de una temática e interés épicos iniciales a sus equivalentes novelescos, ocasionada por un cambio en las preferencias y circunstancias vitales de los transmisores del género.

III.2.1. Contexto histórico y evolución del corrido

Al igual que las formas épicas primitivas como la epopeya y el cantar de gesta o como su antecesor más importante, el Romancero tradicional, el corrido está íntimamente relacionado con el contexto épico-histórico en que nace.

No obstante la existencia de hojas volantes, fechadas entre los últimos años del siglo XIX y primeros de éste, que incluyen corridos propiamente dichos como:

[El Cancionero Popular, hoja núm. 9.] Los desterrados a la isla de Cayo Ruoso adelante de Tres Marias. Ronito corrido. ("Pongan toditos cuidado / y muchísima atención..."). México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. 2ª de Sta Teresa No. 43. 1910.

Versos de Valentín Mancera traídos del estado de Guanajuato. Año de mil ochocientos ochenta y dos muy presente / murio / Valentín Mancera / murio el espada valiente. ("¡Ay! qué dolor / lleva en su corazón..."). Imprenta 2ª Santa Teresa núm. 40. México. abril de 1914.

Verdaderos versos de Macario Romero. ¡Válgame, Dios que veo! / cuánto yaqui con guarache / y cuánto maldito apache. / ¡con sus flechas de trofet! // Abran paso que hay voy yo. / ni a los yaquis tengo miedo. / yo soy Macario Romero, / que al mismo Diablo corrió. ("Voy a cantar estos versos / con cariño verdadero..."). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. 2ª Santa Teresa núm. 40. Méx., 1914.

Las inundaciones de Celaya, Salamanca, Silao, Irapuato, Bajío y Guanajuato. ("Atención, señores, que voy / a contar este corrido..."). Imp. de A. Vanegas Arroyo. 2ª de Sta Teresa, núm. 43, México. 1912.

Ya la autoridad echó garra al malvado Ignacio Parra. Ya con su vida pagó / el mentado Ignacio Parra; / la justicia al fin triunfó. / ¡La sociedad está vengada! ("Ahora sí fue de veras: / mataron a Ignacio Parra...") Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª Santa Teresa 40, México. 1914.

Corrido de la vida de Santanón. ("Santanón, terrible bandido. / por sus robos criminales..."). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª Santa Teresa núm. 43, México. 1911.

Legítimos versos de Lino Zamora. Traídos del Real de Zacatecas. ("¡Pobre de Lino Zamora! / ¡Ah, qué suerte le ha tocado!..."). Imp. de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª de Santa Teresa núm. 43, México. 1911.

y de los cuales podemos deducir que, a pesar de haber sido impresos en los primeros quince años de este siglo, varios de estos y otros textos similares circularon, con anterioridad a su publicación, en la tradición oral.

Aunque el corrido nació antes del inicio oficial (5 de octubre de 1910, fecha de la promulgación del Plan de San Luis) del conflicto revolucionario, dado que su consolidación como género poético-narrativo tradicional se realizó durante los últimos años del Porfiriato y, sobre todo, el transcurso de la Revolución mexicana, es posible afirmar que en un principio el corrido se distinguió por su carácter predominantemente épico; este carácter respondía —como sucedió con el romance tradicional y otras formas de balada— a los intereses del contexto histórico-social en que se desenvolvían sus transmisores.

De ahí que inicialmente los rasgos temáticos e ideológicos del corrido procedan de la materia épica que le proporcionaba el marco histórico de la lucha revolucionaria. Esta relación entre el texto corridístico y los acontecimientos sociales y políticos del país se advierte incluso en los corridos sobre bandoleros y bandidos de la época porfiriana, los cuales están ligados con el carácter épico mediante el arquetipo del héroe, emanando de un contexto popular-rural, que transgrede el orden político

¹¹ Por ejemplo, las bylinas del ciclo de Kiev. Vid. Propp, t. I, pp. 85-122.

establecido:

"Herácleo Bernal reía
de ver que Porfirio Díaz
para él sólo y sus amigos
mandaba la artillería.
[...]
¡Canta, canta, palomita,
en las ramas de un olivo
que el mismo Porfirio Díaz
deseaba agarrarlo vivo!"
(Herácleo Bernal)"

Además de este tipo de textos, en las primeras tres décadas del siglo XX es notorio el predominio de los textos épicos referidos a asuntos o personajes revolucionarios. Sin embargo, el carácter épico inicial del corrido no se restringió a la temática sino que también se hizo presente en la ideología y los valores colectivos que este género pregonaba, y que siempre se identificaban con las inestables condiciones histórico-políticas de la nación. Es decir, generalmente los corridos reflejan los ideales y anhelos colectivos de esta época: paz, democracia, justicia social, reforma política, reforma agraria, honradez en los gobernantes, valentía y pericia en los caudillos militares, etcétera; no obstante, la asociación de estos valores con una figura o causa determinadas estaba sujeta al caudillo o tendencia política dominante en la simpatía del pueblo (aunque no correspondiera con el gobierno oficial). De ahí la existencia de textos que, según la época, apoyan o deploran la actitud de un mismo gobernante:

"Don Venustiano Carranza,
jefe de revolución,
lo aligen por hombre honrado
y dará paz a la nación."
(Corrido dedicado a D. Venustiano
Carranza...)

"Carranza abusó del mando
e impacientó a la nación.

" El corrido de Herácleo Bernal. Del estado de Sinaloa. ("Quinientos mil pesos dieron. / por la vida de Bernal..."). Imp. de A. Vanegas Arroyo, 22 Sta. Teresa 43, México. Hoja volante incluida en la colección [Corridos mexicanos...].

marcándole luego el alto
al general Obregón."
(Corrido de Obregón 2ª parte)

o de textos que aunque referidos a un mismo suceso —un
enfrentamiento bélico— apoyan a bandos diferentes:

"Ahí vienen los carrancistas
llenos de mudo coraje,
porque les habían quitado
a ese cervito del Guaje.
Querían quitarle los trenes
que iban encarrerados
y Villa los recibió
con su escolta de Dorados.
Porque eran hombres valientes
todos los que iban con él,
unos tirando balazos
y otros levantando el rial."
(Los combates de Celaya a)

"Arango, Villa el llamado,
cuál Victoriano el traidor,
ya por ahora ha terminado
por Carranza y Obregón.
[...]
Son recuerdos imborrables
del combate de Celaya,
que creyó sería un triunfo
de Pancho Villa el canalla."
(Defensa de Celaya y triunfo del Gral. Obregón)"

Por otro lado, en la variabilidad de adhesión hacia determinados
personajes o tendencias políticas también hay que considerar que
muchos de los corridos revolucionarios fueron difundidos exclusiva
o mayoritariamente a través de hojas volantes, las cuales estaban
sujetas a los intereses económicos —y muchas veces oficialistas—
de sus editores.

Otra característica importante del corrido épico-
revolucionario es su marcado referencialismo, condición importante
puesto que, en general, los textos de carácter predominantemente
épico —los romances históricos e fronterizos, por ejemplo— cumplían

también una función noticiera. En este aspecto, el corrido se muestra continuador del noticierismo de los géneros y formas épicas anteriores y, aunado a esto el hecho de que durante la contienda revolucionaria la comunicación masiva aún no tenía fácil realización, sus textos fungieron como un medio popular idóneo para difundir los triunfos o las derrotas de los enfrentamientos bélicos, expresar la simpatía o el repudio hacia determinados personajes y hacer labor de proselitismo en favor de los diferentes partidos o facciones políticas: en esta época los corridos fueron llevados por transmisores semiprofesionales o aficionados a través de toda República y divulgados —sobre todo en los núcleos urbanos— mediante las popularísimas hojas volantes.

Como una continuación del corrido revolucionario y el conflicto religioso de 1926-1929 surge el corrido de temática cristera, que comparte muchas de las características de su antecesor. Sin embargo, en textos como Martín Díaz, El padre Pedroza, Victoriano Ramírez, el Catorce y Valentín de la Sierra se advierte que el interés de los transmisores se dirige a resaltar las cualidades del héroe: es decir, el interés épico subsiste en cuanto estos héroes cristeros se inscriben en el contexto de la lucha religiosa, pero su simbolización como arquetipos radica en su valor y ecuanimidad ante la muerte. En la actualidad el corrido revolucionario despierta muy poco interés en los transmisores; esta actitud se explica por las siguientes causas: la desaparición del contexto épico, la lejanía temporal e ideológica de los transmisores con respecto a los sucesos narrados y el hecho de que gran parte de los textos revolucionarios sólo fueron difundidos a través de las hojas volantes y alcanzaron poco o ningún arraigo tradicional.

El corrido cristero, en cambio, sigue vigente en la tradición oral del Bajío y las otras regiones que tomaron parte activa en el conflicto religioso: su pervivencia se debe a causas opuestas a las aludidas para explicar el desinterés hacia los textos revolucionarios: aunque no existe ya un contexto épico y han pasado

cincuenta años de la terminación oficial de esta rebelión, los habitantes de la zona no han perdido la inmediatez cronológica pues muchos de ellos o de sus ascendientes tuvieron participación activa en los enfrentamientos bélicos de su bando —el cristero— contra los federales o, por lo menos, vivieron y recuerdan el contexto de la lucha; además este tipo de corridos generalmente fue creado y transmitido oralmente, por lo cual es más tradicional que el de muchos textos revolucionarios creados por los impresores populares.

La desaparición del contexto épico y la escasa pervivencia del corrido revolucionario en la tradición mexicana no impiden la existencia, en los corridos novelescos, de referencias continuas al contexto histórico-social de sus transmisores, las cuales se deben principalmente a la necesidad de adaptar estos textos a los intereses de la comunidad en que se crean, recrean o transmiten.

Esta adaptación también se hace presente en los romances novelescos arraigados en México, como es el caso de Las señas del esposo:

"-Caballero, por fortuna, ¿que no vio usted a mi marido?
 -Señora, no lo conozco, deme una seña y le digo.
 -Mi marido es alto y rubio y tiene algo de cortés.
 -Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
en la toma de Acapulco, ya rumbo a Puerto Marqués,
un chinaco le dio muerte cuando luchaba con él."
 (Tlalchapa, Gro., LX.4.)

"-Caballero, caballero, yo le quiero preguntar:
 ¿No conoció a mi marido, un valiente capitán?
 -Señora, no lo conozco, deme una seña y le digo,
 que en guerra quien no es hermano por lo menos es amigo.
 -Mi marido es delgadito, ni triguero ni blanco es,
 fino el caballo que monta, hijo de padre francés,
 se llama Julián Ramírez, caballero valedor,
 cumple siempre su palabra, nunca engaña ni es traidor.
 -Por las señas que me ha dado su marido muerto es,
en el combate de Puebla lo mato un traidor francés
y al morir se le encargó que se case con usted."
 (Guerrero, LX.6.)

En estas versiones la adaptación del texto al contexto mexicano se hace explícita al ubicar la supuesta muerte del esposo en un lugar

y un tiempo familiares a los transmisores: la guerra de Independencia y el puerto de Acapulco, o la Intervención francesa y el estado de Puebla. Aquí se advierte cómo el elemento de la guerra, presente en muchas versiones peninsulares, ha sido recreado con base en la historia nacional.

III.2.2. Medios y circunstancias en los cuales se desenvuelve el corrido

Uno de los rasgos que distinguen al corrido frente a la poesía tradicional de países no americanos es la modernidad de su aparición como género tradicional. A diferencia del romance hispánico y la balada europea, el corrido surgió ya avanzado el siglo XIX, es decir, dentro de una cultura escrita y cuando los impresos populares eran accesibles a gran parte de la población urbana y gozaban de amplia popularidad.

Esta circunstancia originó que desde un principio el corrido adquiriera varias posibilidades de creación, recreación y transmisión. Podemos suponer que en los inicios de su surgimiento el corrido tenía dos formas básicas de creación: oral, por parte de los autores inscritos en una comunidad tradicional, y escrita, realizada por los autores y editores de las imprentas populares. Independientemente de su modo inicial de creación, los corridos podían transmitirse por vía oral, escrita u oral-escrita. Es pertinente aclarar que el predominio de la creación escrita y de los modos escrito u oral-escrito de transmisión tenían lugar, sobre todo, en los núcleos urbanos.

Aunque el corrido y las otras formas de literatura tradicional no se circunscriben a las comunidades rurales ni a las clases bajas, antes de que los medios de comunicación masiva obtuvieran su accesibilidad actual el corrido se inscribía predominantemente en comunidades de alta vida tradicional, en las cuales era transmitido por "corrideros" o "publicistas" que cantaban, recitaban o leían los corridos y otros textos populares o tradicionales en mercados, plazas públicas, cantinas o esquinas de

las calles.

Generalmente estos transmisores recorrían varios pueblos de una o más regiones cercanas para ejercer su actividad en los días de plaza, ferias regionales o fiestas patronales; asimismo, utilizaban instrumentos musicales como arpa, bajo quinto, guitarra o violín, y solían hacerse acompañar por un "segundero", hombre o mujer, que hacía la segunda voz y se encargaba de vender las hojas volantes donde se incluían todos o algunos de los textos que se habían cantado.

Durante la Revolución mexicana fue significativa la participación de los cancioneros populares que, con base en su observación directa de los hechos o el relato de participantes y testigos, crearon y transmitieron corridos entre las huestes revolucionarias, estaciones de ferrocarril y de pueblo en pueblo. Asimismo, hay que considerar la acción recreadora y transmisora de los soldados de los diversos contingentes militares.

A raíz del auge de los medios de comunicación masiva, cuya influencia se ha hecho sentir hasta en las comunidades más recónditas, los procesos de transmisión y difusión del corrido se han modificado radicalmente, pues la transmisión mixta (oral, escrita, oral-escrita y oral secundaria) de la literatura tradicional

"... es acaso la única posible en una época como la nuestra, intensamente bombardeada por los medios de información y comunicación, y de analfabetismo cada vez más reducido, en la que resulta irreal la concepción estrecha de la poesía tradicional sólo como literatura con arraigo multiseccular en la memoria de la gente, de transmisión puramente oral, anónima y exclusiva de analfabetos de la clase baja o los ambientes rurales."

En la actualidad el corrido continúa viviendo en las comunidades rurales o semirurales del país, donde existen cancioneros y músicos semiprofesionales que ejercen su actividad en cantinas, quioscos, fiestas, ferias del lugar. Además de esta transmisión juglaresca,

"existe también la comunidad que se individualiza en el

"Martínez López 1979, pp. 57-68.

campesino que canta mientras realiza sus faenas, o la mujer que antona un corrido mientras trabaja, o la fiesta comunitaria de la que surge espontáneo el canto de una hazaña o un amor."¹

En los núcleos urbanos la transmisión del corrido se realiza en forma menos comunitaria, debido a los modos de vida de los transmisores que paulatinamente los van alejando del contexto idóneo para la transmisión de la literatura tradicional. Sin embargo, aun en una ciudad tan grande como es el Distrito Federal se encuentran transmisores semiprofesionales y músicos populares que, acompañados por una guitarra u otro instrumento, cantan corridos y canciones populares o tradicionales en los camiones, las esquinas de las calles o las cantinas. También suele ocurrir que en reuniones o fiestas surja algún transmisor espontáneo que, con base en su propio bagaje popular y tradicional, antone -generalmente acompañado de una guitarra- corridos y otro tipo de textos.

III.2.3. Acción de la comunidad en la estética y los valores expresados en el corrido

El corrido refleja el sistema de valores vigente en la comunidad que un espacio y tiempo determinados lo crea, recrea y transmite. Esta identificación con los valores colectivos se logra mediante dos procedimientos básicos y complementarios: la creación inicial de un texto de estilo tradicional o la recreación de los transmisores para adaptar un corrido a los intereses de su propia comunidad. En el primer caso un autor, inmerso en una comunidad tradicional y conocedor más o menos hábil de los modos de expresión de una estética colectiva, puede crear corridos que se acercan o responden totalmente a un estilo tradicional y a un sistema de valores comunitarios. En el segundo puede suceder que ciertos corridos hayan sido creados siguiendo las normas del estilo popular, pero contengan rasgos que hacen posible su apertura hacia

¹ González 1988, p. 26.

el estilo tradicional y sean sometidos a un proceso parcial o total de tradicionalización, durante el cual sufren recreaciones que los adaptan formal e ideológicamente al contexto en que se transmiten.

Independientemente del estilo inicial de creación, lo común es que los transmisores acepten un corrido que les interesa por alguna o varias razones —el tema, la fábula, la música con que es cantado, su valor poético— y lo adaptan a su propio contexto. ello se debe a que

"el texto, pues, es variado para arraigarlo en el medio en que es recibido, y es gracias a este arraigo que el texto puede penetrar con más facilidad en una determinada comunidad, permanecer en la memoria colectiva y también difundirse más fácilmente."

Esta adecuación a las circunstancias vitales de sus transmisores es lo que en definitiva otorga al corrido un carácter de poesía colectiva y dinámica, que a través de su adaptación formal y conceptual ha logrado erigirse como el género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana.

Vista en conjunto, la literatura tradicional se distingue por responder a un sistema de valores altamente conservador: el corrido no es ajeno a esta tendencia y sus textos y versiones muestran —explícita e implícitamente— la censura de los transmisores hacia quienes transgreden, sin causa justificada, el orden civil y natural vigente en su comunidad.

En el corpus que se ha manejado para este trabajo se hallan presentes tres principios comunitarios básicos, los cuales se inscriben dentro de los más importantes que el género corrido refleja:

Solidaridad para con los miembros del grupo

Aun cuando el corrido no vive exclusivamente en comunidades tradicionales, sus textos reflejan siempre el sistema de valores que rige a la mayoría de las comunidades mexicanas de este tipo.

" Díaz Roig 1986, "La influencia local", p. 165.

Quizá el principio más importante de toda comunidad es la conciencia de solidaridad entre los miembros de un mismo clan, el cual puede estar representado por la familia, el grupo político o la comunidad en general.

La familia: aunque es la más reducida de las estructuras clánicas que aparecen en el corrido, su importancia como grupo y vínculo colectivo es la dominante. Además de la configuración familiar mínima: padre, madre e hijos, en el corrido se incluyen como miembros del clan a quienes por parentesco político o religioso pasan a formar parte de él.

En general, el principio de la solidaridad se expresa mediante la adhesión activa o pasiva de los familiares. Un caso de adhesión pasiva se encuentra en Eduardo López, donde la hermana del protagonista intercede verbalmente para salvarlo:

"Delfina se acongojaba
con su hermanito Manuel,
que le sacaran a Eduardo,
daban dinero por él.
¡Ay! -le contestó el mayor-,
ese favor no se lo hago,
yo a Eduardo me lo llevo
como quiera fusilado."
(San Nicolás, Gro., XXII.)

En contraste con esta pasividad femenina, la hermana de Silvestre Arellanes colabora activamente en la defensa de su hermano y con su comportamiento masculino logra la admiración nacional:

"Quintila está cocinando,
a los balazos se vino.
-No tenga miedo, hermanito,
procura a Con. Catarino,
alcánzame a mí la pistola,
déjame a mí los caudillos.
[...]
Quintila con su hermanito
hicieron la operación,
Quintila mató a catorce
y su hermano a veintidós...
¡Ay!, pusieron un mensaje
a la República entera
que mandaran un retrato
para que la conocieran

una niña de quince años,
eso no l'ace cualquiera.
Cuando entraron a Tres Palos
toda la gente admirada
de ver a la señorita
con su pistola fajada."

(Quintilla. Costa Chica. IIV.)

Un ejemplo de solidaridad familiar combinado con solidaridad comunitaria, se advierte en El día último de mayo, donde el protagonista recibe ayuda de su suegro y de los amigos de éste:

"¡Ay! -le dijo a su mujer-,
Cleme, ya me estoy muriendo,
anda a visitarle a mi suegro
porque es la sombra que tengo.

Entonces le dice Cleme:
-Ya que mi papá ya no está,
se fue a invitar a Julio
para venírte a sacar.

[...]

"¡Ay! -se acordó don Amancio
de un amigo estimado-,
Clame, tú te vas pa'l cerro
sin alguna dilación,
le dices que allá lo espero
a ese Pedro Mascallón.

Cuando llegó a las Salinas
ya se iban alejando,
ya no encontré más que a nadie
más que a Cornelio Soriano.

"¡Ay! -dijeron los Soriano-,
nosotros no rajamos,
si usted viene decidido
los tres solitos nos vamo'."

(Costa Chica. XX.)

Ejemplos de transgresión al principio de solidaridad familiar se encuentran en Raquel Torre y Simón Blanco. En el primer texto los nuevos parientes políticos -esposa y suegro- actúan deslealmente con respecto al recién casado pues, ante el repudio público que Fidel Carmona hace a la esposa que no ha cumplido el requisito comunitario de llegar virgen al matrimonio, el suegro intenta sobornar a su ofendido yerno:

"Le contestó Heladio Torre:
 -No quiero que digas eso,
 cállate mu' bien la boca,
 te 'vo' a dar quince mil pesos.
 Contestó Fidel Carmona:
 -Eso sí no puede ser.
 yo no lo hice por dinero,
 yo lo que quería es mujer."
 (Cuajinicuilapa, Gro., LV.)

Más grave aún es la transgresión cometida por los asesinos de Simón Blanco que sin respetar el vínculo sagrado —compadrazgo— que los une e infringiendo otra norma comunitaria (los hombres valientes sólo pelean en igualdad de condiciones) matan al protagonista:

"Como a las dos de la tarde
 dio principio la cuestión
 cuando con pistola en mano
 Andrés Bailón lo cazó:
 Onésimo, su compadre,
 vilmente lo asesinó.
 A los primeros balazos
 Simón habló con violencia:
 -Andrés, dame mi pistola,
 ¿no ves que ésa es mi defensa?
 Quiso lograr a Martínez
 le falló la resistencia."
 (Juchitán, Oax., LXII.5.)

La facción política: otro tipo de unión grupal que aparece frecuentemente en el corrido es el constituido por los adeptos a una misma tendencia política. Aunque la aparición del clan político tiene mayor recurrencia en los textos de carácter épico y asunto bélico, su presencia no está excluida de textos predominantemente novelescos que narran la tragedia de héroes individuales. Tal es el caso de Juan R. Escudero, donde el líder agrarista es capturado y, a pesar de su muerte próxima, rechaza toda posibilidad de salvación, pues ello implicaría la traición a su causa política:

"Su madre le dijo a Juan:
 -Hijo, consigue tu indulto,
 estoy rogándole a Dios
 que arregles pronto tu asunto.
 Juan le contestó enseguida:
 -Madre, no soy desgraciado,
 yo jamás me he de rendir

aunque me vea balaceado."
(XXXV)

Idéntica lealtad presenta Valentín de la Sierra, el héroe cristero que se niega a aceptar el soborno propuesto por el general:

"El general le decía:
-Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
cuál es el jurado
y la causa que juzgo.
Valentín como era hombre
de nada le dio razón:
-Yo soy de los meros hombres,
de los que inventaron
la Revolución."
(Juchitán, Oax., LXX.2.)"

La comunidad: aunque el corrido novelesco se distingue por dar a sus personajes el tratamiento de héroes individuales, no hay que olvidar que esta individualidad sólo es aparente pues los rasgos de su configuración están basados en los arquetipos recurrentes en el género e íntimamente ligados a los valores colectivos.

" En una versión zacatecana, a la solidaridad hacia la lucha cristera se agrega la lealtad a un amigo y correligionario:

"El general decía:
-Valentín, dí la verdad,
mira que si tú me dices
te doy dos mil pasos
y tu libertad.
El general decía:
-Yo te concedo el indulto,
pero me vas a decir
donde está el cuarto
y la casa de Justo.
Le contestó Valentín:
-Eso no puedo decir,
prefiero que me maten,
yo por un amigo
prefiero morir."

Zacatecas, Zac., Angel y Juan Manuel Morales. Disco INAH, lado b.

Es por ello que el héroe arquetípico del corrido prefiere siempre el bienestar colectivo al personal; esta manifestación de solidaridad es la causa del sacrificio voluntario del personaje de Máquina 501:

"Cuando llegó a la estación
un tren ya estaba silbando
y un carro de dinamita
ya se les estaba quemando.
El fogonero le dice:
- Jesús, vámonos apañando,
mira que el carro de atrás
ya se nos viene quemando.
Jesús García le contesta:
- Yo pienso muy diferente,
yo no quiero ser la causa
de que muera tanta gente."
XIII.1.)

Asimismo, la comunidad también puede solidarizarse con el héroe, aunque sea post-mortem como en el corrido de Herminio Chávez:

"Así que lo habían matado
a él le causaba risa,
porque ya estaban de acuerdo
todos los de la justicia.
La muerte la vengarán
la gallada de ceniza."
(Punta de Maldonado, Gro., XXVII.)

Obediencia a los padres

Es uno de los principios más importantes para los transmisores del corrido; en continuidad con el sistema de valores de la cultura tradicional hispánica, cualquier transgresión al cuarto mandamiento (por mínima que esta transgresión sea) es castigada violentamente.

En el corrido este principio se manifiesta en dos formas básicas: acatamiento o transgresión. Asimismo, hay que hacer notar que generalmente personaje y progenitor son sexualmente opuestos; es decir, la expresión de este principio se realiza mediante los binomios hija-padre e hijo-madre, aunque la función premonitrice de la madre es constante en el corrido mexicano.

El acatamiento a la obediencia a los padres tiene especial

importancia para el desarrollo de la intriga de Modesta Ayala, en su versión de cancionero, donde el padre es la autoridad suprema de la casa y la vida de la protagonista. Esta relación de dominio del padre con respecto a la hija se plantea desde el primer encuentro de la joven y el viajero:

"También dijo: -No tengas cuidado, allí en mi tierra nos hemos de ver, pedirás trabajo a mi padre, al fin en mi casa no falta quehacer."

y se refuerza en la segunda entrevista, realizada en los dominios paternos:

"Al instante se metió para adentro a dar cuenta enseguida a su padre:
-Ahi está un hombre que busca trabajo y usted sabe si podemos darle.
-Vuelve y dile que pasa pa dentro, sus facciones quiero conocer.
Al momento me metí corriendo por mandato de aquella mujer.
Yo le dije mi origen luecquito:
-Soy criollito, nacido en Guerrero, Telecapan fue mi distrito y Tecitucapan conocí por pueblo."
(XLIIV, 1.)

para concluir con la agresión paterna hacia el pretendiente de su hija e impedir así el matrimonio de ambos.

Esta actitud agresiva es llevada al extremo en Belén Galindo, donde la suegra viola el principio de solidaridad familiar y agrede a su nuera con proposiciones de adulterio:

"La suegra dijo a Belén:
-Belén, no seas tan ingrata, mira que Miguel te quiere, con él gastas mucha plata.
Belén le dice a su suegra:
-No me venga a molestar, mire que ya soy casada, no me doy ese lugar.
-¡Anda, orgullosa faceta!, mira me la has de pagar, en cuanto Hipólito llegue con vida no has de quedar."
(Tuxtla, Gro., VI.)

El hijo hace caso -es decir, obedece- a la intriga materna y asesina a su esposa. Rasgo curioso de esta versión es el hecho de que aunque la comunidad censure -a través de una interlocución del narrador: "las suegras nunca son buenas / ni de azúcar ni de barro"- la mala acción de la suegra el único castigado es Hipólito

El acatamiento a la obediencia a los padres también puede manifestarse a través de acciones que indican la solidaridad del hijo hacia su progenitor:

"Paso tiempo, mucho tiempo,
y Tomás ya se hizo grande,
pero llegó una noticia:
que habían matado a su padre.
Pronto regresó a su pueblo
con la intención de vengarlo,
no le importaba la vida,
quería encontrar los culpables."
(Tomás Marín, Costa Chica. LXVIII.)

O expresiones de amor filiar como la enunciada por un participante anónimo del combate realizado en El Tamarindo:

"-Yo no lloro por cobarde
ni porque me sienta herido,
lloro por mi jefecito
que hoy lo encuentro ya tendido."
(El Istmo de Tehuantepec, XXXI.)

Por otra parte, la transgresión a este principio acarrea siempre un castigo violento -la muerte- al hijo. El desacato al cuarto mandamiento tiene varias modalidades en el corrido: la más simple de ellas es no hacer caso de la recomendación premonitrice de la madre:

" La advertencia y el don premonitrice de la mujer es una constante del corrido mexicano. Aunque lo más común es que sea la madre quien presenta el peligro, esta función puede ser realizada por la amante:

"¡Ay! -le dice su querida
como queriendo llorar-
quizá por matar a Chano
a ti te van a matar."
(Alberto y Chano, Tierra Colorada,
Gro., III.)

la esposa: "¡Ay! -le dijo su mujer-.

"Su madre se lo decía
que a ese fandango no fuera,
los consejos de una madre
no se llevan como quera.

[...]

Vuela, vuela, palomita,
avisa a toda la gente
que no sigan el ejemplo
del hijo desobediente."

(Lucio Vázquez)"

"Su mamá se lo decía:

-Rosa, esta noche no sales.

-Mamá, no tengo la culpa
que a mí me gusten los bailes."

(Rosita Álvarez, Juchitán, Oax., LVIII.6.)

"Su mamá se lo decía:

-Simón, no vayas al baile.

Y Simón le contestó:

-Mamá, no sea tan cobarde.
¿para qué cuidarme sea tanto?
De una vez lo que sea tarde."

(Simón Blanco, Acapulco, Gro., LXII.5.)

En estos casos el infractor siempre muere y, aunque no se dice expresamente, se deduce que su muerte pudo haberse evitado con la

Lupe, esta noche no salga',
están ladrando los perro'
no va' a pasar una de mala'."

(Lupe Baños, Costa Chica, XXXVIII.)

una mujer del clan familiar:

"Alfredo ya viene armado,
va su comadre y lo topa:
-Compadrito, dé el machete,
no vaya a pasa' otra cosa."

(Los tontos de Atoyú, Costa Chica, LXIX.)

o las mujeres de la comunidad:

"Marcos se andaba paseando
por las orillas del mar.
las mujeres le gritaban:
-Marcos, te van a nadar."

(Marcos se andaba paseando... Acapulco, Gro., XLII.)

"Toor 1947, pp. 400-401.

obediencia al consejo materno.

Los casos más graves de transgresión al cuarto mandamiento que se encuentran en el corpus de este trabajo son los que aparecen en José Lizorio y El hijo desobediente. En el primer texto el hijo agrede físicamente a su madre y en el segundo el infractor no sólo desoye el consejo paterno sino que amenaza de muerte a su progenitor. En ambos casos los intentos de parricidio son castigados con maldiciones de los respectivos padres y la muerte, producida por la intervención divina que hace posible lo enunciado por los padres:

"Señores, tengan presente
y pongan mucho cuidado,
que porque esa muy borracho
a su madre la ha golpeado.

[...]

La madre como enojada
esta maldición le echó,
delante de un santo Cristo
que hasta la tierra tembló:

-¡Quiera Dios, hijo malvado,
y también todos los santos,
que te caigas en la mina
y te hagas dos mi pedazos!

[...]

Al empezar la escalera
allí se desvaneció
y el pobre José Lizorio
en el fondo se estrelló."

(XXXII.1.)

"Ahí le contestó su padre:

-Hijo, no seas altanero.
no vengas aquí a pelear.
vete mejor al potrero.

-¡Quitese de aquí, mi padre,
que estoy mas bravo que un león!,
no quera que con mi espada
le traspase el corazón.

-Escúchame, hijo querido,
por lo que acabas de hablar
antes de que raye el sol
la vida te han de quitar.

[...]

Y a ese mentado Felipe
la maldición le alcanzó,
en las trancas del corral
el Diablo se lo llevó."

(Coyuca de Catalán, Gro., XXVIII.1.)

Además, el repudio de la comunidad a los infractores se hace explícito en las despedidas moralizantes del personaje y el narrador:

"Adiós, todos mis amigos,
adiós, todos mis parientes,
para que pongan cuidado
los hijos desobedientes."
(José Lizorio, XXXII.1.)

"Pos, en fin, ya me despido
de toditos mis oyentes
y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente."
(José Lizorio, Buenavista, Gro., XXXII.2.)

"Ya con ésta me despido,
les di un mensaje doliente,
esto le pueda pasar
al hijo desobediente."
(El hijo desobediente, Coyuca de Catalán,
Gro., XXVIII.1.)

En las dos versiones de José Lizorio incluidas en el corpus se manifiesta la censura colectiva ante la transgresión al cuarto mandamiento y dicha censura se expresa fundamentalmente a través de la maldición materna, el castigo divino y la muerte del transgresor; sin embargo, la versión de la tradición oral querrerense difiere significativamente de la impresa en lo que respecta al desenlace de la fábula, lo cual propicia una interpretación diferente del mensaje.

Mientras en la versión de cancionero, que seguramente procede de una anterior y difundida en hoja volante," José —ante el temor a la muerte— pide a su madre que levante la maldición y ésta rehúsa:

"A su casa fue José
muy triste y acongojado,
pensando en la maldición

"Corrido de José Lizorio. ("Un domingo fue por cierto / el caso que sucedió..."). A: Juan Montes, registrado por E. Guerrero. Vid. Corridos Mexicanos...

que su madre le había echado.

Cuando a la puerta llegó
allí se le arrodilló.

le dijo: -Madre querida,
quitame tu maldición.

-Te ruego, madre querida,
yo te imploro tu perdón,

soy hijo de tus entrañas,
nacido del corazón.

-¿Qué dices, madre que dices?
levanta tu maldición.

si no, que traigan las velas
o que se traiga el cajón.

De allí se salió José
muy triste y desconsolado.

nomás pensando en la madre
que no le había perdonado."

A la muerte del hijo sobrevienen las reacciones maternas de arrepentimiento, culpabilidad y requerimiento inútil del perdón divino:

"La pobre madre lloraba
muy triste y desconsolada,
pero era ya todo en vano
las lágrimas que regaba.

La madre se confundió
cuando lo miró tendido:

-Te fuiste y me dejaste,
adiós, hijito querido.

-Perdóname, padre mío,
las faltas que he cometido,

el Demonio me tentó
y a mi hijo lo he maldecido."

(XXXII.1.)

Aquí el arrebató de la madre también es castigado por la comunidad y la figura materna se ve alterada con rasgos de crueldad, falta de amor filial, impiedad y soberbia: si José Lizorio ha cometido una falta irreparable, ante los transmisores su madre no queda mejor librada: ha matado -indirectamente- a su propio hijo.

Por el contrario, la versión querrerense omite la petición del hijo y en la penúltima cuarteta (que es en realidad la que cierra la intriga) del texto se produce un sorpresivo y milagroso desenlace:

"Luego que su madre supo
el caso que sucedió

alzó los ojos al cielo
y Luis Sorio se salvó."
(Buenavista, Gro., XXXII.2.)

En este cambio repentino es posible adivinar una voluntad conciliatoria de la comunidad que, por un lado, castiga al malvado hijo que se ha atrevido a golpear a su madre y, por el otro, no acepta que la imagen materna tradicional se vea alterada con rasgos negativos. En este caso los transmisores han recreado una intriga y una fábula de acuerdo con su propio sistema de valores: se castiga el desacato al cuarto mandamiento y la figura de la madre logra salir incólume; asimismo, se refuerza la concepción tradicional de un Dios justiciero pero no arbitrario, que siempre está dispuesto a escuchar las súplicas de sus creyentes.

Sumisión de la mujer frente al hombre

El corrido mexicano también se hace partícipe de la misoginia frecuente en las literaturas popular y tradicional; en sus textos se refuerza constantemente la idea de que la mujer debe obediencia incondicional —en palabra y acción— al hombre. Según la magnitud de la transgresión a esta norma el varón puede castigar a la mujer en modos diversos que van desde:

El rechazo verbal:

"Ahí le dice su querida:
-Quédate mejor conmigo,
no vaya a ser que te esperen
camino de San Isidro.
Demetrio le contestó,
porque él andaba enojado:
-¿Por qué me cuidas, cabrona?,
como muy bien has quedado.
Le dice Clemencia Banda:
-¿Qué, me vas a dejar sola?
Demetrio le contestó:
Me voy a ver a mi Lola."
(Demetrio Santaella, Jamiltepec, Oax. XIX.)

El repudio ante el clan familiar y la comunidad:

"Al otro día de casado
el muchacho se enojó.

la agarró de la manita
y al Palacio la llevó.
Mandó llamar a su padre
y le dijo: -Aquí la tiene,
le vengo a entregar a su hija
porque así no me conviene."

(Raquel Torre, Cuajinicuilapa, Gro., LV.)

La muerte ante la mínima e infundada sospecha de un adulterio que rompería el orden familiar:

"Cuando Pólito llegó
corrió la suegra a encontrarlo:
-Belén tiene tres queridos,
tú bien puedes remediarlo.
Hipólito era muy hombre,
muy hombre, pero cobarde.

le dio un balazo en el pecho
y ocho metidas de un sable."

(Belén Galindo, Tuxtla, Gro., VI.)

O. en una manifestación extrema de machismo, la muerte a la mujer que ha transgredido una de las constantes que dominan en el corrido actual:

"... aceptar al hombre que la busca. Cuando una mujer rompe con ese esquema sobreviene la tragedia: si el hombre castiga con la muerte al que pone en duda su valor, la mujer que se atreve a desdefiarlo en sus requerimientos amorosos no merece mejor suerte..."

En la versión vulgar de Posita Alviraz se expresa claramente este principio; aquí la protagonista rechaza a Hipólito en un acto aparentemente insignificante -bailar- pero cuya negativa ocasiona al varón el temor al descrédito social:

"Hipólito llegó al baile
y a Rosa se dirigió,
como era la más bonita
Rosita lo despreció.
-Rosita, no me desaires,
la gente lo va a notar.
-Pues que digan lo que quieran,
contigo no he de bailar.

(Acapulco, Gro., LVIII.4)

En otra versión —donde no se explica la causa del homicidio— se presume, gracias a la interlocución final del narrador, que Hipólito mató a Rosita como venganza ante un rechazo que él y la comunidad juzgan rasgo de ingratitud:

"Llegó Hipólito al fandango
haciendo a un lado a la gente:
-Salgan, parientes y amigos,
también los que están presentes.
Metió mano en el bolsillo
como el pañuelo a sacar,
Rosita lo está mirando
luego empezó a suspirar.
Metió mano a la cintura
y la pistola sacó,
y donde estaba sentada
tres tiros nomás le dio.
[...]
Cárcel de Guadalajara,
cárcel de cuatro paredes,
donde encierran a los hombres
por las ingratas mujeres."
(LVIII.3.)

La versión vulgata suele incluir una estrofa en la cual la protagonista reconoce su culpa y, mediante la interlocución dirigida a una amiga, lega una moraleja al género femenino:

"Rosita le dijo a Irene:
-No te olvides de mi nombre,
cuando vayas a los bailes
no desprecies a los hombres."
(Juchitán, Oax., LVIII.6.)

A través del proceso de degradación inicial de Rosita se advierte la censura de la comunidad hacia la transgresora que ha provocado la ruptura del orden masculino. En una versión de cancionero esta censura se hace explícita mediante las voces colectivas —la comunidad testigo del crimen— y la materna:

"Las gentes allí dijeron:
-Rosita, has estado de suerte,
de los tres tiros que te dieron
nomás uno era de muerte.
[...]
Su madre se lo decía:

-Ya ves, hijita querida,
por andar de pizpireta
te iba a costar la vida."
(LVIII.1.)

No obstante que en todas las versiones analizadas el interés del relato está dirigido a resaltar el principio de la sumisión femenina y que para ello se ha recurrido a una intriga en la cual son dominantes el proceso de degradación de Rosita (muerte) y de mejoramiento de Hipólito (reparación de la afrenta), y a interlocuciones aleccionadoras en las cuales la protagonista misma, su madre o la comunidad censuran la transgresión a esta norma, en la última estrofa de las versiones vulgata siempre se invierten los procesos de los personajes:

"Rosita ya está en el cielo
dándole cuenta al Creador,
Hipólito está en la cárcel
dando su declaración".
(Suchitán, Oax, LVIII.6)

Esto se explica por el hecho de que aunque la comunidad repruebe la transgresión de Rosita no puede aceptar un crimen que infringe las leyes civiles y naturales: es un homicidio donde la víctima no tuvo posibilidades de defenderse pues, dada su condición de mujer, sus fuerzas son inferiores a las de Hipólito. La comunidad sólo aprueba los crímenes cuando hay igualdad de fuerzas entre los oponentes -todos hombres y armados- o se mata en defensa propia

III.2.4. Sustitución del interés épico por el novelesco en la temática del corrido actual

El rasgo temático más importante del corrido mexicano actual está dado por el predominio de los temas novelescos: en este aspecto el corrido presenta una evolución similar a la del Romancero tradicional, donde los textos novelescos dominan el panorama de la tradición oral moderna. Este predominio de la temática novelesca no es fortuito sino que obedece a la evolución que el género mexicano ha experimentado en casi un siglo de arraigo y vida tradicionales: evolución en la cual han sido determinantes el

proceso histórico nacional y las modificaciones en las circunstancias vitales de los transmisores.

a) El corrido revolucionario como texto épico

La fase épica del corrido mexicano está constituida por los textos corridísticos que fueron creados durante la Revolución mexicana y en los cuales se reflejan —mediante el tratamiento que se les da a sus asuntos, personajes y mensajes— el contexto y la ideología de esta lucha.

Aunque la datación de los textos de este género es sumamente difícil y en la mayoría de los casos sus resultados no dejan de ser hipotéticos, y a pesar de que existen hojas volantes decimonónicas con canciones narrativas que prefiguran el corrido y corridos sobre bandoleros o guerrilleros impresos antes de 1910, el corrido nació siendo un género fundamentalmente épico, pues fue durante el movimiento revolucionario cuando se consolidó como el género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana.

Como ha señalado Aurelio González, el carácter épico inicial del corrido se debe a la influencia que las circunstancias históricas de la época revolucionaria ejercieron en esta forma narrativa:

"El corrido, como su antecesor el romance, está relacionado con el contexto histórico en el que nace. Podemos decir que en México están indisolublemente asociados el corrido y la Revolución de 1910, lo que explica de alguna manera el primitivo carácter épico de esta manifestación literaria."

La Revolución mexicana, considerada desde sus inicios en los últimos años del Porfiriato hasta su consecuencia final —la guerra cristera—, proporcionó al género mexicano el ambiente propicio para el surgimiento y desarrollo de un conjunto de rasgos épicos y, sobre todo, una vitalidad y un arraigo popular extraordinarios. Si bien en los inicios de la contienda revolucionaria el corrido ya podía ser considerado un género tradicional fue durante esta

época cuando por vez primera alcanzó una difusión nacional, y ello produjo entre los transmisores un interés generalizado y constante por crearlo, recrearlo y transmitirlo.

El carácter épico que el corrido obtuvo durante esta época se debe fundamentalmente a los siguientes rasgos: el noticierismo, el afán propagandístico y la adhesión de los valores colectivos a las circunstancias históricas: las figuras políticas o los héroes dominantes en esta periodo.

Los textos revolucionarios se caracterizan por un alto valor noticiero y en ello hay que considerar que las horas volantes y los corridistas —semiprofesionales o aficionados— fueron medios importantes por los cuales el pueblo se enteraba de los detalles y resultados de los enfrentamientos bélicos:

"Con mucho gusto y esmero
a cantar voy el corrido
de lo que en la plaza Iguala
el día doce ha ocurrido.

Por fecha doce de mayo,
memorias que son presentes,
fue tomado el Plan de Iguala
por la fuerza de valientes.

[...]
Advertiré del combate,
que fue de grandes ventajas,
al darle al enemigo
algún número de bajas.

[...]
En otros versos diré
de la campaña en Morelos,
de los combates batidos
en el estado de Guerrero"

(Toma de la plaza de Iguala.
Guerrero, LXV.)

William J. Entwistle ha destacado el carácter de verdad que la balada posee ante sus transmisores:

"Ballads are to be accepted as true. Truth is, perhaps, not a quality demanded by the aesthete, but it is the necessary leaven of traditional narrative poetry, whether epic or ballad..."¹¹

¹¹ Entwistle 1939, pp. 114-115.

Sin estar excluida de los textos novelescos, en los cuales el carácter de verdad funciona al nivel de la verosimilitud, esta condición se hace aún más notoria en los corridos revolucionarios donde cada narrador se ve obligado a referrar la veracidad de su versión de los hechos; para ello el narrador del corrido revolucionario —que puede identificarse con el autor del texto o un re creador del mismo— tiene especial cuidado en proporcionar la ubicación espacio-temporal del suceso y, con frecuencia, recurre a llamadas de atención al público donde recalca la veracidad de lo narrado o su calidad de testigo presencial:

"Conserven bien estas páginas,
que les servirán de historia,
que con cosas muy bien ciertas,
no son inventos ni memorias,
 No son mis versos de quassa,
 ni de grande serriedad,
 sólo hablan de algunos hechos
ocurridos en verdad."

"Toma de la plaza de Iguala,
Guerro. LXVI"

"Este relato es de un hombre
 que peleó en Ocotlán,
 no se menciona su nombre
 pero es hijo de Juchitán."
 (Ocotlán, Juchitán, Oax, LXVII.)

La Revolución mexicana proporcionó al género corrido una materia épica considerable, integrada por asuntos derivados de los enfrentamientos bélicos, los hechos políticos trascendentes para el desarrollo de este movimiento y la historia nacional, y la vida o acciones de figuras políticas o militares. Independientemente, del asunto elegido para cada texto, el corrido expresa siempre una visión colectiva de los hechos, en la cual se advierte la simpatía o el repudio populares hacia determinadas facciones políticas o personajes. Por ejemplo, en los textos siguientes el mensaje:

Favorece al bando constitucionalista, en detrimento de los adeptos a Emiliano Zapata:

"Cona a las diez de este día
 se fueron los zapatistas

porque les tuvieron recelo
a las fuerzas carrancistas."
(Toma de la playa de Iguala,
Guerrero. LXV.)

Reprueba la actitud de quien ha traicionado a su bando:

"El general Guadalupe Sánchez
nunca pensó si perdieran,
porque traicionó su gobierno
también manchó su bandera."
(Ocotlán, Juchitán. Oax., LXVII.)

Reparte el mérito del combate entre un caudillo local, Heliodoro Charis, y una figura de renombre nacional, Alvaro Obregón, lo cual debe entusiasmar a los habituales transmisores istmeños de este texto:

"Aquí termina el corrido,
también la Revolución,
donde ganaron unidos
Charis y Alvaro Obregón."
(Ocotlán, Juchitán. Oax., LXVII.)

Se destaca la participación de los soldados juchitecos en el enfrentamiento bélico para lograr un mayor interés de los transmisores de este lugar:

"Pongan cuidado, señores,
lo que pasó en Ocotlán,
donde ha ganado el Gobierno
con tropas de Juchitán.
[...]
-¡Qué vivan los juchitecos!
-gritaban en Ocotlán-,
se sabe que son inditos
nacidos en Juchitán.
Juchitán desde más antes
tiene fama de valiente,
pues sus hijos son tan bravos
como el patrón San Vicente."
(La toma de Ocotlán. LXVI.1.)

En esta expresión de los valores colectivos debe considerarse también el constante afán propagandístico que caracteriza al corrido revolucionario, utilizado también para hacer labor de proselitismo a favor o en contra de alguna tendencia política o hacia los representantes de ésta:

"Por este triunfo espartano

de la división Amaro
 hago recuerdo en mis versos
 de la lucha que ha ganado.
 ¡Qué viva ese gran caudillo
 que ha luchado con esmero,
 derrotando al enemigo
 en el estado de Guerrero!

(Toma de la plaza de Iguala,
 Guerrero. LXV.)

Otro rasgo épico del corrido revolucionario es el hecho de que "canta a héroes individuales que simbolizan los valores colectivos de ese momento"; algunos de los valores más apreciados por los transmisores de textos revolucionarios son:

La búsqueda de democracia:

"Cárdenas, Huerta y don Félix,
 los que hicieron esta gracia,
 pero el pueblo vendará
 esa trágica desgracia:
 la muerte de los dos héroes [Madero y Pino
 padres de la democracia." Suárez]
Muerte de Madero 2a. parte!

La honradez del gobernante:

"Don Venustiano Carranza,
 jefe de resolución,
 lo eligen por hombre honrado
 y dará paz a la nación."
(Corrido dedicado a D. Venustiano Carranza...)

El sacrificio por la patria:

"Mi sangre doy por mi patria
 -dijo tranquilo al llegar-
 ojala acabe la guerra
 y la paz lleque a triunfar."
(El fusilamiento de Cirilo Arenas)

La lealtad del caudillo:

"Villa fue leal partidario,
 siempre benigno y sincero,
 vengo la horrible traición
 que le hicieron a Madero."
(La muerte de Francisco Villa 2a parte)

La templanza de ánimo ante una muerte injusta:

"Salió de capilla erguido,
sin asomos de temor,
con una muy fuerte escolta
que admiraba su valor."
(Fusilamiento del Gral. Felipe Angeles)"

La valentía en el combate bélico:

"Y fue el Trece Batallón
el que no temió la hondura,
aunque le costó la vida
al subteniente segura."
(La toma de Jocotlán. LXVI.1.)"

O la pericia del caudillo militar:

"El bravo general Amaro,
valiente y muy denodado,
avanzaba lentamente:
el combate era ganado.
En unos cuantos disparos
de su fuerza bien armada
los unidos a Zapata,
tomaban la retirada."
(Toma de la Plaza de Iguala... LXV.)"

b) Tendencias a la temática novelesca en el corrido
posterior a la época revolucionaria

Frente a la creencia de que el corrido épico-revolucionario es el
más valioso y la inoperancia de afirmaciones como la siguiente:

"La demasiada proximidad de los hechos de nuestras
convulsiones internas, nos impide apreciar en toda su
extensión la trascendencia que los hechos
revolucionarios... tienen para nuestro futuro musical.
Sin embargo, no escapa ya a la penetración de muchos, que
la vida de Pancho Villa, el guerrillero más notable que
hemos tenido, reunida en corridos de una fuerza
descriptiva, de una transparencia y sencillez que pasan,
lo mismo en sus victorias que en sus derrotas, una vez
mediando los factores tiempo y distancia, llegará a
constituir un gajo nutrido del auténtico Romancero

Mexicano..."¹⁴

debe reconocerse que la inmensa popularidad que el corrido épico alcanzó durante el movimiento revolucionario de 1910 no fue suficiente para que esta vertiente temática predominara en el gusto de los transmisores modernos. Por el contrario, la tradición corridística actual se distingue por dirigir su preferencia hacia los textos novelescos, y el desinterés o la transformación de los revolucionarios.

Cuando el contexto épico perdió inmediatez cronológica e ideológica el interés de los transmisores ya no estaba en las grandes batallas, los hechos políticos o los héroes revolucionarios, pues la realidad histórica se había modificado y dichos sucesos eran sólo recuerdos en la memoria del pueblo. Se imponía un cambio temático y el corrido fue experimentando una evolución donde

"A las hazañas de los héroes sucede la narración de la muerte trágica, el combate grandioso, la ascena de amores no correspondidos o la riña por celos y desprecios." "

No obstante que en los inicios de la Revolución los corridos que despertaban mayor interés entre los transmisores eran los referidos a combates bélicos, hechos políticos o las hazañas militares de los grandes caudillos, al pasar el tiempo este interés fue dirigiéndose hacia corridos donde el asunto principal es la muerte de un héroe revolucionario de menor importancia histórica; si bien este tipo de textos seguía siendo épico por referirse a un personaje real y guerrero, y estar enmarcado dentro de un contexto épico, la elección misma del asunto propiciaba el desarrollo de elementos novelescos. Tal es el caso de El fusilamiento de Cirilo Arenas en Puebla, el 4 de marzo de 1920, donde en un total de 33 cuartetos se narra la muerte de este militar y en ocho estrofas se da

¹⁴ Mendoza 1939, p. 116.

¹⁵ González 1988, p. 24.

especial importancia al dolor materno y al encuentro entre madre e hijo:

"-Vuela, vuela, palomita,
vuela, si sabes volar
y anda avisale a mi madre
que me van a fusilar.
Así cantaba y decía
en Puebla Cirilo Arenas,
que a la muerte no tenía
porque nos quita de penas.
La palomita voló
y a la mamá fue a avisar
que en Zacatelco se hallaba
y a Puebla fue a regresar.
Llegó la noche del tres
de marzo del año veinte
y a Cirilo lo encontré
preso y condenado a muerte.
Sus brazos echó al cuello
y con su pecho una coraza
quiso hacer para su hijo
la nieta de una gran raza.
La fuerza de la razón
detuvo tan noble impulso
y le habló de confesión
con el ademán convulso.
Su pobrecito mamá
vio escena tan dolorosa
y al hospital militar
lo acompañó muy llorosa.
[...]
Cirilo Arenas descansa
en el pueblo en que nació
porque a su madre llorosa
insistente lo pidió". "

Por otra parte, en la versión más difundida de Valentín de la Sierra el elemento épico está dado por la pertenencia del héroe al bando cristero y la asimilación de un valor colectivo —lealtad a la causa— propio de las luchas revolucionaria y cristera a este personaje. Sin embargo, el elemento dominante es el novelesco. Este predominio se manifiesta, por un lado, en el nombre del personaje: Valentín de la Sierra, referencia tan vaga que no

permite la identificación con una figura histórica real:"

"Voy a cantar un corrido
de un amigo de mi tierra,
llamábase Valentín
que fue fusilado
y colgado en la sierra"

Ello demuestra la poca importancia que los transmisores dan a los antecedentes históricos del personaje y a la ubicación de éste en una realidad espacial y temporal determinada; es decir, en este caso el carácter de verdad que se exigía a los textos épicos-revolucionarios se ha sustituido por una necesidad de verosimilitud. Ningún transmisor inmerso en la cadena de transmisión de la literatura tradicional se plantea la necesidad de probar la existencia real de Valentín de la Sierra.

El predominio del elemento novelesco también se advierte en la concentración del interés del relato en las cualidades y reacciones que este héroe presenta ante su muerte inminente. La reacción más impresionante y humana del cristero, que no ha vacilado en rechazar el indulto y mantenerse fiel a su causa, es el miedo a la muerte:

"Valentín como era hombre
de nada le dio razón:
-Yo soy de los meros hombres,
de los que inventaron
la Revolución.
Antes de llegar al cerro

" En el folleto que acompaña al disco Corridos de la rebelión cristera (Disco INAH, p. 6) se consigna:

"El protagonista se llamó en realidad Valentín Avila, y era originario del rancho de los Landa, cerca de Huejuquilla un pueblo situado en la región limítrofe de Zacatecas y Jalisco, y que pertenece a este último estado. [...] Este es seguramente el corrido cristero más conocido entre nosotros; sin embargo, en la historia cristera, nadie consigna a Valentín Avila, nadie da razón del lugar que ocupó en las fuerzas cristeras; ni dónde operó. Por ello, parece ser que fue un cristero más conocido solamente en un área muy reducida. Sin embargo, y gracias al corrido que lo recuerda, Valentín de la Sierra llegó a adquirir dimensiones heroicas."

Valentín quiso licorar:
-¡Madra mía de Guadalupe,
por tu religión
me van a matar!"

(Juchitán, Oax., LXX.2)

Es decir, Valentín de la Sierra conserva algunos rasgos del arquetipo del héroe épico, pero ante los transmisores del corrido actúa como un personaje novelesco al cual su sacrificio por la causa no le exime del miedo, lógico y humano, ante la muerte y del derecho a invocar una plegaria.

Un ejemplo de texto predominantemente novelesco en el cual se han incluido referencias a la lucha revolucionaria es Caballo Prieto Acabache. De gran difusión entre los transmisores actuales, este corrido incluye como personajes secundarios a Francisco Villa, su asistente y las "fuerzas leales" del caudillo; asimismo, emplea el elemento temático del fusilamiento. No obstante, estas referencias funcionan como marco para el desarrollo de una acción novelesca: la hazaña y el sacrificio insólito del caballo para salvar a su dueño, el narrador del relato

"Y cuando en ti me montaron
y prepararon la ejecución
mi voz de mando esperaste
y te abalanzaste contra el pelotón.
Con tres balazos de muser
corriste, Acabache, salvando mi vida,
lo que tú hiciste conmigo,
caballo amigo, no se me olvida."
(Juchitán, Oax., IX.4.)

Este es un ejemplo de cómo un personaje real -Villa-, un acto común en el contexto de la lucha revolucionaria -el fusilamiento- y un animal de gran importancia en el medio rural y compañero imprescindible de cualquier heroe épico-revolucionario han sido utilizados para crear un texto novelesco donde el personaje principal es un caballo al cual se le otorgan cualidades humanas: entendimiento, voluntad de sacrificio y conciencia de la amistad.

Por los ejemplos anteriores se advierte que el tránsito de la temática épica a la novelesca no fue rápido sino gradual y abarcó realizaciones simultáneas: en los textos de corridos épicos fueron

desarrollándose episodios novelescos, se crearon corridos con temática y ubicación temporal o referencias revolucionarias que coexistieron -y coexisten- con textos planamente novelescos.

III.3. LOS DIVERSOS MODOS DE TRANSMISION DEL CORRIDO Y SUS REPERCUSIONES EN LA EVOLUCION DEL GENERO

Uno de los rasgos que distinguen al corrido frente al Romancero tradicional y otras formas de la balada europea es su modernidad cronológica. A diferencia de la mayoría de las modalidades baladísticas europeas, el corrido nace apenas en la centuria pasada y es durante los últimos años de ésta y las tres primeras décadas del siglo XX cuando obtiene su consolidación como el género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana.

Esta aparición tardía es la causa principal del carácter mixto que en cuanto a transmisión presenta el corrido, y de la importancia que la dualidad oralidad-escritura reviste para los diversos modos de creación, transmisión y difusión de este género, la transmisión del corrido adopta igual variedad de formas orales, escritas u oral-escritas que otras manifestaciones tradicionales o populares. En la actualidad resulta totalmente inoperante el concepto de literatura tradicional como literatura de transmisión -y aun creación- exclusivamente oral pues ya desde la Edad Media la transmisión oral de los textos tradicionales se alternaba con la difusión manuscrita de los mismos, y a partir de la popularización de la imprenta en Europa era frecuentísima la publicación de obras tradicionales -junto con otros tipos de literatura- en folletos, hojas volantes, pliegos sueltos y -para los lectores adinerados- libros o series de libros. Ya en la época moderna, la difusión de la literatura tradicional ha alcanzado mayores dimensiones geográficas mediante el uso de los medios de comunicación masiva.

En el caso del corrido la injerencia de la dualidad oralidad-escritura en la pluralidad de sus modos de transmisión es aún mas evidente si se considera que el corrido además de heredar de los géneros que lo conformaron tres formas posibles de transmisión: oral, escrita y oral-escrita, nace y se consolida en un contexto donde existe una abundantísima producción de impresos populares y un interés generalizado por consumirlos. Asimismo, es pertinente señalar que el corrido recibe la influencia de los elementos de la oralidad secundaria cuando tiene relativamente poco tiempo de existir.

Es por ello que la transmisión del corrido no puede ser analizada exclusivamente en su fase oral, por el contrario, para su estudio siempre deben tomarse en consideración dos elementos básicos y complementarios: la letra -escrita o impresa- y la voz -humana o mediatizada.

III.3.1. Transmisión oral

Aunque el corrido no ha vivido en una cultura de oralidad primaria en sentido estricto sigue siendo ante todo un género de poesía oral cuyos productos auténticos —tradicionales— son creados y recreados teniendo en cuenta su futura realización oral y colectiva: el acto mismo de la performance.

Como sucede en todas las manifestaciones literarias tradicionales, la transmisión del corrido tiene como vehículo preferente —aunque no exclusivo— la palabra hablada, cantada o recitada. No obstante, su carácter de poesía oral no radica en la necesidad de que la base de su transmisión sea la voz humana sino en el hecho de que el estilo que le es propio se constituye por elementos que lo revelan como un tipo de poesía pensado para ser transmitido oralmente. Al menos esto es lo que sucede en los corridos tradicionales, los cuales manifiestan —a través de múltiples alusiones a la performance y de elementos y registros orales— su carácter de poesía oral y colectiva, es decir tradicional.

A pesar de que en la performance de cualquier texto corridístico puede manifestarse la influencia de la escritura o, más específicamente, la presencia de la dualidad oralidad-escritura, la transmisión del corrido posee siempre una base oral. De ahí que el corrido deba ser considerado una forma artística predominantemente oral.

a) Oralidad primaria: el corrido como hecho folclórico

Aunque en la época moderna adopta una multiplicidad de formas de transmisión, originalmente el corrido es una poesía de realización oral y colectiva. Este carácter de poesía oral está presente en la realización corridística más usual: el canto. Los corridos —salvo muy contadas excepciones— se cantan: un transmisor —generalmente del sexo masculino— canta un corrido que ha aprehendido en realizaciones orales anteriores; si el acto de la performance posee carácter colectivo, esto es que se realiza ante un público, el transmisor está profesionalizado y puede hacerse acompañar de un instrumento musical, un transmisor secundario que le haga la segunda voz o la participación de algunos o todos los integrantes de su auditorio. El canto de un corrido también puede realizarse en forma individual: entre los individuos inmersos en la cadena de transmisión de la literatura tradicional es común la práctica de entonar textos tradicionales y canciones populares mientras realizan sus actividades cotidianas.

Si se atiende al desarrollo paradigmático del corrido y a su relación con los adelantos tecnológicos de cada época, hay que reconocer que desde los últimos años del siglo XIX todo tipo de transmisión oral conlleva la influencia de la escritura o la oralidad secundaria, ya que aun en las performance orales la fuente de donde el transmisor ha aprehendido la versión puede no ser oral sino escrita —una hoja volante o un cancionero de divulgación callejera— o mediaticada —un disco, una casete, la radio, la televisión, etc. Es decir, para la época moderna, la transmisión

oral del corrido debe ser entendida como una transmisión predominantemente oral, donde el conocimiento del transmisor puede no ser tradicional o tener un carácter mixto, pero la performance, en cuanto realización concreta de la transmisión, sí constituye un hecho folclórico que involucra estrechamente al transmisor y a la comunidad receptora, en un acto totalmente colectivo. Como ha señalado Walter J. Ong: "El canto oral (u otra narración) es el resultado de la acción reciproca entre el cantor, el público presente y los recuerdos del ejecutante de los cantos ya interpretados."

La influencia de la oralidad en el estilo del corrido se manifiesta, por un lado, en la continua recreación que sufren los textos corridísticos durante su transmisión y, como consecuencia de ello, las múltiples, simultáneas y paralelas versiones en que un mismo corrido puede vivir, esto es su carácter tradicional.

Asimismo, el estilo corridístico presenta recursos que apoyan la fijez del texto. Por ejemplo, la gran mayoría de los textos y versiones corridísticos contiene un inicio y una despedida formularios que señalan la identificación del narrador del relato con el transmisor-cantor (y, a veces, autor) del texto; aluden a la realización más usual del género: el canto; manifiestan la estrecha relación que existe entre el transmisor y el público comunitario; y subrayan que el relato que en esa ocasión se canta forma parte del saber colectivo y su veracidad.

b) Oralidad secundaria: el corrido como producto mediatizado

La época moderna es una cultura de oralidad secundaria en la cual los adelantos de la tecnología electrónica han producido formas y medios de comunicación oral u oral-visual con alcance masivo: la casete, el cine, el disco, la radio, la televisión y el video. Tras el intenso y largo predominio de las culturas escrita y tipográfica, esta vuelta a la oralidad conlleva un incremento

" Ong 1962, p. 143.

significativo de la difusión de la literatura tradicional así como modificaciones importantes en sus modos de transmisión. Esta injerencia de la oralidad secundaria en la literatura tradicional, surgida en un contexto inicial de oralidad primaria o donde ésta predominaba, debe ser analizada mediante las semejanzas, diferencias e interrelaciones de los dos tipos básicos de oralidad. Al respecto, afirma Walter J. Ong:

"La oralidad secundaria es extraordinariamente parecida a la oralidad primaria, y también asombrosamente distinta de ella. Al igual que ésta, la oralidad secundaria ha engendrado un fuerte sentido de grupo, pues el escuchar palabras habladas convierte a los oyentes en un grupo, un verdadero público... sin embargo, la oralidad secundaria origina un interés por los grupos inmensamente mayores que los de una cultura oral primaria: la 'aldea global' de McLuhan. Además, antes de la escritura, en las culturas orales predominaba el grupo porque no se conocía ninguna otra posibilidad. En nuestra época de oralidad secundaria tendemos, deliberada y sistemáticamente, a organizarnos en grupo. A diferencia de los miembros de una cultura oral primaria, que tienden hacia lo externo porque han tenido poca oportunidad de practicar la introspección, nosotros tendemos hacia lo externo porque hemos buscado el interior. En un sentido semejante, ahí donde la oralidad primaria estimula la espontaneidad porque no dispone del poder de reflexión analítica que aporta la escritura, la oralidad secundaria despierta la espontaneidad porque, a través de la reflexión analítica, hemos decidido que la espontaneidad es algo bueno."

El vivir en la actual cultura de oralidad secundaria ha producido grandes cambios en el desarrollo de la literatura tradicional: el extraordinario alcance de los medios de comunicación masiva le ha conferido una difusión mayor en lo que se refiere al número de oyentes y la amplitud de espacios geográficos; las peculiares características de algunos elementos tecnológicos —el disco por ejemplo— que la transmiten han influido en los rasgos estilísticos de ciertos géneros y producido la adaptación de las versiones a las exigencias tecnológicas; asimismo, en cuanto a transmisión, esta

" Idem.

nueva oralidad ha provocado la estandarización de numerosas versiones, lo cual restringe considerablemente un aspecto fundamental para este tipo de literatura: la voluntad de recreación por parte de los receptores y transmisores potenciales de la obra tradicional.

Con respecto al corrido debe señalarse que la influencia de la oralidad secundaria ha sido determinante en la evolución y transformación de varios aspectos del género. De hecho, en la época moderna el corrido sigue siendo una forma artística predominantemente oral, sin desligarse de la presencia constante de la escritura, que desde la extraordinaria popularización de los medios de comunicación masiva ha reforzado su carácter de poesía oral: dado que su actual contexto oral no es el de una cultura de oralidad primaria sino que involucra a los elementos de la tecnología electrónica que fungen como intermediarios entre un transmisor profesional y receptores de muy diversa índole, el corrido es también un producto mediatizado.

Como se ha señalado, en la actualidad el canto sigue siendo la realización más usual en este género y en las performance de textos corridísticos el conocimiento de los transmisores puede basarse no sólo en fuentes tradicionales, sino en otras nuevas. entre éstas, las más frecuentes son los medios de comunicación masiva, sobre todo, el disco, la radio y, más recientemente, la casete.

Sin embargo, la transmisión de textos corridísticos mediatizados posee dos grandes desventajas: por un lado, la transmisión invariable de las versiones pues, dado el prestigio de los intérpretes profesionales que aparecen como transmisores en los diversos medios de comunicación, el transmisor ocasional no se siente en libertad para recrear los textos ya que existe el disco o la casete que pone en evidencia los cambios o, incluso, puede surgir la corrección de algún oyente que censure la "adulteración" a la versión más conocida o prestigiosa; por otra parte, la oralidad secundaria propicia el olvido total o parcial de los

textos pues la gente se acostumbra a escuchar el disco o la casete y tiende menos a cantar."

El aspecto más importante del uso de los medios de comunicación masiva para difundir corridos interpretados por cantantes comerciales es el aumento extraordinario que se ha operado en la difusión de textos y versiones corridísticas. Ni los mecanismos tradicionales de la difusión, ni la inclusión de corridos en hojas volantes y cancioneros populares lograron la cantidad de receptores o espacios geográficos a los cuales llegan actualmente los elementos de la oralidad secundaria.

Es realmente impresionante constatar el alcance de los medios de comunicación masiva y la gran accesibilidad de los aparatos electrónicos. Si en los núcleos urbanos o semiurbanos la gente está en contacto continuo con todas o la mayoría de las formas de transmisión mediaticada del corrido, aun en las regiones más apartadas del país es frecuente que gran parte de los habitantes posea radio o televisión y suela escuchar discos o casetes. Esto produce, por un lado, la formación de un público receptor del corrido caracterizado por estar constituido por un número inmenso de oyentes de muy diversa índole. Asimismo, los medios de comunicación difunden el corrido en todo el territorio nacional y, sobre todo, el llamado "trasplante a distancia" se ha convertido en un procedimiento común, pues textos y versiones corridísticas que originalmente correspondían a una tradición local o regional han sido difundidos en otros lugares del país o, incluso, de América.

Sin embargo, la influencia de los medios de comunicación también puede ser —y lo ha sido— contraproducente: ha producido la estandarización de algunas versiones corridísticas que, en muchos casos, se imponen como prestigiosas ante versiones que continúan

"Con respecto al romance hay que hacer notar el caso de Ramón Castillo (LVIII) donde gracias a la acción de un transmisor profesional como Oscar Chávez, popular sobre todo entre algunos sectores universitarios, se ha logrado cierto grado de rescate y popularización de su texto.

su vida tradicional atendiendo a los dos principios básicos de la transmisión: conservación y variación. Tal es el caso de las versiones vulgatas de La adúltera o el corrido de Rosita Álvarez, que dominan casi totalmente el panorama de la tradición mexicana.

Paul Zumthor¹¹ ha señalado la influencia de algunos elementos de la oralidad secundaria —el disco y la radiodifusión— en la tendencia a la brevedad que se manifiesta en la canción actual. Según este autor, la famosa regla de tres minutos —duración máxima de las canciones destinadas al comercio— explica muchos de los rasgos estilísticos de este género.

Por su parte, Enrique Martínez López señala que, además de la reducción ocasionada por la vigencia tradicional de un texto, la brevedad de las versiones corridísticas modernas (posteriores a 1950, fecha en la cual según este autor se estableció en México la fabricación del disco de larga duración) se debe a la influencia de los medios de comunicación oral-masiva, concretamente a:

"... las limitaciones del tiempo en la interpretación impuestas por radioemisoras y empresas productoras de discos comerciales, que son organismos urbanos y en competencia por adueñarse a escala nacional de un público tanto más impaciente cuanto más solicitado de múltiples diversiones fácilmente asequibles. La competencia, sobre todo, con los géneros líricos (la ranchera, el bolero, y, ahora, la llamada balada), dominantes en la preferencia popular desde principios de la tercera década del siglo, probablemente inclinó a los corridos de la tradición comercial a aproximar sus relatos a la extensión de la canción y aun al cultivo especial de los llamados corridos de amor, que en su mayoría no son sino canciones." ¹²

III.3.2. Transmisión oral-escrita

Desde su surgimiento el corrido se encuentra íntimamente relacionado con la escritura. Sin negar el predominio de su carácter de poesía oral, debe reconocerse que la influencia de la escritura es uno de los factores determinantes para la evolución

¹¹ Zumthor 1982, pp. 387-401, esp. p. 397.

¹² Martínez López 1978, p. 78.

del género y una de las causas de su pluralidad de formas de transmisión.

En el caso del corrido la manifestación más importante de la dualidad oralidad-escritura está dada por las relaciones mixtas de transmisión que involucran elementos escritos y orales.

Los actos de performance oral-escrito de textos corridísticos han sido básicamente de dos tipos: el transmisor, a menudo un cantante semiprofesional de tipo popular y vendedor de hojas volantes, entonaba el texto del corrido siguiendo la lectura de una versión impresa en la hoja volante que pretendía vender; con frecuencia este transmisor podía no tener a la vista la versión de la hoja volante debido a que, con anterioridad, la había memorizado del impreso popular. También era común que los transmisores no profesionales e inmersos en una comunidad tradicional aprendieran los textos y versiones corridísticos de hojas volantes y los transmitieran en performance orales u oral-escritos a sus oyentes.

Cuando la producción de hojas volantes hubo cesado en el país (aproximadamente en la década de los cuarenta) el consumo de este tipo de impresos no concluyó sino que fue realizado en una nueva faceta: los cancioneros populares de distribución callejera.

Así pues, las hojas volantes y los modernos cancioneros populares son los elementos escritos que han influido más en la vida del corrido tradicional mexicano.

a) Importancia de las hojas volantes en la primera etapa del

corrido

Aun cuando existen divergencias sobre la etapa precisa de su aparición, la mayoría de los estudiosos del corrido coincide en situar el nacimiento del género en la centuria pasada. Este hecho resultaría especialmente significativo para la vigencia y el desarrollo futuro de esta manifestación literaria pues el México decimonónico fue, entre otras cosas, una cultura tipográfica donde existió un consumo generalizado de impresos populares que contenían —del público consumidor— textos de literatura culta,

popular y tradicional, así como otros tipos de discurso ajenos a la literatura.

A ello debe agregarse que la consolidación del corrido como el género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana ocurrió entre los últimos años del siglo XIX y las tres primeras décadas del XX, periodo en el cual existía una intensa producción de hojas volantes que circularon en los núcleos urbanos, e incluso llegaron a ser difundidos entre las comunidades rurales.

Uno de los géneros preferidos por los editores populares de esta época fue el corrido; dicha preferencia respondía indudablemente a los intereses y el gusto del público receptor de este tipo de literatura. Además, en la difusión impresa del corrido seguramente influyó el hecho de que, con anterioridad al surgimiento y consolidación del género, existía en México y el resto de América la afición por los impresos populares que contenían formas diversas de poesía narrativa, entre las cuales destaca el Romancero

Durante toda la Colonia se produjo una intensa y constante importación de pliegos sueltos españoles con textos tradicionales y populares (muchos de ellos romancísticos). Ya en el siglo XIX y con respecto a las hojas volantes mexicanas debe señalarse que los impresores populares tenían por costumbre publicar textos de romances vulgares o tradicionales novelescos con base en la versión contenida en algún pliego español antiguo. Algunas veces la versión era impresa sin modificaciones, pero editores como Antonio Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, que con una magnífica visión comercial intentan mantener constante el interés de los compradores, refundieron numerosas versiones de romances hispánicos para adaptarlos al contexto y la ideología nacionales y lograr así el interés del público mexicano. Sin negar la vigencia y difusión por los mecanismos habituales de la literatura tradicional hispánica en América, hay que reconocer que la supervivencia del Romancero en México debe mucho a la labor divulgativa de los impresores populares.

El Romancero vulgar no sólo se difundió por vía impresa y en algunos casos alcanzó vida tradicional, sino que propició la adaptación de muchos de sus textos al contexto e ideología nacionales, así como la creación de un tipo de poesía narrativa formalmente parecida al corrido y vinculada estilística y temáticamente al romance vulgar. Esta poesía aparece en numerosas hojas volantes de finales del siglo XIX —aunque es posible que también se dé en impresos de fecha anterior— y se trata de canciones narrativas estructuradas a base de cuartetos octosilabas y de rima varia, con temática tremendista y ubicación local; todo ello narrado con un estilo predominantemente popular. Generalmente estas canciones estaban inspiradas en noticias periodísticas, lo cual contribuye a subrayar su dependencia con respecto al Romancero vulgar, esto se comprueba en los textos que se anteceden por una noticia en prosa del suceso, y en ocasiones hasta se cita directamente la fuente periodística de donde proceden la noticia y la canción. Como ejemplos cito los textos siguientes:

Crimen nunca visto! Tomás Sánchez, barbero que está establecido en Saltillo, de aquella a su tierna e indefensa hija de 11 años, declarando dicho individuo haber cometido otro repugnante crimen en la persona de la referida niña. "Datos tomados de los números 2 028 y 2 044 de "El Imparcial" tomo XII". Noticia en prosa. ("¡Qué crimen tan horroroso / en Saltillo tuvo efecto..."). México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Santa Teresa número 1.

¡Ejemplar acontecimiento!! Un espíritu maligno en figura de mujer bonita. Noticia en prosa. ("Tomen ejemplo, señores, / del pöblécito Miguel..."). Imp. de A. Vanegas Arroyo, Ca de Sta. Teresa núm. 43, México, abril de 1910.

Espantoso crimen nunca visto! ¡Mujer peor que las fieras!! Una niña con la boca cosida al cuerpo. Noticia en prosa. ("Tomasa Lugo se llama / La humana fieta, señores..."). México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, calle de Santa Teresa núm. 1.

¡Horrible y espantoso crimen!! Perpetrado a mediados del mes de agosto de 1900. Una mujer matada a bastonazos dentro de una cueva en la Villa de Guadalupe. Una niña abandonada. Noticia en prosa. Un crimen muy espantoso se ha cometido en la Villa, se ha encontrado a una mujer con cosa de cien heridas. ("Se perpetró este gran crimen / en una cueva del cerro..."). México, Imprenta de

Antonio Vaneegas Arroyo, calle de Santa Teresa núm. 1.

Lamentable y espantoso ejemplo ocurrido en el pueblo de La Barca, estado de Jalisco el día 4 de diciembre del año próximo pasado. Al público. ("Fatal fecha y fatal año para el criminal Cris..."). México, Imprenta de Antonio Vaneegas Arroyo, calle de Santa Teresa núm. 1.

Muy interesante noticia. De los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sanchez en el pueblo de San José Iturbide, estado de Guanajuato, quien después del horrible crimen se comió los restos de su propio hijo. Noticias en verso. Castigo sin par. Señor. / pide con afán prólogo. " Imp. de Antonio Vaneegas Arroyo, 23 de Santa Teresa núm. 43, México, 1911.

Noche fatal la del treinta del mes de junio pasado: su memorable recuerdo quedará siempre guardado. "Las once en punto Schaben / cuando una mancha terrible..." Propiedad de Antonio Vaneegas Arroyo, Imprenta calle Santa Teresa núm. 1, México, 1911.

Quemaron en el baratillo de Tepato. Noticias en prosa. "A eso de la medianoche, / oyese un estruendo atroz..." Imprenta de Antonio Vaneegas Arroyo, 23 de Santa Teresa núm. 43, México.

¡Terribilísima inundación! En el Barrio de San Luisito de la ciudad de Monterrey el día 15 de agosto de 1903. Considerables pérdidas: ¡Casas destruidas!. Noticias en prosa. ¡Qué inundación tan terrible tuvo efecto en Monterrey nunca se hubo visto como se vio en esta vez. (El quince de agosto ha sido memorable por demás...)" Siglo XX, año de 1903, México, Imp. de A. Vaneegas Arroyo, 53 de Lecumberri 1, 2 597."

Aunque estos textos no pueden ser considerados como los orígenes del corrido tradicional sí muestran cuáles fueron los rasgos del Romancero vulgar que influyeron en la formación del género mexicano, pues estas canciones de estilo popular vulgar y transmisión escrita u oral-escrita constituyen el eslabón más directo entre esta modalidad romancística y el corrido, y seguramente funcionaron como un medio depurado a través del cual algunos elementos del Romancero vulgar pasaron al corrido.

La transformación del romance vulgar en el ámbito mexicano puede resumirse de la siguiente manera: inicialmente los impresores

" Estos textos y los siguientes que se han citados de hojas volantes se encuentran en la colección Corridos mexicanos.

modificaron algunos romances para adaptarlos al contexto e ideología nacionales y lograr la aceptación del pueblo; una vez aceptado el género, los autores crearon textos similares —en temas, asuntos, personajes y estilo— al Romancero vulgar y con una marcada influencia formal de otras formas populares y tradicionales, de ahí las diferencias respecto a la estructura romancística.

La influencia del Romancero vulgar sobre el corrido impreso se advierte en los títulos que algunos corridos de tipo tradicional recibieron al ser publicados en hojas volantes. Al respecto, Joaquín Marco ha señalado que uno de los recursos más empleados por los romances vulgares es el uso de calificativos especiales para llamar la atención de los oyentes y poner "de relieve lo desmesurado de la historia".¹⁴ Como ejemplo de esta influencia cito algunos títulos de corridos tradicionales impresos:

Legítimos versos de Lino Zamora. Traídos del Real de Zacatecas. ("¡Pobre de Lino Zamora! / ¡Ah, qué suerte le ha tocado!..."). Imp. de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª de Santa Teresa núm. 43, México, 1911.

Triste y lamentable corrido de don Benito Canales. ("En mil novecientos doce / este suceso ocurrió..."). Número 4, precio 5 centavos. Registrado conforme a la Ley, bajo el número 410 en enero de 1913, por la Testamentaria de Antonio Vanegas Arroyo, segunda calle de Santa Teresa número 40, México, 1913.

Verdaderos versos de Macario Romero. ("Voy a cantar estos versos / con cariño verdadero..."). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2ª de Santa Teresa núm. 40, Méx., 1914.

A través de esta muestra mínima se advierten los tres aspectos fundamentales para llamar la atención del público lector u oyente: la veracidad del hecho narrado ("legítimos") que se refuerza con la ubicación —reconocible y cercana en cuanto se inscribe dentro del territorio nacional— del suceso ("Real de Zacatecas"); el sensacionalismo que provoca una tragedia ("triste y lamentable"), y lo novedoso y la autenticidad de la versión que se publica

¹⁴ Marco 1977, t. I, p. 71.

("verdaderos versos" parece implicar que hay más de una versión y que ésta es la auténtica).

Por otra parte, en los corridos impresos en hojas volantes es quizá donde se hace más patente la importancia de la dualidad oralidad-escritura para la vigencia y evolución del género. Esta dualidad se manifiesta, por un lado, en el hecho de que gran parte de las versiones corridísticas que se publicaron en los impresos populares corresponden —exacta o casi exactamente— a versiones que vivían en la tradición oral de la época y que fueron proporcionadas por transmisores vinculados a las imprentas populares; asimismo, era práctica corriente entre los editores populares la publicación de versiones retocadas o facticias, pero con base en alguna de tradición oral. Otro procedimiento usual era la creación de versiones sobre los mismos personajes o asuntos de los cuales existían ya versiones tradicionales. Por ejemplo, en la ya citada colección de hojas volantes de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México se encuentran las siguientes versiones de Macario Romero:

a) Verdaderos versos de Macario Romero. ("Málgame, Dios, que veo! / cuánto yaquí con guarache / y cuánto baldito spache. / Icon sus flechas de trofeo! / Abran pesc que ahí voy yo. / ni a los yaquis tengo miedo. / yo soy Macario Romero, / que al mismo Diablo corrió. ("Voy a cantar estos versos, / con cariño verdadero..."). Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 38 Santa Teresa núm. 40, Méx., 1914.

b) Corrido de Macario Romero. ("Hay hombres que son valientes / pero ninguno fue igual..."). A.: Eduardo Guerrero. Imp. Guerrero, México, D. F.

La versión (a) consta de 34 octosílabos agrupados en 11 cuartetos y aunque incluye algunas estrofas (15, 17 y 18) que se alejan del estilo tradicional presenta elementos que muestran su estrecha relación con una versión tradicional; es decir, éste es un caso en el cual la versión impresa se identifica con una refundición —en menor grado— de una versión tradicional. Tales elementos son:

Llamada de atención al público:

"Voy a cantar estos versos
con cariño verdadero,
para recordar del hombre

que fue Macario Romero.

Resumen inicial de los hechos:

"Por un amor lo mataron,
lo mataron a traición."

Predominio del discurso directo y las interlocuciones del personaje, recursos que abarcan quince de las veintituna estrofas y se introducen formulariamente:

"Dijo Macario Romero
dando vuelta a una ladera..."

"Dijo Macario Romero
al salir de la garita..."

Despedida lírica del personaje:

"¡Adiós, chata de mi vida!
¡adiós, mi bello lucero!
¡adiós, mi prenda querida!
¡Jesús!, ¡Jesús!, que me muero."

Despedida del narrador:

"Ya con ésta me despido
porque llorar ya no quiero
la muerte de ese valiente,
de ese valiente Romero."

La versión (b) consta de cien octosílabos distribuidos en veinticinco cuartetos. Esta versión, atribuida a Eduardo Guerrero, recrea el mismo asunto del corrido tradicional e incluye tres estrofas con discurso directo: una interlocución y una despedida del personaje, y una despedida del narrador; sin embargo, como se advierte en los versos siguientes:

"A un baile fue convidado:
donde estaría Jesusita
y por trasmano le dieron
de su amada aquella cita.

[...]
Macario montó violento
en su caballo melado,
y se fue pa la ciudad
sin tener ningún cuidado.
[...]

Y aclamando al Justo Juez
entregó su alma al Creador,
quien tanto se hizo temer
y que murió por su amor."

el estilo de esta versión es claramente popular. En este caso el autor ha utilizado los mismos elementos temáticos (tema, asunto, fábula y personajes) de un corrido que vivía ya en la tradición oral mexicana para refundirlos a la manera popular y crear así una versión diferente a las que seguramente circulaban en la tradición oral y que aspiraba a despertar el interés del público valiéndose —curiosamente— de los postulados básicos de la transmisión tradicional: la conservación de ciertos rasgos (los principales elementos temáticos de este corrido y algunos recursos expresivos de la vertiente tradicional de este género) que funcionan como base reconocible para los transmisores; y la variación, que en este caso consiste en la adopción del estilo popular, con el fin de lograr una sensación de novedad en el público.

b) Los cancioneros de distribución callejera y su influencia en
la vida tradicional del corrido actual

Cuando la producción de hojas volantes se hizo cada vez más escasa y finalmente desapareció, la difusión impresa del corrido fue realizada por otra modalidad de "literatura de cordel": los cancioneros de distribución callejera.

El pliego suelto, el folleto y el libro pequeño son las formas básicas de "literatura de cordel" y su empleo en México se remonta a la Colonia, cuando se importaban de España estos tipos de impresos y —con la llegada de la imprenta— se editaban en la capital y algunas ciudades de provincia. Durante el periodo de mayor producción de hojas volantes el consumo de estos impresos coexistió con el de las hojas; sin embargo, en la actualidad ya no se publican hojas volantes y, en cambio la difusión de las literaturas popular y tradicional se realiza mediante los tipos anteriormente mencionados.

Actualmente el pliego suelto en sus diversos tamaños se emplea

fundamentalmente para la difusión de poesía religiosa (oraciones, cantos de Nochebuena o Posadas) y vidas de santos. No obstante, por su bajísimo costo, este tipo de impreso sigue siendo la forma más accesible de cancionero popular. Además del pliego suelto, el folleto y el libro pequeño también han sido adoptados para la realización de cancioneros que difunden textos populares y tradicionales, entre ellos los corridísticos. Entre los cancioneros más importantes cabe mencionar al Cancionero Pícaro —cuya labor fue primordial para la difusión de la canción popular mexicana y extranjera en nuestro país—, así como las publicaciones del Libro de Oro que generalmente son folletos, e incluso libros, monográficos dedicados a un género popular o tradicional, nacional o extranjero, o están referidos a un compositor o intérprete profesional de canciones populares."

Aunque es menos frecuente el uso del libro para la publicación de cancioneros, algunas imprentas populares han editado bajo esta forma antologías de canciones y corridos. El hecho de que estos libros sean impresos en papel de mala calidad, tamaño reducido y grandes tirajes hace que su precio sea todavía accesible a los habituales consumidores de "literatura de cordel", quienes suelen adquirirlos en puestos callejeros, quioscos y librerías pequeñas."

Si se atiende al desarrollo paradigmático del corrido se advierte que durante toda su existencia la dualidad oralidad-escritura se ha hecho presente y que las manifestaciones concretas

"Una publicación monográfica del Libro de Oro y dedicada al corrido es la siguiente: Felipe Aguilera Osorio, Antología moderna del corrido mexicano, t. I, Libro de Oro, México, 1978, 162 pp. La portada de esta obra proporciona un título diferente: Corridos famosos; señala que la antología consta de "180 corridos inolvidables" y trae impreso el costo de la publicación: \$ 10.00.

"Para el caso del corrido valgan como ejemplo los siguientes: Julián Calleja, Método de guitarra sin maestro con acompañamiento para corridos mexicanos, El Libro Español, México s. f., 160 pp. (título de la portada: Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra); Corridos mexicanos, Olimpo, México, 1952, 98 pp. (Adalita 6).

de esta realidad se hallan íntimamente relacionadas con el contexto histórico-social de cada época. En los últimos años del siglo pasado y el primer tercio del presente esta dualidad se manifestaba, por un lado, en la impresión de textos corridísticos en hojas volantes, según versiones -retocadas o no- procedentes de la tradición oral o creados con base en recursos estilísticos o elementos temáticos propios del género, y en el uso que estos impresos generalmente tenían: fuente escrita de conocimiento por la cual los transmisores aprendían un texto que posteriormente cantaban, o apoyo de una performance mixta: oral-escrito, porque el transmisor cantaba siguiendo la lectura de una hoja.

Cabe destacar que la continuidad entre las antiguas hojas volantes y los cancioneros modernos no se reduce a la difusión del género sino que puede suceder que los actuales editores de cancioneros recurran a los primeros como fuente impresa de las obras publicadas."

" Tal es el caso de la versión de Jose Lizorio contenida en Canc. Bajío (XXIII.1) y que es prácticamente la misma que fue incluida en una hoja volante de Corridos mexicanos, los datos de la hoja son: Corrido de Jose Lizorio. "Un domingo fue por cierto / el caso que sucedió...". A. JUAN Montes, registrado por E. Guerrero. La versión impresa en la hoja volante (HV) incluye una cuarteta más que la del Canc. Bajío (CB): esta cuarteta -que ocupa el segundo lugar entre las estrofas del texto- dice: "Señores, tengan presente / y pongan mucho cuidado, / que este hipo llegó borracho / y a su madre le ha faltado." Las otras variantes que existen entre ambas versiones se refieren principalmente a trastocar algunos versos y estrofas y en su mayoría pueden ser atribuidas a la voluntad recreadora de los editores o a errores del linotipista. En primer lugar indica el número de verso de HV y entre paréntesis su equivalente en CB.

v. 13 (v. 10) de la mina, vv. 28-30 (vv. 25-26): en CB se invierte el orden de estos versos, v. 31 (v. 28): al padre, v. 34 (v. 33): en CB este verso está trastocado, con lo cual el orden de los versos de esta cuarteta se ha alterado: "Le contestó su minero: / -Anda y búscate un amigo / que te quiera reemplazar, / pues no deberás bajar". Los vv. 37-40 (cuarteta décima), incongruentes en esta parte de la intriga, se han reacomodado en CB para constituir la decimoquinta estrofa (vv. 57-60), con lo cual se restituye el orden narrativo, v. 56 (v. 48): y que, vv. 81-93 (estrofas vigesimoprimerá a vigesimotercera): en CB corresponden a los vv. 85-96 (estrofas vigesimosegunda a vigesimocuarta) e inmediatamente

En la actualidad la presencia de la dualidad oralidad-escritura no sólo se mantiene sino que se ha incrementado gracias a la inclusión de un nuevo tipo de oralidad: la producida por los medios de comunicación masiva. Considero que es en el uso de los cancioneros callejeros donde esta dualidad se presenta mayoritariamente.

Con respecto a la interrelación que existe entre los corridos tradicionales, los mediatizados y los impresos en cancioneros, resulta especialmente significativo el comentario de Felipe Aguilera Osorio, compilador de una publicación callejera dedicada al corrido:

"Los corridos de antologías anteriores [cita los nombres de Vicente T. Mendoza, Juan S. Garrido y Armando de María y Campos] han perdido, en su mayoría, arraigo popular, especialmente por lo extenso de su literatura, volviendo a cobrar actualidad y visos de tradicionalidad sólo aquellos que han podido soportar 'arreglos' y se pueden encajar perfectamente dentro del proceso fonomecánico...

...me propongo hacer una recopilación, lo más extensa posible, de los corridos viejos y nuevos... tal y como se difunden actualmente a través de los fonogramas.

Con cada título viene una relación de las grabaciones fonomecánicas que cada corrido tiene -por lo regular las que aún todavía se encuentran en el mercado disquero-, por si alguien se interesa en un mayor conocimiento, ya que cada intérprete les cambia, quita o agrega versos y palabras a su antojo. En algunos casos, el lector podrá decir que tal o cual corrido está mutilado, por lo que, tratando de evitar confusiones, se proporciona el nombre del intérprete y el número del disco de donde ha sido tomada la letra."

Actualmente, y sobre todo antes de que los medios de comunicación masiva obtuvieran su accesibilidad actual, muchos transmisores adquieren los cancioneros impresos con el fin de aprender, mediante la lectura individual, el texto que esperan transmitir oralmente -es decir, cantar- en la ocasión propia. Es evidente que la

después de las que inician: "Cuando se cayó pa' bajo..." y "Sus sesos los recogieron...", que en HV son posteriores y ocupan los vv. 93-100 (estrofas vigesimocuarta y vigesimoquinta). v. 93 (v. 37): pero eran.

"Aguilera Osorio 1979, p. 7. Los subrayados son míos.

producción y el consumo de estas publicaciones han influido notablemente en la vida del corrido actual. Asimismo, el influjo de la difusión impresa del corrido se ha manifestado en varios aspectos del género. Con el fin de analizar las repercusiones que esta difusión a través de la palabra impresa origina en la vida tradicional del corrido moderno se han seleccionado versiones impresas tradicionales de: La adúltera, El blacán y el Peño, Caballo Prieto Anacache, Belgadina, El hijo desobediente, José Lirio, Máquina 501, Modesta Oyala, Rosita Alviran, siete leguas, Simón Blanco y Valentín de la Sierra.

Las versiones impresas proceden del Cancionero del Bajío, que en la actualidad es el cancionero en forma de pliego suelto más importante del país. La importancia de esta publicación como difusora de literatura popular y tradicional se comprueba con los siguientes datos, incluidos en el ejemplar más reciente que poseo:

"Publicación bimestral No. 195. Corresponsiente a los meses de agosto y septiembre de 1955, aprobado por la S.E.P. y registrado como artículo de segunda clase en la Dirección General de Correos de la ciudad de México, con fecha 12 de abril de 1955."

Asimismo, menciona como lugar de edición al Distrito Federal y que el tiraje de este número fue de 25 000 ejemplares. Es decir, el Cancionero del Bajío tiene más de treinta años de vigencia, es

Como toda publicación de distribución callejera presenta características peculiares y algunas irregularidades, cada ejemplar consta de 16 páginas foliadas; las portadas y contraportadas están adornadas con fotografías de artistas y cantantes populares; algunos números carecen de datos editoriales; hay ejemplares totalmente diferentes con el mismo número e igual fecha, y números aparentemente anteriores con fecha anterior al número que le antecede; ciertos números parecen estar dedicados a cantantes o géneros específicos, pero en ellos se publica material de muy diversa índole. Los textos se presentan sin orden alguno pues se alternan indistintamente canciones, corridos, sones, etc.; algunas composiciones llevan atribución de autor o indicación genérica, pero esta información no siempre es certera. Estas observaciones se han hecho sobre la colección particular del Cancionero del Bajío y la que se encuentra en el Seminario de Literatura Popular del CELL.

publicado por una editorial capitalina (Ediciones Lemus) y alcanza un tiraje considerable, que presumiblemente es distribuido en otros lugares del país.

Por lo anterior considero que es válida la elección de esta publicación como representativa de una modalidad mexicana de "literatura de cordel" actual y difusora del corrido aunque manifiesta especial predilección por la difusión de canciones populares de acuerdo con el predominio de este género en el gusto del público.

Los principales aspectos del corrido actual en los cuales se hace patente la influencia de los cancioneros populares son:

Difusión de versiones vulgata. Resulta evidente que el empleo de modos no tradicionales para la difusión y transmisión de textos y versiones corridísticos ha repercutido en la evolución del género y, sobre todo, en la vida tradicional del corrido actual. Insisto en señalar la continua interrelación de la oralidad y la escritura que se manifiesta entre los cancioneros modernos y los medios de comunicación masiva pues, además de los aspectos señalados (fuentes orales y tradicionales primigenias, dependencia de los textos orales con respecto a los orales mediatizados), hay que considerar que el hecho de que un texto o versión se haya difundido por el disco o la radio refuerza su prestigio ante el transmisor que lo encuentra publicado en un cancionero. Esto último propicia el surgimiento y la difusión de versiones vulgata; es decir, versiones que se transmiten con cambios mínimos y poco significativos y que pueden considerarse estandarizadas pues en ellas no se da —o se da mínimamente— la segunda fase de la transmisión tradicional: la variación. En cuanto a poesía narrativa, los ejemplos más representativos de versiones vulgata mexicanas proceden del romance de La adúltera y el corrido de Rosita Alvarez.

1) La adúltera es el romance más conocido en el ámbito hispánico. En la tradición mexicana moderna su difusión se hace generalmente a través de la versión vulgata conocida bajo el nombre

de La Martina, a la cual los transmisores atribuyen la categoría genérica de 'corrido'. A la estandarización y el predominio de esta versión seguramente contribuyó en gran parte el influjo de la palabra impresa y los medios de comunicación masiva.

En la versión del Cancionero del Bajío (I.4) la autoría del texto es atribuida a Consuelo Castro. Las variantes que las versiones recogidas en la tradición oral presentan frente a la impresa son poco significativas en cuanto a léxico se refiere:

v. 1. CB: "Quince años tenía Martina cuando el amor me entregó"
I.6: 1b: le entregó. I.14: 1b: el amor entregó.

v. 2. CB: "a los dieciséis cumplidos una traición me jugó"
I.7, I. 10, I.11, I.15, I.16: 2a: y a los. I.6: 2a: y a los: 2b: le jugó. I.9: 2b: una pasión me dió.

v. 3. CB: "Y estaban en la conquista cuando el marido llegó"
I.8, I.10, I.11: 2a: Estaban. I.14: 3a: incluye como v. 2 el siguiente hemistiquio: "y cuando el marido murió".

v. 14. CB: "-¿qué estás haciendo, Martina. que no estás en tu color?"
I. 10. 4b: tu labor.

v. 5. CB: "-Aquí me he estado sentada no me he podido dormir"
I.2, I.9, I.10, I.11, I.13: 5b: movido de aquí. La versión I.7 presenta, en sus vv. 8-9, el siguiente cruce de versos -que equivalen a los 10, 5-6 de la impresa: "-Aquí en tu cama nadie duerme. / no me he movido de aquí, / si me tienes desconfianza / no te separes de mí".

vv. 7-8. CB: "-¿De quién es esa pistola? ¿de quién es ese reloj?
¿de quién es ese caballo que en el corral relincho?"
I.8: omite el hemistiquio 7a. I.9: presenta un solo verso: "-¿De quién es ese caballo? / ¿de quién es ese reloj?". I.10: "-¿De quién es ese caballo? / ¿de quién es ese reloj / que en mi corral relincho?". I.11: 7a: este llavero: 7b: este reloj: 8a: este caballo: I.13: 7a: montura. I.14: "-¿De quién es ese caballo? / ¿de quién es ese reloj? / ¿de quién es esa pistola?". I.15: omite el hemistiquio 8b. I.16: 7a: ese caballo: 8a: llavero: 8b: que tiene destapador.

v. 9. CB: "Ese caballo es muy tuyo. tu papa te lo mandó"
I.5, I.6: 9b: tata. I.11: 9b: padre. I.16: 9b: compró.

v. 10. CB: "pa que fueras a la boda de tu hermana, la menor"

I.5, I.6, I.9, I.12: 10a: vayas. I.7: 10a: fiesta. I.10: 10a: baile.

v. 11. CB: "-Yo pa qué quero caballo si caballos tengo yo"
I.5, I.11: 11a: quiero; 11b: caballo. I.12: 11a: quiero caballos.
I.7: 11a: quiero; 11b: yo pa qué quiero reloj.

v. 12. CB: "lo que quero es que me digas quién en mi cama
durmió"
I.5, I.6, I.11, I.12: 12a: quiero. I.7: 12a: yo lo que quiero
saber.

v. 13. CB: "-En tu cama naiden duerme cuando tú no estás aquí"
I.6: omite 13b. I.9, I.12: 13a: nadie.

vv. 15-16. CB: "Y la tomó de la mano y a sus papás la llevó:
-Suegros, aquí está Martina, que una traición me jugó".
I.7: omite v. 15; 16a: aquí les traigo a su hija. I.10: omite v.
15 y agrega un hemistiquio: "-Suegros, aquí está Martina, / pa qué
la quiero yo, / una traición me jugó". I.11: omite 15a; 15b: a sus
padras.

vv. 17-18. CE: "-Llévatela tú, mi yerno. la Iglesia te la
entregó.
y si ella te ha traicionado la culpa no tengo yo."
I.5: el informante proporcionó la siguiente prosificación del v.
17: "El suegro contesta que se la lleve pues la Iglesia se la
entregó" y mencionó enseguida un verso ausente de la versión
impresa: "Lo mismo me hito su madre / cuando ella tenía su edad".
I.11: omite 17b; 19a: si una traición te ha jugado. I.12: 18a: si
ella.

v. 19. CB: "Hincadita de rodillas nomás seis tiros le dio"
I.9, I.11: 19b: tres. I.17: nada más tres balazos se oyeron.

v. 20. CB: "y el amigo del caballo ni por la silla volvió"
I.8: 20a: el dueño. I. 17: omite 20a.

2) Rosita Alvírez es un texto representativo de la temática dominante en el corrido actual y quizá sea su inclusión en la corriente novelesca-tremendista la razón principal de su arraigo popular, aunada a su extraordinaria difusión impresa y mediatizada. Las variantes que presentan las versiones del corpus son las siguientes:

v. 1. CB: "El año de novecientos"
LVIII.3. LVIII.4, LVIII.5. LVIII.6: Año de mil novecientos.

- v. 2. CB: "treinta y cinco que pasó"
LVIII.3: presente tengo yo. LVIII.4, LVIII.5, LVIII.6: muy presente tengo yo.
- v. 3. CB: "cuando estaba más contenta"
LVIII.3: como era la más bonita. LVIII.4, LVIII.6: en un barrio de Saltillo. LVIII.5: en la ciudad de Saltillo.
- v. 5. CB: "Su madre se lo decía"
LVIII.4, LVIII.6: mamá. LVIII.5: mama.
- v. 6. CB: "—Rosa, esta noche no sales"
LVIII.5: no vayas al baile.
- vv. 9-10. CB: " Hipólito llegó al baile
y a Rosa se dirigió"
LVIII.3: 9: cuando Hipólito; 10: a Rosa.
- v. 11. CB: "como era la más bonita"
LVIII.3: y como.
- v. 12. CB: "Rosita lo desairó"
LVIII.4, LVIII.5: despreció.
- v. 15. CB: "—Pos que digan lo que quieran"
LVIII.3, LVIII.4, LVIII.6: pues; quieren. LVIII.5: no me importan lo que noten.

En el mismo número del Concionero del Barrio en donde se encuentra la versión vulgarata (LVIII.1) se halla una versión titulada Hipólito y Rosita (LVIII.2) y que presenta características muy peculiares: ausencia de la estrofa inicial formularia y la despedida del narrador; ausencia de la advertencia-prohibición materna y el desaire femenino, que en la vulgarata es el elemento que desencadena la tragedia; y comienza en medias res del texto, con lo cual -si se atiende exclusivamente a la información contenida en esta versión- no es posible conocer la causa del asesinato. Considero que tales características hacen difícil que esta versión pueda competir con la popularidad de la vulgarata.

A pesar de que este análisis muestra que las variantes de los textos recogidos en la tradición oral, frente a los de la vulgarata impresa casi siempre atienen al nivel léxico y generalmente son poco significativas, la lectura de los textos completos (vease

Apéndice) revela que aun en la transmisión de versiones vulgata la voluntad recreadora de los transmisores no se excluye sino que se manifiesta en forma distinta. En los textos analizados se advierte que uno de los caminos que dicha voluntad puede adoptar es la reorganización sintáctica de los versos o la alteración de las estrofas —con respecto al orden que establece la vulgata— y que, a la larga, esta trastocación de versos y estrofas lexicalizados pudiera desembocar en modos diversos de articulación de la intriga.

Difusión de corridos de factura local. Entre los números del Cancionero del Bajío que se han revisado se encuentran cuatro corridos sobre personajes guerrerenses: El Chante Luna, El Rey Lopitos, Simón Blanco y El Tigre de la Sierra. A mi juicio sólo el texto de Simón Blanco —que también ha sido difundido por el disco— posee un estilo plenamente tradicional y si se compara la versión impresa con el resto de las incluidas en el corpus (LXII.2-9) se advierte la vigencia del texto en la tradición guerrerense y cierta tendencia a la estandarización por parte de las versiones tradicionales.

Los textos restantes se incluyen en lo que hemos considerado un estadio transitorio entre los estilos popular-tradicional. La inclusión de referencias espaciales como las siguientes:

"... les diré lo que pasó
en mi estado de Guerrero...
Por las calles de Acapulco
el Chante feliz pasaba..."
(El Chante Luna, XV.)

"... mataron en Acapulco
al viejo lobo de mar...
... nomás por ser de Guerrero
él era un hombre cabal.
La Laja llora tu muerte
y esto tal vez se complica,
tú fuiste de Costa Chica,
del rumbo de Ometepec...
Muy triste con mi corrido
por Costa Chica me alejó..."
(El Rey Lopitos, LVI.)

"... en Guerrero Alfonso Hurtado
 murió a manos del gobierno..."
 ... en el pueblo de Tetela
 ya la muerte lo esperaba."
 (El Tigre de la Sierra, LXIII.)

permite suponer que son textos de factura local."

La inclusión de textos como éstos en el cancionero de pliego más importante del país es muy significativa pues revela que los editores populares no sólo recurren a las fuentes impresas anteriores o a las orales mediatizadas sino que también publican textos corridísticos no consagrados por la tradición o los medios de comunicación masiva. Además es muy probable que estos textos hayan sido proporcionados por autoras, transmisores o recreadores del contexto regional.

Aunque no es posible saber si su difusión impresa contribuirá a su tradicionalización es evidente que, por lo menos, el empleo de este modo no tradicional si expande las fronteras de difusión del texto.

Preferencias temáticas. Para efectos de este trabajo se han seleccionado aquellos corridos del Cancionero del Bajío de los cuales se tuvo oportunidad de encontrar versiones procedentes de la tradición oral; estos textos son: La adúltera, El Alacrán y el Rocio, Caballo Prieto Azabache, Delgadina, El hijo desobediente, José Licorio, Máquina 501, Modesta Ayala, Rosita Alviras, Siete Leguas, Simón Blanco y Valentín de la Sierra.

El que esta publicación incluya corridos que viven en la tradición oral -al lado de corridos de factura local y reciente creación- indica que responde a una de las características

" En el caso de El Rey Lopitos esta afirmación se comprueba por el hecho de que este texto se refiere a un personaje y asunto reales: Alfredo López Cisneros fue durante muchos años el líder del barrio de La Caja que se encuentra en las afueras de Acapulco; el Rey Lopitos (como era conocido) alcanzó fama regional y fue asesinado en los años sesenta.

principales de la "literatura de cordel": la estrecha dependencia que existe entre el gusto popular y el interés comercial de los impresores. Esto último se comprueba en el hecho de que actualmente la canción popular es el género más difundido por los cancioneros populares y los medios de comunicación masiva; de ningún modo puede creerse que esta elección es fortuita sino que, por el contrario, se debe a que ésta es el género dominante en el gusto popular.

Asimismo, considero que —sin negar la capacidad innovativa de estas publicaciones— la inclusión de los textos mencionados en el Cancionero del Bajío está íntimamente relacionada con las actuales preferencias temáticas de los transmisores del corrido.

Aunque la mayoría de los textos pueden englobarse en más de una corriente, en este pequeño sector del corpus se encuentran las corrientes temáticas básicas del corrido moderno:

a) La épica. Representada por Valentín de la Sierra; así como por Caballo Prieto Azabache y Siete Leguas que son textos que, con base en referencias y elementos épicos, narran un asunto novelesco.

b) La tremendista, presente en las facetas de: incesto (Delgadina), intento de parricidio y maldición paterna (El hijo desobediente), crimen pasional (Rosita Álvarez) y desastre ferroviario (Máquina 501).

c) La novelesca en sus dos facetas: el amor (Modesta Ayala) y las aventuras: que en este caso pueden ser realizadas por seres humanos (Simón Blanco) o animales (El Alacán y el Rocío).

III.4. Confluencia de la poesía tradicional y la poesía popular en el corrido

Desde sus orígenes el corrido manifiesta una confluencia de los estilos tradicional y popular; esta confluencia explica la heterogeneidad de elementos que caracteriza al género como escuela poética y sobre todo la presencia de dos vertientes estilísticas básicas en el corrido actual. La existencia de ambas vertientes corridísticas —la tradicional y la popular— está íntimamente relacionada con los modos de creación, recreación y transmisión del

género, en los cuales es definitiva la participación de los creadores y transmisores y el contexto en que estos se sitúan.

III.4.1. Creadores y transmisores

A pesar de la generalizada idea según la cual el corrido moderno —es decir, de los años treinta a la fecha— se encuentra en franca decadencia, una de las pruebas más contundentes de la vigencia del corrido como género es la producción frecuente de textos de asunto local. Aunque es innegable que la mayoría de las veces estas obras alcanzan poco o ningún arraigo tradicional y se difunden en áreas geográficas reducidas, el hecho de que en muchas regiones del país se sigan creando corridos desmiente la creencia de que la tradición corridística actual equivale al período rapsódico del género.

Es pertinente señalar que en la actualidad la creación de corridos tiene lugar sobre todo en los ámbitos locales de la provincia mexicana, independientemente de que sus resultados alcancen o no una difusión nacional o regional. Sin embargo, no todos los corridos de factura local se inscriben dentro de la escuela poética del corrido tradicional y a este respecto hay que considerar dos aspectos fundamentales: por un lado, la pertenencia de un texto al estilo tradicional generalmente es el resultado del proceso de tradicionalización a que dicha obra se ha visto sometida en el transcurso de su vida; por el otro, en sus orígenes esta obra puede pertenecer a otros tipos de literatura: culta o popular, aunque es preciso reconocer que las posibilidades de tradicionalización de un texto dependen siempre de la presencia y el desarrollo de sus rasgos característicos.

Por lo general, los textos y versiones corridísticos que en la actualidad se incluyen dentro del corrido tradicional fueron inicialmente obras populares que obtuvieron el estilo tradicional mediante un proceso de conversión y asimilación de sus rasgos estilísticos primigenios y populares hacia lo tradicional. Aunque generalmente la pertenencia al estilo tradicional se logra mediante el proceso de tradicionalización, el estilo inicial de la obra

determina las posibilidades y grados en que ésta puede asimilarse a lo tradicional. De ahí la importancia del papel que los actuales creadores de corridos revisten para la evolución del género. Dentro de los creadores de corridos es posible identificar dos vertientes fundamentales:

"... una que podríamos situar en el lenguaje tradicional, esto es aquel que obedece a una estética colectiva y que por lo tanto es factible que se someta a un proceso de recreación durante su transmisión oral; y otra que obedece a un lenguaje más prosaico, que mal asimila en ocasiones recursos de la literatura culta y que difícilmente rebasa un ámbito local y una permanencia temporal."¹¹

Además de estos dos tipos de creadores existe un conjunto reducido de textos debidos a autores como Andrés Henestrosa, Miguel N. Lira, Armando Liszt Arrubide, entre otros, que fueron creados a partir de la imitación de ciertos recursos del corrido tradicional: verso octosílabo, rima varia, inicios y finales formularios, etc. No obstante esta voluntad imitativa, el estilo seudoculto de estos textos se aleja totalmente del estilo propio del corrido tradicional mexicano, pues es obvio que versos como los siguientes:

"Con los parias de la tierra
quiso compartir su pan:
con el pobre de París,
con el pobre de Ixhuatán."
(Diego Rivera)¹²

"Andaba Eutiquio Rivera
de valiente Rey de Copas:
puñal de luna en las manos
y sol de sangre en las ropas."
(Eutiquio Rivera)¹³

no corresponden a la estética colectiva y sólo manifiestan una tendencia aislada y efímera de imitación culta de la poesía

¹¹ González 1988, p. 25.

¹² Escrito y publicado por Andrés Henestrosa, desplegado inserto sin foliar entre las pp. 168 y 169 de Henestrosa 1977.

¹³ Lira 1938, p. 67.

narrativa tradicional de México.

Por otra parte, los transmisores modernos del género pueden agruparse en las categorías siguientes:

1) Intérpretes profesionales: dentro de este grupo se incluyen los cantantes o grupos comerciales profesionales como Antonio Aguilar, Francisco "el Charro" Avitia, Ignacio López Tarso, Miguel Aceves Mejía, Los Alegres de Terán y Los Hermanos Záizar, entre otros; a partir de los años cuarenta, la actividad de este tipo de intérpretes ha sido difundida por los medios de comunicación masiva y a niveles nacional e internacional. También es frecuente que estos cantantes o grupos ejerzan su labor divulgativa en palenques organizados en las ciudades importantes de provincia.

2) Transmisores semiprofesionales: son aquellos cantantes de tipo popular que en un ámbito local o regional difunden el corrido junto con otros géneros y formas populares y tradicionales. Algunos de estos intérpretes -llamados "corridistas" o "corrideros"- se han especializado en la transmisión de corridos; sus repertorios suelen estar formados por textos y versiones conocidos en todo el país y/o corridos de factura local, creados por ellos u otros autores populares.

3) Transmisores espontáneos: bajo este nombre se ha designado a los individuos que, inmersos en la cadena de transmisión de la literatura tradicional, cantan corridos mientras realizan sus actividades cotidianas o durante reuniones y fiestas comunitarias.

Estos son los tres tipos básicos de intérpretes y transmisores del corrido, sin embargo, el establecimiento de esta tipología, realizada para fines del presente estudio, no excluye la posibilidad de que en un momento dado cualquier individuo pueda fungir como transmisor ocasional del género.

III.4.2. Vertiente tradicional

No obstante la existencia de formas y textos de canciones narrativas que en el ámbito mexicano suelen recibir el nombre de "corridos" y de los productos de la vertiente popular, el corrido

de estilo tradicional constituye la tendencia poética-narrativa dominante en la tradición mexicana.

El corrido de estilo tradicional es aquel que ha sido creado teniendo en cuenta un sistema de valores comunitarios y para cuya expresión se ha recurrido a los elementos que conforman la estética colectiva vigente en la tradición mexicana. El estilo que actualmente caracteriza al corrido tradicional mexicano es el resultado de la influencia que sobre esta forma narrativa ejercieron los diferentes géneros que le dieron origen, y de la evolución que el corrido ha experimentado en más de un siglo de vigencia.

Cuando el corrido adquiere su configuración como el género narrativo más importante de la poesía tradicional mexicana posee ya un conjunto de rasgos estilísticos de índole y procedencia muy diversas y que son los que, en definitiva, lo caracterizan frente a otras escuelas poéticas populares. Estos rasgos estilísticos genéricos forman el bagaje tradicional de los creadores, recreadores y transmisores del corrido y la "gramática" dentro de la cual se inscriben —por conservación o variación, adhesión o transgresión— las creaciones y recreaciones de todos y cada uno de los modelos virtuales del género. Asimismo, este bagaje estilístico es siempre el punto de partida de todo creador de corridos tradicionales.

El estilo tradicional puede ser inherente al texto corridístico desde el momento mismo de su creación. Ello es posible cuando el texto es producto de la actividad de un poeta que se halla inmerso en un sistema de valores comunitarios y domina los modos de expresión de la estética colectiva; el resultado será una obra que mediante su tema, asunto, personajes y mensaje refleja los valores colectivos y debido a la elección de un lenguaje, recursos poéticos y procedimientos tradicionales se acerca o logra su pertenencia al estilo tradicional.

Sin negar la posibilidad de existencia de este tipo de creación afortunada, es pertinente señalar que generalmente el

estilo que caracteriza a los corridos tradicionales fue adquirido durante el proceso de tradicionalización de textos que originalmente se inscribían en la vertiente popular pero que poseían ciertos rasgos que permitieron su apertura y conversión hacia el estilo tradicional.

III.4.3. Vertiente popular

Aun cuando el corrido tradicional es la forma poético-narrativa más importante en la tradición mexicana no es ésta la única tendencia estilística que el género corrido puede adoptar. Por el contrario, dentro de la poesía popular mexicana existen algunas formas de canciones narrativas que, debido a su carácter preponderantemente narrativo y a la imitación de algunos recursos del corrido tradicional, pueden ser considerados como la vertiente popular del corrido mexicano.

Dentro de las realizaciones del corrido popular las más importantes son:

1) Textos creados para su publicación en hojas volantes o cancioneros populares, o bien para ser difundidos en la radio, los discos u otros medios de comunicación masiva.

Como sucedió con el Romancero tradicional, ante el surgimiento y posterior auge del corrido de estilo tradicional se originó la costumbre, por parte de los editores de impresos populares, de crear textos similares a los que vivían en la tradición oral y eran altamente preferidos por el pueblo. Si bien es cierto que muchos de estos corridos poseían desde el momento de su creación rasgos que permitieron su asimilación o conversión al estilo tradicional, también lo es que gran parte de ellos no se difundió más que en forma impresa o, cuando mucho, sólo ha vivido bajo la forma de texto estandarizado. Fenómeno similar ha ocurrido con los textos de compositores comerciales que en la actual cultura de calidad secundaria crean canciones y corridos de estilo popular y altamente líricos para que sean difundidos por cantantes profesionales a través de los medios de comunicación masiva. Un ejemplo moderno de este tipo es:

"Voy a cantarles / un corrido muy mentado,
lo que ha ocurrido allí / en la Hacienda de la Flor:
la triste historia / de un rancharo enamorado
que fue borracho, / parrandero y jugador."
(Juan Charrasqueado)"

2) La "bola" suriana, un tipo de canción lírico-narrativa cuyo nombre proviene, por un lado, de la inclusión frecuente de la palabra 'bola' en sus inicios formularios:

"Por ahí va la bola, / señores, ahí va,
con regocijo y afán,
voy a leer la historia / de nuestra madre Eva
y de nuestro padre Adán."
(Bola de Adán y Eva)"

Y, por el otro, del hecho de que este tipo de canción se canta en algunos estados del sur de la República: Morelos, sobre todo, y parte de Guerrero y el Estado de México.

Aunque el esquema de la "bola" suriana puede ser utilizado para producir canciones líricas, los textos predominantemente narrativos de esta forma sí pueden incluirse en la vertiente popular del corrido, pues suelen emplear algunos recursos propios de este género y expresarlos en un lenguaje que imita al de la poesía culta:

"Público lucido, / pido la atención,
sin ofender a ninguno
esta nueva bola / yo les contaré,
del jueves veinte de julio.
En mil novecientos cuatro
ha pasado por consulta,
de este gran asesinato,
en el barrio de Cacalutla."

(Bola del veinte de julio)"

3) Entre los corridos de factura local existen textos que, a pesar de emplear algunos recursos de la vertiente tradicional, se caracterizan por el uso de un lenguaje artificioso, que

" Canc. Bajío, 62 (1961-1962), p. 9.

" Mendoza 1954, p. 392.

" Vázquez Santana 1925, p. 249.

difícilmente despierta la voluntad creadora de los transmisores habituales del corrido tradicional:

"Aunque Juan ya falleció,
y en tierra descansa en paz,
en el corazón del pueblo
vive siempre y vivirá.

La memoria de este mártir
en nuestras almas guardamos,
y a nuestros hijos diremos
que sepan reverenciarlo."

(Juan R. Escudero. XXXV.)

"Pues algunos con tristeza
y otros con alegría
elevaban ciertas preces
en memoria de ese día."

(La muerte de Rogelio Meza y Cornelio
Pazos. Tlaxiaco, Oax. XIV.)

También se da el caso de autores de corridos locales que desconociendo los lineamientos de la poesía tradicional se limitan a emplear la técnica de simple acumulación de versos, como se advierte en el ejemplo siguiente:

"Año de mil novecientos / sesenta y nueve,
un día siete de septiembre,
ni me quisiera recordar,
fue cuando aquellos / fuertes aguaceros
nos vinieron a inundar.

Pues, ¡ay!, qué tristeza tan grande, / señores,
causa la inundación
se lleva gentes y animales
y los arrastra sin compasión."

(La inundación de 1969, Juchitán, Oax., XXX.)

III.4.4. Predominio de los elementos tradicionales y tradicionalización de los populares

La popularización suele ser la etapa inmediatamente anterior al proceso de tradicionalización por el cual una obra adquiere el estilo que permite su definición como literatura tradicional y, con ello, la posibilidad de ser recreada en sus varios niveles, a fin

de adaptarse al espacio y al tiempo determinados en que se transmite.

Además de esta complementariedad de procesos, para las relaciones entre lo tradicional y lo popular que el corrido presenta deben tomarse en cuenta los aspectos siguientes: la confluencia de dos géneros tradicionales —el Romancero y la canción lírica— y uno popular —el romance deiego— en su conformación; y la coexistencia de dos vertientes estilísticas —la tradicional y la popular— en el corrido moderno.

Todo lo anterior hace posible una apertura considerable entre los dos modos básicos de crear corridos que actualmente presenta la tradición mexicana: dicha apertura se manifiesta en las frecuentes posibilidades de asimilación y conversión de textos corridísticos que originalmente se inscribían dentro del estilo popular pero que, debido a su propia posibilidad de apertura, pueden llegar a hacerse tradicionales.

En la tradición mexicana existe un tipo de corridos cuyo estilo debe ser considerado un estadio transitorio entre los estilos popular y tradicional. Considero que son estos textos los que conforman la faceta popular-tradicional del género y que, según los niveles y grados de apertura que cada uno de ellos presenta, son los susceptibles de recibir un proceso de conversión hacia el estilo tradicional.

Con excepción de las creaciones afortunadas (que a mi juicio constituyen el menor de los casos) la mayoría de los textos que actualmente poseen vida y arraigo tradicionales fueron en un principio corridos de estilo popular-tradicional y una vez sometidos al proceso de tradicionalización adoptaron las características que hoy en día permiten su total inclusión en la poesía narrativa tradicional.

Con base en las observaciones hechas sobre el corpus de este trabajo es posible afirmar que los rasgos de apertura hacia el estilo tradicional se manifiestan sobre todo en los elementos formulatorios que dan a los textos corridísticos una forma externa

cerrada y están localizados en las estrofas iniciales y finales de los textos. Asimismo, otros rasgos que evidencian estos corridos de factura local y refuerzan su apertura hacia el estilo tradicional son: la presencia del discurso directo como forma auxiliar para la articulación de la intriga y el uso de expresiones formularias que lo introducen; elementos de menor recurrencia: las advertencias que los personajes secundarios hacen al protagonista, interlocuciones en las cuales el narrador expresa su opinión sobre los hechos narrados o hace digresiones morales sobre el comportamiento de los personajes, la despedida que el personaje dirige a sus parientes o amigos y el uso de expresiones formularias recurrentes en el corrido tradicional.

A fin de analizar cómo la presencia de los elementos anteriores constituye una prueba de la apertura que los corridos de índole popular-tradicional manifiestan hacia el estilo tradicional, y demostrar que esta posibilidad de transformación se da sobre todo en los textos de factura local, se han escogido los siguientes textos, procedentes de los estados de Guerrero y Oaxaca: Alberto y Chano, La Americana, El Animalito, Casimiro Larrea, El Ciruelo, Cornelio Ramos y Rogelio Meza, El Chante Luna, Demetrio Santaella, El día último de mayo, Eduardo López, La Gallinita, Everardo Reuyes, Febronio Petatán, Herminio Chávez, Juan Procopio, Juan Rodríguez "Chanito", Julián Soriano y Adolfo Saligán, Lupe Baños, Lupe Ramírez, el Diablo, Maurilio Pérez, Los Morros, La muerte de Antonio Hernández, La muerte de Rogelio Meza y Cornelio Ramos, La Mula Bronca, El Negro de Oro, Pedro "Chicharrón", Porfirio Pastrana, Quintila, Raquel Torre, El Tigre de la Sierra, Tomás Marín, Los tontos de Acoyú, El veinte de noviembre y El Sanatón.

Estrofas iniciales

En la gran mayoría de los textos estudiados las estrofas iniciales adoptan un estilo predominantemente tradicional; generalmente la primera estrofa del corrido se inicia con una llamada de atención al público que utiliza una de las expresiones formularias más

"Por empezar a cantar [llamada]
 estos versos muy cortitos,
 el día quince de diciembre [ubicación temporal]
 mataron a Juan Chanito." [resumen]
Juan Rodríguez Chanito,
San Nicolás, Gro., XXXVI.)

Estrofas finales

A mi juicio, es en las estrofas finales que contienen la despedida del narrador -identificado con el corridista que canta el texto- donde se advierte la mayor cercanía con el estilo tradicional. Incluso la mayoría de dichas estrofas está expresada en un estilo plenamente tradicional, aun cuando el resto del relato transite todavía entre los estilos popular y tradicional. La cercanía o pertenencia de estas estrofas al estilo tradicional se manifiesta en diversos aspectos: por un lado, muchas de estas despedidas suelen iniciarse con la expresión formularia: "Ya con ésta me despido...". frase altamente recurrente en el corrido y la lírica tradicionales mexicanos; como complemento a ésta u otras expresiones, las despedidas incluyen una imagen lírica, alusiones a la persona o el oficio del cantor, una frase moralizante, un resumen de los hechos, el nombre del protagonista o, menos frecuentemente, del autor del corrido; asimismo, es frecuente que una misma despedida contenga dos o más de estos elementos:

"Ya con ésta me despido,
 alborando la mañana, [imagen lírica]
 el que se dio a resonar
 fue don Porfirio Pastrana." [nombre del
 protagonista]
'Porfirio Pastrana, Costa Chica, LIII.)

"Ya me voy a despedir
 volando una guacamaya, [imagen lírica]
 yo les digo a mis amigos [moraleja]
 que el que sale a buscar jalla."
(Alberto y Chano, Tierras Colorada, Gro., III.)

"Ya me voy a despedir,
perdonen lo mal cantado, [oficio del cantor]
'ora digan mis amigos
si está bien o mal trovado,
Murid Epifanio y Faustino, [resumen]
sólo recuerdos dejeron."
(La Mula Blanca a. Costa Chica, XLVII.)

"Ya con ésta me despido,
me voy, no extrañen mi ausencia, [persona del cantor]
mataron a Antonio Hernández [resumen]
y a Francisco Valencia."
(La muerte de Antonio Hernández,
Juchitán, Oax., XLVI.)

"Ya me voy a despedir
con dolor del corazón, [persona del cantor]
ya les cante este corrido, [oficio]
muchachos de esta reunión,
y el que compuso esta historia
fue Ignacio Magallón." [nombre del autor]
(Maurilio Pérez, Huehuetlán, Gro., XLIII.)

"Ya con ésta me despido
al pie de los bellos rosales. [imagen lírica]
aquí termina el corrido
que compuso Chu Morales." [nombre del autor]
(La Americana, Juchitán, Oax., IV.)

Por otra parte, un rasgo interesante de las estrofas finales de algunos de estos textos es el uso de la expresión formularia "de esos hombres poco nacen. / y el que nace no se logra":

"Con ésta y no digo más,
pues es ley que nos deshonra:
de esos hombres poco nacen
y el que nace no se logra."
(El Ciruelo, Santa Ana Sicatecoya,
Gro., XI.)

"Ya con ésta me despido,
por las leyes que derogan,
mataron al Chante Luna
porque les hacía melobra,
de esos hombres poco nacen
y el que nace no se logra."
(El Chante Luna, XV.)

En el caso de Pedro "Chicharrón" la presencia de esta expresión es doble y se realiza mediante un paralelismo que refuerza la forma

externa cerrada del texto, pues la frase formularia está contenida en la primera y la última de sus estrofas:

"Voy a cantarle un corrido,
póngale mucha atención:
de esos hombres poco nacen.
hombres de mucho valor,
y el que nace no se logra,
como Pedro el Chicharrón.

[...]

Ya me voy a despedir,
permiso, pido atención:
de esos hombres poco nacen.
hombres de mucho valor,
y el que nace no se logra,
como Pedro el Chicharrón."

(San Nicolás, Gro., LI.)

La presencia de esta expresión en textos procedentes de los límites de Guerrero con el Estado de México, un corrido de cancionero cuyos hechos se sitúan en el puerto de Acapulco y un texto de la Costa Chica, pudiera indicar que dicha frase pertenece a la tradición corridística regional.

Discurso directo

Mientras las estrofas que contienen recursos formularios introductorios y las despedidas del narrador aparecen en la mayoría de los textos estudiados, la presencia del discurso directo como auxiliar de la narración ocupa un lugar secundario. lo cual coincide con las observaciones realizadas sobre otros corpora de

" Los casos atípicos están representados por: Eduardo López y El Zanatón, que carecen de despedida del narrador; Herminio Chiver, que no presenta la estrofa introductoria; Lupe Ramírez, El Diablo, que no posee ninguna de éstas; El Negro de Oro y El veinte de noviembre, cuyos textos se cierran con el apostrofe a la paloma mensajera (aunque dicho final es también común en el corrido tradicional), Racuel Torre, El Tigre de la Sierra, y Los tontos de Aroyú, donde las primeras estrofas son un resumen inicial de los hechos sin llamadas de atención formularias o alusiones a la performance, asimismo, el segundo texto no incluye la despedida del narrador.

corridos."

Si bien es cierto que en el corrido mexicano de tipo tradicional los versos narrativos siguen ocupando un lugar predominante, también lo es que la tradición corridística moderna se caracteriza por el aumento del diálogo y las interlocuciones de los personajes y el narrador. Esta misma tendencia se manifiesta en los corridos de índole popular-tradicional que se han analizado y ello demuestra que los creadores iniciales y los posibles recreadores que estos textos han tenido están inmersos en una estética colectiva y conocen los principales rasgos estilísticos del corrido tradicional.

Para el análisis de este sector del corpus se ha considerado como discurso directo al diálogo entablado por los personajes y a las interlocuciones sin respuesta de los mismos. Por el contrario, se han excluido las estrofas iniciales y finales que corresponden a interlocuciones del narrador, así como los versos en los cuales éste expresa su opinión sobre los sucesos del relato; es pertinente aclarar que de considerarse estas intervenciones la proporción de versos no narrativos aumenta considerablemente."

Aunque el promedio de versos con discurso directo que este sector del corpus muestra es de un 20.32%, " la presencia del

" Vid. Martínez López 1979, pp. 77-92.

" A este respecto, remito nuevamente al artículo de Enrique Martínez López citado en la nota anterior. Dado que en este apartado se ha considerado separadamente la participación del narrador en estrofas introductorias, despedida y reflexiones o digresiones morales dirigidas al público, las siguientes afirmaciones son exclusivamente válidas para el diálogo y las interlocuciones de los personajes.

" Los totales de octosílabos y porcentajes de versos con discurso directo que estos corridos presentan son los siguientes: Alberto y Chango: 44 vv. y 19.18%; La Americana: 56 vv. y 31.42%; El Ahijalito: 49 vv. y 14.58%; Casimiro Larrea: 52 vv. y 32.32.69%; El Ciruelo: 48 vv. y 35.41%; Cornelio Raños y Rogelio Meza: 68 vv. y 19.11%; El Chante Luna: 48 vv. y 14.52%; Demetrio Santaella: 129 vv. y 15.62%; El día último de mayo: 56 vv. y 30.35%; Eduardo López: 28 vv. y 50%; Enemésio López, la Gallinita: 48 vv. y 33.33%; Evarardo Reyes: 52 vv. y 17.30%; Fabricio Petatán:

recurso en cada uno de los 35 textos alcanza grados muy diversos: mientras nueve de los corridos (Casimiro Larrea, El Ciruelo, El día último de mayo, Eduardo López, Eneresio López, Maurilio Pérez, Pedro "Chicharrón", Porfirio Pastrana y El Zanatón) poseen entre un 20.38% y el 50% de versos con discurso directo, Febronio Petarín y El Tigre de la Sierra sólo presentan un escaso 5.5% y hay cuatro textos (La muerte de Antonio Hernández, La muerte de Rogelio Mesa y Trunell: Bando, El Negro de Oro y El veinte de noviembre) que carecen totalmente de discurso directo.

A la presencia del discurso directo como rasgo de apertura tradicional debe sumarse el uso de expresiones formularias que lo introducen. En ocasiones, estas expresiones se construyen con alguna forma conjugada del verbo 'decir' y siguiendo el esquema que la presentación del diálogo o las interlocuciones de los personajes suelen adoptar en el corrido tradicional:

"¡Ay! -le dice su querida,
como queriendo llorar-
quizás por saber a Chan:
a ti te van a matar."

(Albarrán y Chan, Tierra Colorada, Gro., III.)

"Entonces dice Maurilio
con dolor del corazón:
-No sean cobardes, muchachos,
no sean de mal corazón,
no son los hombres así,
no se baten a traición."

(Maurilio Pérez, Hueluetan, Gro., XLIII.)

40 vv. y 30; Hermán Chaves: 36 vv. y 17.78%; Juan Procopio: 76 vv. y 19.74%; Juan Rodríguez "Chonito": 50 vv. y 13.23%; Juan Serrano y Adolfo Salazar: 45 vv. y 20.00%; Luis Saiz: 36 vv. y 13.89%; Luis Serrano y Stabio: 34 vv. y 20.59%; Maurilio Pérez: 36 vv. y 13.89%; La Muerte de Antonio Hernández: 40 vv. y 10.00%; La Muerte de Rogelio Mesa y Trunell: Bando: 40 vv. y 13.49%; La Muerte de Rogelio Mesa y Trunell: Bando: 40 vv. y 15%; El Negro de Oro: 40 vv. y 5.00%; Pedro "Chicharrón": 32 vv. y 13.89%; Porfirio Pastrana: 36 vv. y 13.89%; El Tigre de la Sierra: 36 vv. y 27.62%; Bando: 40 vv. y 23.12%; El Tigre de la Sierra: 36 vv. y 5.56%; Rogelio Mesa y Trunell: Bando: 40 vv. y 25%; Los Bandidos y el Negro de Oro: 40 vv. y 19.75%; El veinte de noviembre: 40 vv. y 6.00%; y El Zanatón: 32 vv. y 33.33%.

"¡Ay! -le dice Alfredo Fuentes,
pero con mucha apuresa-,
ahora que Tomás murió
voy a disparar cervezas."

(Tomás Marín, Costa Chica, LXVIII.)

Sin embargo, las formas más recurrentes de introducir al discurso directo son:

La unión del nombre y el apellido del personaje con alguna conjugación del verbo 'decir':

"Le dice Pedro García,
que era el dueño del billar:
-Pasa pa dentro, Demetrio,
conmigo vas a jugar."

(Demetrio Santasella, Jamiltepec,
Oax., XIX.)

"Dijo Delina Salinas:
-Aquí si no hay que dudar,
si el pueblo no se lo paga
yo se lo voy a pagar,
voy a rezá un novenario
pa que lo puedan matar."
(Herminio Chávez, Punta de Maldonado,
Gro., XXVII.)

y la combinación de los adverbios 'ahí' o 'entonces' con el nombre del personaje y el verbo 'decir':

"Ahí le dijo Diente Perro:
-Mira, Juan, ahí va el sargento,
es bueno que te retires
o te me estás para adentro."
(Juan Procopia, XXXIV.)

"Entonces le dijo Alfredo:
-Cerveza no puedo dar,
porque me hace falta un frasco
y no lo puedo encontrar."
(Los tontos de Atoyá, Costa Chica, LXIX.)

Cuando el discurso directo adopta la forma del diálogo, la respuesta del segundo interlocutor se estructura básicamente mediante la unión del nombre, o nombre y apellido, del personaje

con alguna conjugación de 'contestar':

"Contestó Fidel Carmona:
-Eso sí no puede ser,
yo no lo hice por dinero,
yo lo que quería es mujer."
(Raquel Torre, Cuajinicuilapa, Gro., LV.)

"Everardo los contesta:
-De eso no tengan cuidado,
otras plazas he tenido
porque también soy buen gallo."
(Everardo Reyes, San Nicolás, Gro., XXIV.)

Otros elementos tradicionales presentes en algunos de estos corridos son:

1) Las advertencias que los personajes secundarios hacen al protagonista:

"Sus amigos le decían
cuando él empezó a llegar:
-No se meta usted al partido
porque lo van a matar."
(Everardo Reyes, San Nicolás, Gro.,
XXIV.)

"Sus amigos le decían:
-Ya no sigas disparando,
por ahí anda el comandante,
yo sé que te anda buscando."
(Enemesio López, San Nicolás, Gro., XXIII.)

"Sus amigos le decían:
-Cuidate de Petra Morga.
-Tengo buenas garantías
con el jefe de la zona."
(La Mulá Bronca, Costa Chica, XLVII.)

"Sus amigos le decían:
-Juan, ya no salgas de noche
porque hay gente en las orillas
que hasta se espantan los coches."
(Juan Rodríguez "Chanito", San Nicolás,
Gro., XXXVI.)

"Le avisaron que se fuera:
-No va' a pasar otra cosa.
viene la Motorizada

que es la más poderosa.
-Aquí los voy a esperar,
a ver de cómo nos toca."

(La Mula Bronca b, XLVIII.)

"Le dice Félix Padilla:
-Chante, con ellos no vas,
yo tengo el presentimiento
que algo te puede pasar;
Chante, no te vayas solo,
te vamos a acompañar."

(El Chante Luna, XV.)

La advertencia premonitoria es un motivo común en el corrido tradicional mexicano y suele estar expresada por los personajes secundarios que están unidos al protagonista por vínculos familiares o amistosos. Asimismo, la advertencia funciona como una especie de prohibición que el protagonista siempre transgrede y esta desobediencia le ocasiona la muerte. Por otra parte, la advertencia adquiere especial significado cuando es enunciada por una figura femenina; tal es el caso de Alberto y Chano, Demetrio Santaeila y Lupe Baños.

2) Las interlocuciones del narrador: a diferencia de los romances tradicionales, la presencia del narrador es una constante del corrido tradicional mexicano. Independientemente de las estrofas iniciales y finales, en algunos de los textos analizados los comentarios del narrador forman parte del cuerpo del relato; dichos comentarios son de índole diversa pues a veces el narrador hace evidente su pertenencia a una comunidad agraria:

"Se aproximó el mes de agosto,
ivamo' a sembrar la semilla!
Cuando llegó el ingeniero
mil hectáreas media."

(La Americana, Juchitán, Oax., IV.)

Subraya su condición de testigo presencial de los hechos:

"Luego le zampó carrera,
¡ah, qué recio le tiró!,
pobrecito de tío Amado
que la mano le voló."

(Los tontos de Atoyú, Costa Chica, LXIX.)

Expresa su dolor por la muerte del protagonista:

"De que canto este corrido
me dan ganas de llorar,
me acuerdo de Herminio Chávez
cuando se salía a pasear,
nataron a un gallo fino
de la brosa de Jodián."
Herminio Chávez, Punta de Maldonado,
Gro., XXVII.)

O, con base en el desenlace de la fábula, hace recomendaciones y digresiones morales dirigidas a la comunidad:

"No hagan trabajo de campo
porque hay mucho contrario,
mejor a servir a los pueblo'
a servir de secretario
y tener facilidades
para poder andar armado."
Quintila, Costa Chica, LIV.)

"Esa muerte estuvo triste,
varicos lo fueron a ver,
porque en esta triste vida
nada se queda a deber."
Demetrio Santaella, Jamiltepec, Oax., XIX.)

"En este mundo traidor
ya no existen garantías,
lo que rige es el dinero
y también la cobardía."
La muerte de Rogelio Meza y Cornelio
Ramos, Juchitán, Oax., XIV.)

3) La despedida del personaje: con menor recurrencia se da la despedida que el protagonista dirige a sus seres queridos. En este sector del corpus sólo aparecen dos casos de este tipo de despedida y en ambos es reconocible el empleo de la palabra 'adiós' unida a un vocativo, como sucede en los corridos y las coplas líricas tradicionales de México. En Julián Soriano y Adolfo Saligán la despedida ocupa una sextilla:

"Adolfo se despidió
de su esposa y de sus hijos:
-Hasta aquí los acompaño.

Adiós, todos mis amigos,
ustedes me llevarán
hasta el panteón del olvido."
 (Costa Chica, XXXVII.)

mientras que en Juan Rodríguez "Chanito", adquiere mayor extensión
 -dos cuartetas- y se combina con una recomendación:

"Luego que los conocí (a sus soldados)
 les extendí una mirada:
 -Adiós, muchachos queridos,
 no me sirvieron pa' nada.
 Ya me alejo de este mundo
 porque se me arranca el alma:
 Cuidense lo más que puedan
 y hagan las cosas con calma."
 (San Nicolás, Gro., XXXVI.)

En Eduardo López, por el contrario, la despedida del personaje es
 sustituida por una moraleja puesta en boca del protagonista
 moribundo:

"Eduardo se despidió
 con su media de aguardiente:
 -Ahí de escarmiento le queda
 a mis amigos vivientes."
 (San Nicolás, Gro., XXII.)

Por otra parte, nueve textos utilizan dos expresiones formularias
 recurrentes en el corrido tradicional: "A los primeros balazos..."
 y "Con su pistola en la mano...". La primera expresión -que
 también aparece en Simón Blanco, texto tradicional ampliamente
 difundido en el estado de Guerrero- casi siempre funciona para
 marcar el inicio del enfrentamiento armado entre el protagonista
 y sus enemigos:

"A los primeros balazo'
 Julián, qué a Adolfo le dic,
 qué se saca su pistola,
 el cargador le vació:
 -Dios te reciba en el cielo
 y nos perdone a los dos."
 (Julián Soriano y Adolfo Salagán,
 Costa Chica, XXXVII.)

"A los primeros balazos
 Emergildo pego un grito:
 -Ahí los tienes, recabron,

que te la quiten los ricos."
 (Porfirio Pastrana, Costa Chica, LIII.)

"A los primeros balazos
 Pascual arrancó corriendo:
 -Orita, pinche escopeta,
 y a mí me vendrán siguiendo."
 (Casimiro Larrea, El Charco, Oax., X.)"

Según Américo Paredes la segunda expresión formularia se generalizó en el corrido mexicano a partir del periodo revolucionario, aunque antes había sido incluida en una versión de Heraclio Bernal, impresa en una hoja volante de 1880; este mismo autor señala que después del surgimiento de Gregorio Cortez esta expresión se "convirtió en una frase completamente convencional" usada para describir a los héroes del conflicto fronterizo.⁴

Aunque en los textos analizados esta expresión no tiene su uso habitual -frase complementaria de la introducción al discurso directo- se emplea para destacar la valentía del héroe muerto o la cobardía de sus enemigos:

"Ya me voy a despedir,
 señores, no los engaño:
 mataron a Lupe Baño'
con la pistola en la mano."
 (Lupe Baños, Costa Chica, XXXVIII.)

"Ciertó Maurilio murió,
 pero no murió rajado,
 porque él ya estaba en el suelo
 y todavía estaba tirando
con su pistola en las manos,
 pero le estaba jalando."
 (Maurilio Pérez, Huehuetán, Gro., XLIII.)

"Esos le corrieron
 porque les faltó,
con sus pistolas en la mano
 y en la izquierda el cargador."
 (Everardo Reyes, San Nicolás, Gro., XXIV.)

⁴ Los otros textos donde aparece esta expresión son: Everardo Reyes (v. 31), La Mula Bronca (v. 37), Tomás Marín (v. 33) y El Zanatón (v. 31).

⁴ Paredes 1958. pp. 227.

Los elementos anteriores constituyen los rasgos de apertura del estilo tradicional que los textos de este sector del corpus manifiestan. Sin embargo, es pertinente aclarar que la sola presencia de uno de estos rasgos no basta para que el texto que lo contiene se someta al proceso de tradicionalización necesario para lograr su inclusión en el corrido tradicional: por el contrario, la susceptibilidad de tradicionalización está dada por el predominio que los elementos tradicionales logran sobre los populares en cada texto o versión concretos.

Aunque es imposible saber a ciencia cierta cuáles de estos corridos llegarán a hacerse tradicionales, sí es factible señalar que son aquellos que presentan mayor número de elementos tradicionales y cuyos niveles de contenido reflejan los valores e intereses comunitarios, además de aspectos externos como la práctica constante de actividades que permitan la transmisión de textos corridísticos en estas comunidades, los que poseen amplias posibilidades de adquirir el estilo tradicional y, con ello, la vida y el arraigo que son propios de la literatura tradicional.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han analizado la confluencia de elementos que dio origen al corrido tradicional mexicano y la forma en que esta confluencia produjo el carácter mixto que actualmente distingue al género.

Ello era necesario para explicar las que considero son las principales posibilidades del corrido actual: apertura como característica de un tipo de literatura, apertura como género y apertura como texto; todas ellas están íntimamente relacionadas con los géneros y circunstancias histórico-sociales que participaron en la configuración del género poético-narrativo más importante de la tradición mexicana.

El corrido actual se distingue por el predominio de la temática novelesca y este aspecto es el resultado de las modificaciones en las condiciones históricas del país: aunque en un principio los temas preferidos por los transmisores fueron los de carácter épico, esta circunstancia se modificó cuando el contexto revolucionario perdió inmediatez cronológica. Asimismo, la recurrencia de los temas tremendistas en esta manifestación literaria se explica por la influencia del romance vulgar sobre el corrido y los nexos de ambos géneros con la "literatura de cordel".

Por otra parte, el corrido coexiste con otras formas tradicionales como la canción y la copla líricas; esta coexistencia ha provocado un continuo intercambio de influencias, recursos, temas, motivos y préstamos textuales. A esta circunstancia debe agregarse que la canción lírica tradicional contribuyó en gran parte a la configuración del esquema formal básico del corrido.

Aunque en la época moderna adopta una multiplicidad de formas de transmisión, originalmente el corrido es una poesía de realización oral y colectiva. Si se atiende al desarrollo paradigmático del corrido y a su relación con los adelantos tecnológicos de cada época, hay que reconocer que desde los últimos años del siglo XIX todo tipo de transmisión oral conlleva la

influencia de la escritura o la oralidad secundaria y que ésta es una cultura de oralidad secundaria en la cual los adelantos de la tecnología electrónica han producido formas y medios de comunicación oral u oral-visual con alcance masivo. Con respecto al corrido debe señalarse que la influencia de la oralidad secundaria ha sido determinante en la evolución y transformación de varios aspectos del género, aunque esta influencia ha sido muchas veces negativa.

Aunque este trabajo se circunscribe al corrido tradicional, he hecho continuas referencias a lo que llamo corridos de estilo popular-tradicional, cuya factura local es una prueba fehaciente de la vigencia del género. Creo que estos textos constituyen un estadio anterior al proceso de tradicionalización y un ejemplo de la apertura hacia lo tradicional; considero que, según los niveles y grados de apertura que cada uno de ellos presenta, estos corridos son los susceptibles de recibir un proceso de conversión hacia el estilo tradicional. La mayoría de los textos que actualmente poseen vida y arraigo tradicionales fueron en un principio corridos de estilo popular-tradicional, y una vez sometidos al proceso de tradicionalización adoptaron las características que hoy en día permiten su total inclusión en la poesía narrativa tradicional.

El corrido actual es, por las razones aludidas, un género poético-narrativo que transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular, entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada. Por ello, las características y las posibilidades de apertura que lo distinguen se explican mediante la heterogeneidad de elementos y circunstancias que lo conformaron.

INDICE DE TITULOS

- I. La adúltera (17 versiones)
- II. El Alazán y el Rocío (2 versiones)
- III. Alberto y Chano*
- IV. La Americana*
- V. El Animalito*
- VI. Belén Galindo*
- VII. Bernal Francés (6 versiones)
- VIII. La Buenaventura de Cristo*
- IX. Caballo Prieto Azabache (4 versiones)
- X. Casimiro Larrea*
- XI. El Ciruelo*
- XII. El Colacho*
- XIII. Cornelio Ramos y Rodelio Meza*
- XIV. La muerte de Rogelio Meza y Cornelio Ramos*
- XV. El Chante Luna*
- XVI. Che Gomez*
- XVII. Nuevo corrido a Che Gomez*
- XVIII. Delcädina (3 versiones)
- XIX. Demetrio Santaella*
- XX. El día último de mayo*
- XXI. Don Gato*
- XXII. Eduardo López*
- XXIII. Enemio Lopez, la Gallinita*
- XXIV. Everardo Reyes*
- XXV. Febonio Petatán*
- XXVI. Gorrion hermoso*
- XXVII. Herminio Chavez*
- XXVIII. El hijo desobediente (7 versiones)
- XXIX. Hilitos de oro (5 versiones)
- XXX. La inundación de 1969*
- XXXI. El Istmo de Tehuantepec*
- XXXII. José Lizorio (2 versiones)
- XXXIII. Juan Chicapa*
- XXXIV. Juan Procopia*
- XXXV. Juan R. Escudero*
- XXXVI. Juan Rodriguez "Chanitc"*
- XXXVII. Julian Soriano y Adolfo Saligán*
- XXXVIII. Lupe Baños*
- XXXIX. Lupe Ramirez, el Diablo*
- XL. Mambru (13 versiones)
- XLI. Maquina 501 (2 versiones)
- XLII. Marcos se andaba...
- XLIII. Maurilio Pérez*
- XLIV. Modesta Ayala (7 versiones)
- XLV. Los Morros*
- XLVI. La muerte de Antonio Hernández*
- XLVII. La Mula Bronca a*
- XLVIII. La Mula Bronca b*

- XLIX. El Negro de Oro
L. Pablo Sidar
LI. Pedro "Chicharrón"
LII. Los Pineda y los Nava
LIII. Porfirio Pastrana
LIV. Quintila
LV. Raquel Torre
LVI. El Rey Lopitos
LVII. Roman Castillo
LVIII. Rosita Álvarez (6 versiones)
LIX. Santa Amalia (2 versiones)
LX. Las señas del esposo (7 versiones)
LXI. Siete Leguas (3 versiones)
LXII. Simón Blanco (9 versiones)
LXIII. El Tigre de la Sierra
LXIV. La toma de Chilpancingo
LXV. Toma de la plaza de Iquala, Guerrero
LXVI. Toma de Ocotlán (2 versiones)
LXVII. Ocotlán
LXVIII. Tomás Marín
LXIX. Los tontos de Azoyú
LXX. Valentín de la Sierra (2 versiones)
LXXI. Valerio Trujano
LXXII. El veinte de noviembre
LXXIII. El Zanatón

* De estos textos no recogí ninguna versión en la tradición oral.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Piñal 1972 = Francisco Aguilar Piñal, Romancero popular del siglo XVIII, CSIC, Madrid, 1972. (Cuadernos Bibliográficos XXVII).
- Aguilera Osorio 1978 = Felipe Aguilera Osorio, Antología moderna del corrido mexicano, t. I, Libro de Oro. México, 1978.
- Aguirre Beltrán 1958 = Gonzalo Aguirre Beltrán, Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro, FCE-SEP, México, 1985. (Lecturas mexicanas 90). [1ª ed. 1958].
- Alvar 1971 = Manuel Alvar, Romancero viejo y tradicional, Porrúa, México, 1979. ("Sepan cuantos..." 174). [1ª ed. 1971].
- Armistead 1982 = Samuel G. Armistead, "Un corrido de la muerte de Madero cantado en Luisiana", Anuario de Letras, XX (1982), pp. 379-387.
- Autoridades = Diccionario de autoridades, ed. facs., Gredos, Madrid, 1984. (Biblioteca románica hispánica V. Diccionarios 3).
- Baldi 1946 = "sul concetto di poesia popolare". Leonardo. Rassegna Bibliografica, 15 (1946), pp. 11-21 y 65-77.
- Beristáin 1985 = Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética, Porrúa, México, 1985.
- Boyd-Bowman 1985 = Peter Boyd-Bowman, Indice geobiográfico de más de 56 mil pobladores de la América hispánica. I. 1493-1519, FCE-UNAM (Instituto de Investigaciones Históricas), México, 1985.
- Campa 1946 = Arthur L. Campa, Spanish Folk-Poetry in New Mexico, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1946.
- Campos 1929 = Rubén M. Campos, El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925), SEP, México, 1929.
- Canc. Bajío = Cancionero del Bajío, Ediciones Lemus, México, (1956-1967) 39 números. Colección de cancioneros callejeros perteneciente al Seminario de Literatura Popular del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.
- CFM = Margit Frenk Alatorre et al., Cancionero folklórico de México, El Colegio de México, México, 1975-1985. 5 vols. T. I: Coplas del amor feliz, 1975; t. II: Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor, 1977; t. III: Coplas que no son de amor, 1980; t. IV: Coplas varias y varias canciones, 1982; t. V: Antología, glosario, índices, 1985.

Caro Baroja 1966 = Julio Caro Baroja, Romances de ciego, Taurus. Madrid, 1960. (Temas de España 47). [1ª ed. 1955].

Castañeda 1943 = Daniel Castañeda, El corrido mexicano. Su técnica literaria y musical. Surco, México, 1943.

Catalán 1970 = Diego Catalán, "La romera de Santiago y Grifo Lombardo. Valor arqueológico de la tradición moderna". Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna. Gredos, Madrid, 1970, pp. 121-166. (Biblioteca románica hispánica, Estudios y ensayos 142).

Catalán 1972 = Diego Catalán, "El romance tradicional. un sistema abierto", El Romancero en la tradición oral moderna, ed. de D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo. Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1972, pp. 161-205.

Catalán 1976 = Diego Catalán, "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura". Homenaje a Julio Caro Baroja. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1976, pp. 245-270.

Catalán 1979 = Diego Catalán, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo 'Romancero'". El Romancero hoy: poética, ed. de D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo et al.. Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 231-249. (Romancero y poesía oral III).

CGR = Diego Catalán et al., Catálogo general del Romancero panhispánico, t. 1ª, Teoría general y metodoloxía, Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1984.

Colín 1972 = Mario Colín, El corrido popular en el estado de México. [Gobierno del Estado de México]. México, 1972. (Biblioteca enciclopédica del Estado de México XXV).

Corridos mexicanos = [Corridos mexicanos: colección de hojas sueltas originales, s. p. 1.], 262 hojas sueltas en caja-fólder, 33 cm. La mayoría registra autor, y ocasionalmente el año. Dos imprentas aparecen con mayor regularidad: Guerrero y A. Vanegas Arroyo. En el acervo de la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México bajo la clasificación: CE 784.4972 / C 825.

Corominas 1980 = Joan Corominas, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Gredos, Madrid, 1980. (Biblioteca románica hispánica, Diccionarios 7).

Cruz 1983 = Víctor de la Cruz, Corridos del Istmo. Ayuntamiento Popular de Juchitán, Juchitán, Oax., 1983.

Custodio 1976 = Alvaro Custodio, El corrido popular mexicano.

- Díaz, Madrid, 1975. "Los junciales 17".
- Díaz de León 1983 = Francisco Díaz de León. El grabado como ilustración de la música popular. Seminario de Cultura Mexicana. México, 1983.
- Díaz del Castillo = Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, ed. introd. y notas de M. León-Portilla. Historia 16. Madrid, 1984. 2 vols. (Crónicas de América 3a y 3b).
- Díaz Roig 1976 = Mercedes Díaz Roig. El Romancero y la lírica popular moderna. El Colegio de México. México, 1978. (Estudios de lingüística y literatura III).
- Díaz Roig 1980 = Mercedes Díaz Roig. "Algunas relaciones entre el Romancero tradicional y el vulgar". Anuario de Letras, XVIII (1980), pp. 269-278.
- Díaz Roig 1985 = Mercedes Díaz Roig. Estudios y notas sobre el Romancero. El Colegio de México. México, 1986. (Estudios de lingüística y literatura XIV).
- Díaz Roig 1987 = Mercedes Díaz Roig. El Romancero viejo. Rea-México. México, 1987. (Letras hispánicas 52).
- Díaz Viana 1937 = Luis Díaz Viana. Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo. pról. de M. C. García de Enterría. introd. de J. Díaz. Ambito, Valladolid, 1937.
- Durán = Agustín Durán. Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Imp. de M. Rivadeneyra. Madrid. 2 vols. T. I. 1849; t. II, 1851. (Biblioteca de autores españoles X y XII).
- Duvalier 1937 = José Cruz Reyes (Armando Duvalier, Vauquelin Duvalier). "Romance y corrido". Crisol, XIV-34 (1937), XV-27 (1937) y XV-82 (1937), pp. 35-43, 8-15 y 35-41.
- Entwistle 1939 = William J. Entwistle. European Balladry, Oxford at the Clarendon Press, Oxford, 1951. [1st. ed. 1939].
- España Sánchez 1976 = Cuauhtémoc España Sánchez. El corrido zacatecano. INAH (Departamento de Investigaciones Históricas)-Universidad Autónoma de Zacatecas. México, 1976. (Colección científica. Historia 43).
- Espinosa 1953 = Aurelio M. Espinosa. Romancero de Nuevo México. CSIC, Madrid, 1953. (Revista de Filología Hispánica, anejo LVIII).
- Estebánez Calderón 1946 = Serafín Estebánez Calderón. "Un baile en Triana". Escenas andaluzas en Vida y obra de D. Serafín

Estebanes Calderón del Solitario, ed., pref. y notas de J. Campos. Atlas, Madrid, 1988, pp. 223-230. (Biblioteca de autores españoles LXXXVIII, 11ª ed. 1946).

Frank 1971 = Margit Frank. Entre folklóre y literatura (lirica hispánica antigua). El Colegio de México, México, 1984. [1ª ed. 1971].

Frank 1978 = Margit Frank. Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica. El Colegio de México, México, 1978. (Estudios de lingüística y literatura I).

Frank 1982 = Margit Frank. "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro. Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, publicadas por Giuseppe Bellini, Bulzoni Editore, Roma, 1982, t. I, pp. 101-123.

García de Diego = Pilar García de Diego. "El Testamento en la tradición". Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, IX (1953) y X (1954), pp. 601-666 y 400-471.

García de Enterría 1973 = Ma Cruz García de Enterría. Sociedad y poesía de cordel en el Barroco. Taurus, Madrid, 1973. (Persiles 67).

Garza Ramos 1963 = Ma del Carmen Garza Ramos. "Fisonomía del héroe en el corrido mexicano", Diálogos, 24 (1963), pp. 12-16.

Garza de Koniecki 1977 = Ma del Carmen Garza de Koniecki. El corrido mexicano como narración literaria, tesis de doctorado. El Colegio de México, México, 1977. 3 vols.

González 1988 = Aurelio González, "¿Cómo vive el corrido mexicano?", Caravelle, 51 (1988), pp. 23-30.

Gutiérrez Avila 1968 = Miguel Angel Gutiérrez Avila. Corrido y violencia entre los afroestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca. Universidad Autónoma de Guerrero, Chilpancingo, 1968.

Henestrosa 1977 = Andrés Henestrosa. Espuma y flor de corridos mexicanos. Porrúa, México, 1977.

Leonard 1949 = Irving A. Leonard. Los libros del conquistador, trad. de M. Monteforte Toledo. FCE, México, 1979. [1ª ed. en inglés 1949].

Lira 1938 = Miguel N. Lira. Corrido de Domingo Arenas. México-Francia. Ediciones Bora, México, 1938.

Lord 1960 = Albert B. Lord. The Singer of Tales, pref. by H. Levin. Harvard University Press, Cambridge, MA, 1971. (Harvard Studies in Comparative Literature 14). [1st. ed. 1960].

- Dr. Dowell 1970 = John H. McDowell. "The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition". JOURNAL OF AMERICAN ETHNOLOGY, 25 (1970), pp. 205-220.
- Macaraña Ordóñez 1985 = César Macaraña Ordóñez. Corridos de la Revolución mexicana desde 1910 a 1920, y otros notables de varias épocas. colección de 100 corridos [Notas volantes publicadas por Eduardo Guerrero en 1921. Innovación, México, 1985. San Pablar].
- Marco 1977 = Joaquín Marco. Literatura popular en España en los siglos XVII y XIX. Taurus, Madrid, 1977. 2 vols. Perfiles 101. I y II.
- Maria y Campos 1962 = Armando de María y Campos. La Revolución mexicana a través de los corridos populares. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1962. 2 vols. (Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana 38).
- Martínez López 1979 = Enrique Martínez López. "La variación en el corrido mexicano: interlocuciones del narrador y los personajes". El Romancero hoy: poética. Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 65-120.
- Mendoza 1939 = Vicente T. Mendoza. El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo. pról. de J. O. Romero. UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas). México, 1939.
- Mendoza 1949 = Vicente T. Mendoza. "Música tradicional de Guerrero". Nuestra Música. IV-15 (1949), pp. 193-214.
- Mendoza 1954 = Vicente T. Mendoza = El corrido mexicano, FCE, México, 1954. (Colección popular 139). [2ª ed. 1954].
- Mendoza 1956a = Vicente T. Mendoza. El corrido de la Revolución mexicana. pról. de J. Romero Flores. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956. (Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana 51).
- Mendoza 1956b = Vicente T. Mendoza. Panorama de la música tradicional de México. UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas). México, 1956. Estudios y Fuentes del arte en México "III". [2ª ed. 1956].
- Mendoza 1964 = Vicente T. Mendoza. Lírica narrativa de México. El corrido. UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas). México, 1964. (Estudios de Folklore 1).
- Menéndez Pidal 1939a = Ramón Menéndez Pidal. "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española". Los romances de América y otros estudios. Espasa-Calpe, Madrid, 1939, pp.

II-17. (Austral 55). [1ª ed. 1939].

Menéndez Pidal 1938 = "Los romances tradicionales en América". Los romances de América y otros estudios. Espasa-Calpe, Madrid, 1971. pp. 10-11. (Austral 55). [1ª ed. 1939].

Menéndez Pidal 1952 = Ramón Menéndez Pidal. Romancero hispanico. Espasa-Calpe, Madrid, 1958. 2 vols. (Obras completas de R. Menéndez Pidal IX y X). [1ª ed. 1952].

Menéndez Pidal 1973 = Ramón Menéndez Pidal. Estudios sobre el Romancero. Espasa-Calpe, Madrid, 1973. (Obras completas de R. Menéndez Pidal XII).

Molina Cardona 1985 = Mauricio Molina Cardona. Brava colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos y otros romances ajeniales. INSA, México, 1985.

Ong 1987 = Walter J. Ong, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, trad. de A. Scherp, pref. de la ed. en inglés de F. Hawkes, FCE, México, 1987. [1ª ed. en inglés 1991].

Paredes 1958 = Américo Paredes. Con su pistola en la mano. Un corrido fronterizo y su héroe, trad. de C. Alvarez Larrauri y A. Felix. INAH, México, 1986. [1ª ed. en inglés 1958].

Pérez Martínez 1935 = Héctor Pérez Martínez. Trayectoria del corrido s. e., México, 1935.

Petersen 1972 = Suzanne Petersen. "Cambios estructurales en el Romancero tradicional". El Romancero en la tradición oral moderna, ed. de D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo. Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1972, pp. 167-179.

Prieto Posada 1944 = Margarita Prieto Posada. Del rabel a la guitarra. El corrido mexicano como un derivado del romance español. UNAM, México, 1944.

Propp = Vladimir Propp, El epos heroico ruso, trad. del italiano de A. Gómez Olea, Fundamentos, Madrid, 1993. 2 vols. (Artes. Crítica 39 y 90).

Reed 1959 = John Reed. México insurgente. Ariel Saiz Barral, México, 1979. (Ariel Quincenal 13). [1ª ed. 1969].

Reynolds 1961 = Winston A. Reynolds. Romancero de Hernán Cortés (estudio y textos de los siglos XVI y XVII). Alcalá, Madrid, 1967. (Aula magna. Estudios 12).

Rodríguez Moñino 1970 = Antonio Rodríguez Moñino. Diccionario bibliográfico de piezas sueltas (siglo XVI). Castalia.

Madrid, 1970.

REM = Mercedes Díaz Rojas y Aurelio González. Romances tradicionales de México. UNAM, México, 1968.

Saldívar-Osorio = J. Abel Saldívar y Elisa Osorio Bolio. Historia de la música en México, ed. facs., México, 1961. (Biblioteca enciclopédica del Estado de México CIII. [1a ed. 1934].

Segura 1961 = Isabel Segura. Romances de señoras. Selección de romances de tipo relativos a la vida, costumbres y propiedades atribuidas a las señoras mujeres. Alta Fulla, Barcelona, 1961. (Mitos, leyendas y costumbres I).

Segura 1964 = Isabel Segura. Romances horrorosos. Selección de romances de tipo que dan cuenta de crímenes verídicos, atrocidades y otras miserias humanas. Alta Fulla, Barcelona, 1964. (Mitos, leyendas y costumbres II).

Serrano Martínez 1960 = Calcedonio Serrano Martínez. El corrido mexicano no deriva del romance español. Centro Cultural Guerrerense, México, 1960.

Serrano Martínez 1961 = Calcedonio Serrano Martínez. "Romances tradicionales en Guerrero", Anuario de la Sociedad Folklórica de México. VII (1961), pp. 7-71.

Simmons 1957 = Merle E. Simmons. The Mexican "Corrido" as a Source for Interpretive Study of Modern Mexico (1870-1950). Indiana University Press, Bloomington, 1957. (Indiana University Publications, Humanities Series 38).

Stanford 1974 = Thomas E. Stanford. El villancico y el corrido mexicano. INAH, México, 1974. (Colección científica, Etnología 10).

Vázquez Santana 1914 = Higinio Vázquez Santana. Canciones, cantares y corridos mexicanos. t. I, pról. de L. González Obregón. Imp. M. León Sánchez, México, [1914]. (Biblioteca popular de autores mexicanos 8).

Vázquez Santana 1925 = Higinio Vázquez Santana. Canciones, cantares y corridos mexicanos. t. II, pról. de C. B. Ceballos y S. Anador (seud. Yorick Valencia), s. e., México, 1925.

Vázquez Santana 1931 = Higinio Vázquez Santana. Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos. t. III. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

Vélez 1960 = Gilberto Vélez. Corridos mexicanos. Editores Mexicanos Unidos, México, 1960.

Zumthor 1981 = Paul Zumthor. "Le discours de la poésie orale" Poétique. 53 (1982), pp. 387-401.

DISCOGRAFIA

Disco INAH = Corridos de la rebelión cristera, INAH, disco 20.

Disco RCA = Antología musical del corrido, Selecciones del Reader's Digest, RCA Ariola, disco 5.