

iMex
REVISTA





Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario

POP.MEX – FACETAS DE LA CULTURA POPULAR MEXICANA

Año II

Nº3

Editorial

FRANK LEINEN

Introducción.....4

Estímulo / Impression

DORIS DÖRRIE

Fiebre por »El Virus«7

Artículos

ANA CASTAÑO

Parodia política y oración: glosas mexicanas al Padrenuestro (de la Colonia a nuestros días).....11

LINDA EGAN

Canciones que parten el corazón: El sacrificio en el corrido de la Revolución.....33

HARTMUT NONNENMACHER

Apuntes sobre la canción popular moderna en México.....49

GÜNTHER MAIHOLD / ROSA MARIA SAUTER DE MAIHOLD

Capos, reinas y santos – la narcocultura en México.....64

ANNE HUFFSCHMID

Devoción satanizada: La Muerte como nuevo culto callejero en la Ciudad de México.....97

MICHAELA PETERS

¿Apocalipsis o utopía? Contraposiciones de la cultura popular en México en el marco del
Bicentenario: Volpi y Monsiváis.....108

Reseñas

ANA LUENGO

Wieser, Doris (2012): *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende. Typen und Kontexte*.....123

SANTIAGO NAVARRO PASTOR

Juaristi, Jon / Pino, Marina (2011): *A cambio del olvido. Una indagación republicana (1872-1942)*.....126

Editorial: pop.Mex – Facetas de la cultura popular mexicana

Frank Leinen

(Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf / Alemania)

El tercer número de *iMex* se consagra a las diferentes manifestaciones de la cultura popular en México, que durante las últimas décadas ha sido difundida sobre todo a través de los nuevos medios audiovisuales. Anteriormente, una condición para posibilitar el desarrollo de lo popular ya se hallaba en el hecho de ser accesible y dirigirse al mayor número posible de individuos. Entre tanto, este fenómeno ha aumentado a tal grado que la cultura popular se ha vuelto omnipresente, tanto en la sociedad mexicana como en otras partes. Lo popular presenta muchas facetas y, en consecuencia, también ofrece variadas posibilidades para su análisis como elemento integrante y al mismo tiempo como componente sumamente dinámico de la cultura cotidiana. Esta peculiaridad de lo popular – su dinamismo temático, medial y genérico así como su orientación cultural entre lo local y lo global – hace prácticamente imposible una definición de lo que representa la cultura popular hoy en día o de lo que era en otras épocas. Cultura de masas, cultura mediatizada, cultura carnevalesca, cultura de oposición, cultura de consumo, cultura anti-cultura, cultura híbrida, cultura de moda, cultura mítica... ¿Cómo definir este fenómeno siempre cambiante? Aunque cada acercamiento hacia una definición de 'lo popular' – incluso ya el singular resulta bastante inadecuado – parece ser en vano, merecen peculiar atención los análisis de aspectos seleccionados que tratan dicho fenómeno, y que han sido reunidos en este número.

La serie de artículos sobre algunas de las manifestaciones de la cultura popular en México abre con un ensayo de **Doris Dörrie**, conocida directora de cine, escritora y profesora universitaria, en el que nos presenta el espectáculo de la lucha libre como puesta en escena del eterno combate de lo bueno contra lo malo. En '**Fiebre por »El Virus«**', la autora, quien se muestra a sí misma como verdadera aficionada y asidua espectadora, nos permite acercarnos a este fenómeno, tanto mexicano como popular, a través de múltiples imágenes e impresiones escritas.

En su artículo '**Parodia política y oración: glosas mexicanas al Padrenuestro**' **Ana Castaño** nos presenta, desde una perspectiva diacrónica, numerosas variaciones de esta

oración que servía y sirve aún hoy en día como patrón para proclamar posiciones críticas, y a menudo carnavalescas, contra la autoridad de los dirigentes o del discurso oficial.

Otro análisis diacrónico lo realiza **Linda Egan** en su contribución intitulada '**Canciones que parten el corazón: El sacrificio en el corrido de la Revolución**'. Egan muestra de qué manera se hace patente una continuidad motivica, que se remonta hacia el canto tradicional de los aztecas, en las canciones populares, que comúnmente hablan de los hechos heroicos y de las tragedias durante la Revolución mexicana. En este sentido, la autora logra ilustrar cómo el sacrificio político reemplazó en el siglo XX al sacrificio religioso de la antigüedad.

Asimismo, mediante su acercamiento al tema del corrido como género popular por excelencia, Egan abre paso a la indagación en la música popular mexicana. En base a este impulso, **Hartmut Nonnenmacher** prosigue con sus '**Apuntes sobre la canción popular moderna en México**'. Después de una reflexión sobre la construcción mediática de la imagen del cantante de éxito, sustentada en el análisis textual de las letras de las canciones, el autor se enfoca en la persona de Chavela Vargas para analizar el nacimiento y desarrollo de su imagen como 'cantante maldita'. En la parte final del artículo, son realizadas valiosas observaciones acerca de la constitución y evolución de los géneros en los que se agrupa la canción mexicana, que va desde el bolero hasta llegar al narcocorrido y al corrido político.

Es evidente que un número de *iMex* sobre cultura popular debería tener en consideración dos protagonistas peculiarmente famosos entre todos los que tratan el tema en sus comentarios, artículos, crónicas y libros. Por eso el artículo de Michaela Peters, '**¿Apocalipsis o utopía? Contraposiciones de la cultura popular en México en el marco del Bicentenario: Volpi y Monsiváis**', encaja perfectamente en el contexto de esta edición. En su análisis, la autora hace patentes tanto las interpretaciones de Jorge Volpi y Carlos Monsiváis respecto a las sociedades contemporáneas en México y América Latina, como el potencial positivo que puede resultar de la vivacidad y la creatividad de lo popular.

En los últimos lustros, el tema del narco y de sus efectos directos o indirectos en la vida cotidiana de cada individuo ha ido tomando singular importancia dentro de la sociedad y la política mexicanas. El resultado de este fenómeno es una narcocultura polifacética cuyos impactos analizan **Rosa María Sauter de Maihold** y **Günther Maihold** en una contribución que encadena perfectamente con el primer número de *iMex* sobre la violencia en México. La lectura de '**Capos, reinas y santos - la narcocultura en México**' se torna verdaderamente informativa, no sólo por la calidad científica que caracteriza el trabajo de los autores, ambos especialistas en la política y la literatura latinoamericanas, sino también por el hecho de estar

profundamente vinculados con la actualidad mexicana, especialmente desde 2011, cuando Günther Maihold fue invitado para trabajar en el D.F. como titular de la Cátedra Alexander y Guillermo de Humboldt en la *Universidad Nacional Autónoma de México* y en *El Colegio de México*.

Ya en el artículo de Rosa María Sauter de Maihold y Günther Maihold, a través del análisis de la devoción de los 'narcosantos' Malverde y San Nazario, se hace visible el surgimiento de nuevas formas de religiosidad popular, tema que constituye la parte central de las reflexiones de **Anne Huffschnid** a cerca de la '**Devoción satanizada: La Muerte como nuevo culto callejero en la Ciudad de México**'. En esta contribución se hace patente, por un lado, el deseo del pueblo de encontrar una orientación espiritual en tiempos difíciles, por otro, inspira a una meditación crítica sobre la caída de los valores éticos que se articulan mediante la veneración de estos nuevos Santos. Huffschnid interpreta, sin juzgar de antemano, el culto a La Muerte y sus derivaciones como expresión de una nueva religiosidad que no exige al devoto ningún tipo de renuncia o arrepentimiento. Mediante una fotodocumentación, que se puede valorizar como continuación fotográfica de su ensayo escrito, la autora nos invita a entrar en este cosmos irisado con un particular irracionalismo meramente mexicano.

Esta edición se concluye con dos reseñas: la primera, de **Ana Luengo**, muy cercana al tema de la cultura popular, nos presenta una monografía de Doris Wieser sobre la novela policíaca latinoamericana del fin de milenio. La segunda, de **Santiago Navarro Pastor**, es una invitación a la lectura del libro de Jon Juaristi y Marina Pino, con el título *A cambio del olvido. Una indagación republicana (1870-1940)*.

Fiebre por »El Virus«¹

Doris Dörrie

En los últimos dos años he pasado alrededor de cuatro meses en la Ciudad de México. Mis amigos mexicanos se quejaban amargamente de que ya nadie acudía a visitarlos a causa de la guerra contra las drogas; decían que se sentían abandonados y recalcaban que existe otro México que no tiene nada que ver con el del narcotráfico.

Y a decir verdad así es: el sol brilla, los colores relumbran y la gente sigue siendo amable igual que siempre. Todo mundo se esfuerza por no tener miedo y divertirse lo mejor que se pueda; hasta parece que se hubieran puesto de acuerdo para ello. Como ejemplo está la lucha libre, la versión mexicana del *wrestling*, que a la fecha me tiene cautivada. A manera de ritual, salgo todos domingos a las tres de la tarde de mi departamento, ubicado en el barrio pintoresco de Coyoacán, para dirigirme al centro de la ciudad y llegar hacia las cinco a la Arena Coliseo. Durante mis peregrinaciones dominicales, el camino me muestra una y otra vez qué complicada es la situación por la que atraviesa el país en estos momentos.

Al pasar por la Casa Azul de Frida Kahlo, que está muy cerca de donde vivo, veo a los guardias del museo, aburridos porque ya casi no vienen turistas. Armados con ametralladoras y chalecos antibalas vigilan un museo sin visitantes. Mientras tanto, a un costado, justo enfrente del Café Jarocho, un trío de músicos avejentados hace sonar el clásico *Puño de tierra*, una canción desgarradora cuyo mensaje principal es que todos terminaremos como un simple puñado de polvo. Más adelante, en el pesero, retumba una mezcla estridente de *punk*, *heavy metal* y mariachi; al volante va un joven de unos dieciséis años, conduciendo como si fuera camino al infierno; su mirada feroz te dice ¡súbete, súbete, y ya verás! Recientemente, unos hombres armados con machetes asaltaron el pesero en el que iba la sirvienta de mi casera y la hirieron gravemente. Pero así son las cosas aquí, ¿qué se le va a hacer? Entre tanto, los frenos rechinan o ni funcionan, el bajo retumba, viejecitas que ascienden con dificultad, bellísimas adolescentes que portan celulares rosas, viejos batalladores de rostro curtido, amas de casa sobrecargadas de bultos, muchachitos con cortes de cabello extravagantes, jóvenes con cadenas de oro y cinturones gruesos: la atmósfera es fenomenal.

De aquí transbordo al metro y así al próximo programa de diversión: vendedores ambulantes pregonan, en un canto monótono y recio, sus productos, muchas veces de

¹ La versión original del artículo, escrito en alemán, fue publicada en el suplemento *ZEIT Reisen*, del periódico semanal *DIE ZEIT* (11, 67 [marzo 2012], p. 19).

procedencia y calidad dudosa. Un pequeño martillo: de fácil manejo y a buen precio. Un DVD que muestra las más terribles cárceles mexicanas. Chicles al mayoreo. Unas linternas diminutas y pintalabios indelebles. Bolígrafos porno. Los mejores cacahuates del mundo. Lo último en libros sobre la guerra antidrogas. Ese no lo quiere nadie y el vendedor lo sabe; por eso, sólo lo eleva en su mano con un gesto cansado.

Al principio, miraba horrorizada todos los días la nota roja del periódico. Sin embargo, ahora que me he aclimatado hago lo que todos hacen: ya no quiero ver ni escuchar nada sobre el asunto. 'La inseguridad', mejor conocida como "la lucha antidrogas", se desliza en uno como el pequeño gusano que habita en las playas mexicanas, logrando vivir durante mucho tiempo en un cuerpo sin ser descubierto, hasta que empieza a abrirse caminos visibles por la piel.

Me bajo en el Zócalo – la plaza más grande del mundo –, la Catedral Metropolitana sobre el Templo Mayor: un verdadero sándwich colonial; los españoles simplemente se colocaron encima. Aquí fue desenterrado hace poco el inmenso monolito de Tlaltecuhli, temible diosa azteca que por la noches pide a gritos víctimas humanas y que, si no recibe ninguna, devora sus propias vísceras.

Detrás de la catedral, en la calle hay un altar de La Santa Muerte, un esqueleto de tamaño real con un manto azul celeste de Virgen María. Mientras que la iglesia la rechaza, la gente sencilla la venera con vehemencia, al igual que los narcos. Todos los días, los habitantes del vecindario le colocan cariñosamente un nuevo y bonito atuendo. Por las noches encuentra refugio en una tienda de ropa interior, entre sostenes levantasenos y minúsculos tangas de colores chillones. Aquí está bien atendida, dice la vendedora.

Tropiezo, me caigo y entro cojeando a la próxima tienda, en la que se venden muñecas con chupón. Los dos hombres que la atienden me ofrecen un trago de agua, me dan permiso de sentarme todo el tiempo que quiera, y seguramente también podría quedarme a vivir aquí, no sería ningún problema. Las cosas se toman tal y como son: virtud mexicana y problema mexicano.

Dicen que es peligroso andar por las calles que se encuentran detrás de la catedral, pero, como ya no puedo recordar todos los lugares ni todas las calles que supuestamente son peligrosos, ya me da igual. Por las noches ando en bicicleta, lo que es peligroso en otro sentido, pero sólo trato de imaginarme que voy segura porque nadie se tomaría la molestia de correr detrás de una bicicleta. Recientemente, las mujeres al volante tienen permitido pasarse el semáforo en rojo en ciertas zonas, porque es más peligroso detenerse que originar un siniestro total. Ya nadie sabe con exactitud quiénes son ni los buenos ni los malos. Por eso,

¡vamos, a las luchas! Allí al lo menos los papeles están claramente definidos: los buenos luchan contra los malos y a veces incluso ganan, y la violencia es sólo un juego.

Frente a la Arena Coliseo hay mujeres que venden las máscaras de luchadores en colores muy llamativos. La máscara define la personalidad de cada luchador, y éste por ningún motivo debe desprenderse de la suya de forma imprudente. Según cuenta la leyenda, el más famoso de todos los luchadores mexicanos, El Santo (1918-1984), nunca se quitaba su máscara plateada, ni siquiera en casa. Hasta que un día, en un programa de televisión, se le ocurrió quitársela: una semana después, apareció muerto.

Los padres de familia les compran a sus hijos la máscara de su luchador favorito y, después de haber sido registrado por mujeres con uniforme y aspecto marcial en busca de aparatos fotográficos y celulares, se puede entrar al Coliseo. Por suerte, ya conozco el procedimiento y tengo mi móvil bien escondido en mi pantalón, porque es cierto que al final del espectáculo te entregan un celular, pero eso no significa por fuerza que sea el tuyo.

Apenas entro a la Arena, que más parece un circo que un complejo deportivo, mi corazón empieza a palpar cada vez con más fuerza, y entonces comienzo casi de manera inconsciente a sonreír frenéticamente. Hay una atmósfera como de jardín de niños enloquecidos. Hasta los nombres de los luchadores me emocionan; hoy, por ejemplo, lucha El Hijo del Fantasma contra Mefisto, El Ángel Azteca Jr. contra Nosferatu y al final Máximo contra El Shocker.

Una música estridente retumba a través de unas bocinas miserables, mientras que chicas gogó en bikini anuncian a los adversarios, quienes aparecen brillando por el aceite que cubre sus cuerpos. Uno que otro lanza caprichosamente de aquí para allá su cabellera larga, de un negro intenso. Detrás de mí, algunas chicas comienzan a chillar histéricamente, admirándolos y sufriendo por el amor no correspondido. Los niños llevan sus máscaras puestas y lo miran todo perplejos; sus padres beben contentos cerveza, las madres sonríen para sí mismas. El espectáculo comienza; balcón te cuesta sólo un peso; allí, detrás de las rejas, los niños se alborotan como si estuvieran en el zoológico. Quien está sentado más adelante paga más y se arriesga a que un luchador le caiga en el regazo.

En cada asalto, alguien sale volando del *ring*. Una humillación como de película. El quitarle la máscara a alguien se asemeja a una castración, a la destrucción total. Un beso es casi lo mismo. Máximo, que aparece con mohicano rosa, es gay y es de los buenos. Shocker, quien pelea contra él, es uno de los malos; por eso, se oye gritar al público a toda garganta "¡beso, beso, beso!", porque un beso, es claro, acabaría con Shocker.

Quien va regularmente a las luchas, conoce a los luchadores y sabe a qué bando pertenece cada uno. Sin embargo, las combinaciones son siempre diferentes. Hace mucho que estoy

esperando ver una lucha entre La Parka, que con su disfraz de esqueleto representa a la muerte, y Máximo. ¿Vencerá con un beso a la muerte? También está El Virus, que antes aludía al sida, pero que últimamente hace referencia a la gripa porcina, que ha estigmatizado a los mexicanos en todo el mundo, o El Tejano, quien tiene que subir al *ring* representando a los odiados y, al mismo tiempo, admirados Estados Unidos.

Me gusta mucho ver a Superporky, quien, jugueteando con su panza, siempre sale medio desnudo y sin máscara, porque ya nadie lo toma en serio como verdadero luchador. Antes era conocido como Brazo de Plata; ahora pone en acción su gordura, aventándose encima de los otros luchadores, sentándose sobre ellos o arrinconándolos con la barriga. Superporky es uno de los buenos, y muy popular, tanto que después de las luchas todos los niños hacen fila para poder lamer el sudor de su panza. Ya también me veo tentada a hacerlo y, cada vez más entusiasmada, grito hasta quedar afónica. Hoy perdieron los buenos, pero la próxima semana será la revancha.

Después de dos horas, el espectáculo ha acabado. Felices y tambaleándose como borrachos, todos abandonan la Arena. Yo me compro una máscara de El Misterio, de color azul plata, me la pongo, camino por las calles ya oscuras, cosecho por todos lados comentarios amables y me siento segura y protegida en plena Ciudad de México.

Parodia política y oración: glosas mexicanas al Padrenuestro (de la Colonia a nuestros días).

Ana Castaño

(Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México)

El *Padrenuestro* es un tema literario de larga tradición en las literaturas europeas. Desde sus titubeantes primeras manifestaciones en lenguas vernáculas¹ hasta las muy numerosas versiones y paráfrasis en verso y en prosa que siguen produciéndose hoy en día, se abre un enorme abanico de manifestaciones literarias de muy diversa factura y carácter. Éstas van de la paráfrasis devota más o menos literal a la recreación burlesca y totalmente subversiva; y de las expresiones más cultas, herederas de la rica tradición exegética existente en torno a esta oración, hasta las de vena más popular, deudoras de una tradición oral que se remonta igualmente a los primeros siglos del cristianismo, cuando se instituyó el rezo en voz alta del Padrenuestro, cuya forma quedó, a partir de entonces acuñada en la memoria de los creyentes.²

A proponer el rastreo y análisis de las primeras manifestaciones y posteriores metamorfosis literarias de este tema en nuestra lengua he dedicado algunos trabajos (Castaño 2004, 2006 y 2007). En esta ocasión voy a referirme a un pequeño grupo de padrenuestritos glosados, de carácter popular, compuestos en el México colonial y más tarde en el México independiente, que encuentran su eco en el México democrático de nuestros días. Muy brevemente, intentaré ubicarlos dentro de una añeja vertiente (europea y española) de padrenuestritos 'políticos', es decir, dirigidos a gobernantes o a determinados grupos de poder, y que, por regla general, son expresión de protesta, crítica o sátira hacia estos grupos e instituciones.

¹ Las primeras manifestaciones del Padrenuestro en lenguas romances suelen encontrarse en forma de glosas intercaladas en el texto latino que tienen la función de traducirlo y explicarlo para quienes no entienden el latín. Véase la sustanciosa recopilación que Siegfried Heinimann (1988) hizo de 74 textos (111 versiones transmitidas por escrito) del Padrenuestro en diferentes lenguas romances (incluyendo las variantes regionales), desde sus primeras versiones latinas hasta el siglo XVI.

² Existen numerosos testimonios, aún no recopilados, del rezo en voz alta del *Paternoster*, según ha apuntado Heinimann, que ubica su punto de partida en la Reforma Carolingia, con el Concilio de Cividale (año 796), en el que Paulinus, Patriarca de Aquileia, decreta que todo cristiano (hombres, mujeres, viejos, jóvenes, niños, casados, solteros) debe saber de memoria el Credo y el Padrenuestro, pues sin esta bendición no podrá tomar parte en el reino de los cielos.

El más antiguo de estos padrenuestros que he encontrado en México fue compuesto a principios del siglo XVII (alrededor de 1620) en Michoacán, al parecer por el fraile agustino Gabriel de Morillo, aunque seguramente intervinieron también otros frailes. Es un testimonio de las rivalidades entre agustinos criollos y peninsulares por el gobierno de los nuevos territorios. Se conserva una copia manuscrita de esta pieza en el Archivo General de la Nación (AGN) de México (Ramo Inquisición vol. 303, exp. 8, fol. 55v-56r). Según consta en el expediente, fray Gabriel de Morillo leyó públicamente este padrenuestro glosado en varios conventos agustinos de Michoacán, donde al parecer fue recibido "con gran mofa y risa y algazara" (fo. 56r). Está dirigido a cierto prelado mexicano, a quien se llama "Gran Miguel" o "Padre Nuestro", y se le pide justicia y protección para los frailes agustinos y para el pueblo michoacano frente a la avaricia y los abusos de los agustinos españoles ("castellanos"), y especialmente frente a la maldad de cierto prelado también español ("Vergara"). Fue éste, por cierto, quien denunció a la Inquisición estas coplas, que "algunos religiosos de mi orden con poco temor de Dios", habían hecho, "trovando la oración que Cristo nuestro Redentor nos enseñó, parafraseando las siete proposiciones y peticiones que contiene blasfema y sacrílegamente. " Vergara pide al Tribunal que averigüe, corrija y castigue a los culpables para enmienda suya y castigo de los demás (fo. 54r). El expediente se cerró en febrero de 1623 con un edicto de prohibición, fechado en el Colegio de la Compañía de Jesús de México.

La composición no lleva título. Es una glosa en 25 redondillas, cada una de las cuales desemboca en un verso – o fragmento de verso – del Padrenuestro, de manera que éste completa el sentido de la redondilla, sin participar de su rima, pero alterando con más o menos ingenio el sentido que tenía en la oración canónica. De esa manera, al cabo de la nueva composición se habrá glosado, de principio a fin, todo el Padrenuestro, como adelante se verá.³

3 En esta y en el resto de transcripciones de padrenuestros he resaltado con cursivas y cargado a la derecha las palabras correspondientes, de manera que siguiendo sólo esa columna hacia abajo pueda leerse la oración completa. También he modernizado la puntuación y la ortografía.

[Padrenuestro de los michoacanos]*

[ca. 1620-1621]

Príncipe eres de gran Arte,
gran Miguel⁴, por tu prudencia

⁴ Se refiere seguramente al agustino criollo fray Miguel de Sossa, nacido en México en 1554, y muerto en 1634, también en esta ciudad. Teólogo por la Universidad de México, fue dos veces rector del Colegio de san Pablo y también prior de Puebla. En 1602, en su calidad de Vicario General de los agustinos, llevó a cabo la separación de la provincia de Michoacán de la de México y comenzó su trienio como Provincial de esta última. Por el acierto y sabiduría de su gestión fue muy estimado y querido por sus compañeros. El virrey Conde de Monterrey dijo de él en una carta de 1604: "[...] presumo que tiene bien gobernada la provincia, y más ajustada en cosas que solía. Y he entendido que sin afectar la ostentación, y antes huyendo de propósito lo que es ruido o nota [...] Habiendo en el primer año establecido su gobierno con autoridad y buena gracia y bienquerencia entre sus súbditos [...] yo lo tengo por tan entero y de tan buena cabeza, fuera de ser tan docto para entender la justificación de lo que puede o debe proveer que no sólo tiene suficiencia para aquello sino para cualquier obispado principal que estuviera a su cargo, sin que yo sienta en la Nueva España quien tenga más. " En 1620 fue electo de nuevo Provincial de la orden, esta vez de la provincia de Michoacán, por recomendación del visitador, para suceder a Martín de Vergara. Al terminar su trienio regresó a México. Fue confesor del nuevo virrey, don Luis de Velasco, y predicador de renombre en la corte virreinal (aunque no

y pues lo es por excelencia
bien habemos de llamarte

Padre nuestro

Es justo todos servirte
por tu grande religión
que nos causa admiración
pues nos obliga a decirte
que estás en los cielos

Pero si adelante vas
con tu santidad y ejemplo
te edificaremos templo
por parecernos que estás
santificado

Y llegando a ver tu vuelo
y conocer tu crisol
no muestra rayos el sol⁵

tengo noticia de ningún sermón suyo publicado).

⁵ Esta extraña redondilla bien puede aludir a una rivalidad entre el Vicario General y el Provincial de la orden en Michoacán, habida cuenta de las pugnas entre los diferentes grupos de poder establecidos entre los agustinos novohispanos. No era infrecuente referirse a los altos prelados con la palabra *sol*. En su *Historia de la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán*, fray Diego Basalencue dice que la razón principal de la separación de esta provincia y la de México fue la distancia que las separaba, por lo cual: "[...] las ovejas no gozaban de la voz del pastor, ni las plantas de la vista de su *sol*, por cuya razón no crecía la provincia ni se dilataba a todo aquello que

por que quiere que en el suelo
sea el tu nombre.

Ya que tienes en las manos
la provincia Michoacán,
gusten del palo y del pan,
y de tantos castellanos
Vénganos

es muy justo castigar
a aquestos del Cuiseo⁶ hambrientos,
pues que son tan avarientos
y te pretenden quitar
el tu reino.

Si te llegan a advertir
de Vergara⁷ la malicia

será justa la Justicia
y entonces podrás decir
Hágase

y cuando contigo anden
para quererte rogar
tu discreción ha de estar
a punto, porque no ablanden
tu voluntad

Tus hijos quieren huir
porque no son amparados,
y si por tí son honrados
dicen se podrá vivir
acá en la Tierra

pudiera si el prelado, que es su *sol*, la estuviera
alumbrando[...]" (Basalenque 1866 [1673],
Libro segundo, Capítulo 1, p. 9).

⁶ Cuitzeo es una población de Michoacán donde
los agustinos fundaron un rico e importante
convento con 'estudio', en el que se formaron
varios criollos, y también algunos españoles de
la orden, entre éstos Martín de Vergara (ver nota
siguiente). En la casa capitular de Cuitzeo se
celebraron la mayor parte de los capítulos
provinciales de los agustinos de Michoacán.

⁷ Seguramente Martín de Vergara, agustino
español nacido en Vizcaya que llegó joven a la
Nueva España y terminó sus estudios religiosos
en Cuitzeo. Fue calificador del Santo Oficio y
dos veces padre Provincial de su orden en
Michoacán. La primera, de 1617 a 1620. Con él
comenzó la 'alternativa', práctica de alternar a
prelados peninsulares con criollos en los altos
cargos de la orden. En ese entonces se acordó
que estaría en vigor por cuatro trienios, y que

comenzaría con el prelado español. En ese
trienio debe haberse compuesto este
padrenuestro, o bien a principios del siguiente
(1620-1622), cuando se nombró como
provincial de Michoacán a fray Miguel de Sossa
y concluyó la gestión de Vergara. En 1629,
cuando habían transcurrido ya los doce años
acordados para la práctica de la 'alternativa' y le
tocaba el turno a un criollo, los agustinos
españoles se las arreglaron para poner de nuevo
a un español: celebraron al mismo tiempo dos
votaciones: la reglamentaria en Cuitzeo, donde
la mayoría de los votantes había votado por un
criollo (fray Juan de Liébana), y una
extraordinaria que el Virrey convocó en
México, donde acudieron sólo 11 votantes que
eligieron al español Vergara, ya muy mayor,
como Provincial de la orden en Michoacán.
Murió poco después, en 1630.

cuando la provincia estaba
sin aquestos galalones⁸
no había mandos ni pasiones
porque en ella Dios moraba

como en el Cielo

Si habemos de gozar
lo que el cielo nos ha dado
quitarles has lo usurpado
y así podremos pagar

nuestras deudas,

Nuestra tierra ha derramado
lágrimas de sentimiento
por el gran atrevimiento
de habernos estos quitado

el pan nuestro

Agora has de procurar
que los tesoros se quiten,
porque pecados se eviten
y sea ejemplo el quedar

como nosotros

Tienen pensamientos altos
porque se ven muy sobrados
y si fueran reprobados
se acabaran sobresaltos

de cada día

Sal con furor al encuentro
y hacienda nadie posea
que aunque toda mía sea
como se vuelva a su centro

perdonamos

Pero si a tu patria vengas
por darnos gusto y placer
por él la gloria has de ver,
y acaba: no te detengas,

dánosle hoy

Cuando tu braveza vean
y que te tienes en buenas
sángrales todas las venas
y no consientas que sean

nuestros deudores

Con justa razón te hablamos
los que te somos propicios:
castiga todos los vicios,
y si en esto te enfadamos,

perdónanos

Pues eres de Dios amigo
aquesto debes saber,
pues te dio el mando y poder;
y sin aqueste castigo

no nos dejes

⁸ Galalón fue un traidor y embustero legendario cuya supuesta traición ocasionó la derrota de sus compañeros, los doce pares de Francia, en Roncesvalles. Don Quijote se refiere a él en algunas ocasiones (Cervantes 1978, Caps. I, XXVII y XXVIII).

A Vergara, que es mal quisto,
le di que los levantados,
y del Rey los mas privados,
los hemos ahora visto

caer

La servidumbre en que estamos
le agrada a Dios de tal suerte
que a éstos va dando muerte
para que libres seamos

de todo mal

Aqueste muchos ablanda
por gozar de la riqueza.
Hable que ama la pobreza⁹
porque es muy cierto que anda
en tentación,

Y con aqueste consuelo
muy alegres, Padre, estamos
y plega Dios merezcamos
vernos con él en el cielo
Amén Jesús

Mil años, Padre, nos vivas
porque domes arrogantes
y en tu patria a semejantes
a éstos ya no recibas
mas

*Archivo General de la Nación de México,
Ramo Inquisición, vol. 303, exp. 8; 55v-56r.

Si miras sus aficiones
son a querernos mandar
y de tanto codiciar
dineros para ambiciones
líbranos

⁹ Pobreza.

Así pues, como hemos visto, cada uno de los versos – o fragmentos de verso – del Padrenuestro (ya para entonces archiconocidos), completan el sentido de la redondilla, pero al hacerlo alteran el que tenían en la oración canónica. Y evidentemente es en ese dislocamiento o, si se prefiere, en ese contraste sorpresivo entre el sentido – al que estábamos tan acostumbrados – que ciertas frases tenían dentro de la oración y el nuevo sentido que les presta el contexto 'actualizado', donde reside gran parte del encanto y la gracia de este nuevo padrenuestro. En la quinta redondilla, por ejemplo, la petición universalmente conocida "*venga a nos tu reino*" (de *venir*, que por la repetición oral ha terminado por sonar como *vénganos*) se transforma, merced al contexto, en "*vénganos*", imperativo de *vengar*: los criollos michoacanos, oprimidos por los "castellanos", piden a fray Miguel que ejecute venganza sobre éstos – lo cual no resulta ya tan católico.

En cuanto al tono y al contenido de la composición, el hecho de dirigirse a un superior mediante la glosa, verso por verso, de esta oración, hace entroncar a nuestro 'Padrenuestro de los michoacanos' con una larga tradición española de padrenuestritos populares dirigidos a jerarcas, tanto civiles como eclesiásticos.¹⁰ Para fines del XVI y en el siglo XVII – en la época de Carlos II, Felipe IV y Felipe V – los padrenuestritos glosados de este tipo se habían multiplicado y circulaban ampliamente en España, aunque casi siempre en forma manuscrita, a veces acompañados de sus respectivas avemarías glosadas. De varios de ellos se encuentran copias en las bibliotecas mexicanas. Hay por ejemplo un Padrenuestro de 1642 glosado en décimas a Felipe IV que comienza: "Ya la cerviz lusitana [...]"; otro, muy triunfalista, dedicado a Felipe V, que comienza: "Filipo, rey y señor/ de todo nuestro hemisferio [...]" ;

¹⁰ En la España del siglo XV Pedro Marcuello escribe uno, en quintillas dobles octosilábicas, en alabanza de sus reyes, Fernando e Isabel. La petición del pan, por ejemplo, se refiere a la lucha de ambos monarcas por desterrar a los moros e imponer la religión católica: "[...] *Panem nostrum cotidianum/ damus [sic] hodie/* El pan nuestro cada día/ danos hoy, ques la tu Gloria,/ adrezándonos la vía,/ y al buen Rey y Reyna mía/ guarda, pues siguen tu ystoria,/ los infieles destragando/ aprisa, y en qué manera/ van con ellos peleando,/ los ereges disipando,/ la cruz traen por bandera [...]" (Marcuello 1987: 217). Como puede verse, es éste un Padrenuestro que, aunque en alabanza de los reyes, todavía está dirigido a Dios. Un siglo más tarde, con esta oración, los poetas se permitirán dirigirse, directamente y con total seriedad, a determinados gobernantes o prelados para amonestarlos, criticarlos e incluso para hacer burla de ellos. Los primeros testimonios que he encontrado de este tipo de padrenuestritos 'políticos' son de ya entrado el siglo XVI. Esto no significa necesariamente que los primeros padrenuestritos dirigidos a gobernantes hayan sido siempre serios y reverentes, para hacerse más críticos y burlescos con el pasar del tiempo: hay que tomar en cuenta que la transmisión y conservación de este último tipo fue siempre mucho más difícil y, sobre todo, que las vetas culta y popular, seria y paródica, en el caso de los padrenuestritos glosados, parecen haber coexistido desde el principio.

otro: "Prudente rey a quien aman [...]", con su avemaría que comienza: "Ya que con acuerdo santo/vas castigando ladrones [...]" o el que comienza "Felipe que el mundo aclama", que ha sido atribuido a Quevedo¹¹. También hay más de uno dedicado a Carlos II, todos en tono de memorial y de amonestación al joven rey; por ejemplo la glosa en décimas que comienza: "Carlos, despierta y advierte [...]" llama duramente la atención del rey, urgiéndolo a remediar los problemas sociales, morales, económicos y políticos del reino; o el que comienza "Carlos que el primero día [...]", que pone las amonestaciones en boca de un anciano súbdito, que insta al rey a que llame al gobierno a su hermano (Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV). Además de varias copias manuscritas que circularon en España, este padrenuestro a Carlos II también llegó a México, donde fue recogido en 1676, junto con otros papeles venidos de la Metrópoli. Glosado en décimas, va acompañado de una interesante avemaría también glosada en décimas, una réplica que se opone decididamente a lo dicho en el padrenuestro, y que comienza diciendo:

Un galán del padrenuestro / muy versado en estas mañas/ anda a poner telarañas /
leyendo a diestro y siniestro: / "todo es que el hermano vuestro/ gobierne la monarquía" /
(porque allá en su fantasía/ sean el remedio hoy) /mas oídme a mí que soy / Padre del ave
María

Llama la atención, en esta avemaría, la referencia a la lectura en voz alta ("leyendo a diestro y siniestro"), que prueba una vez más – como consta también de nuestro padrenuestro michoacano –, la transmisión oral, o cuando menos oralizada, de este tipo de contrahechuras del texto sagrado, que apunta, en última instancia, a su incipiente popularización. En apoyo de esta idea están la lengua y el tono evidentemente popular de todas estas composiciones (sin que obste el hecho de que en algunos casos – como el citado en la nota 10 – los versos del Padrenuestro se citen en latín: un latín memorizado mecánicamente que ya no se comprendía). Esto nos vuelve al origen de nuestra pequeña digresión: la pieza novohispana que comienza "Príncipe eres de gran arte" entronca con una larga tradición española y europea, y podemos imaginar que la transmisión de esta tradición fue, en buena medida, oral. Podemos imaginarlo, en parte, por la naturaleza misma del texto glosado: una oración breve – texto 'oralizado' por excelencia –, que es por añadidura la más difundida de toda la cristiandad, lo que constituye un evidente apoyo para la memorización de la glosa entera. Las

¹¹ "Felipe que el mundo aclama/ Rey aun del infiel temido/ despierta, que por dormido/ nadie te teme ni ama/ Despierta Rey, que la fama/ por todo el orbe pregona/ que es de león tu corona/ y tu dormir de lirón/ mira que la adulación/ te llama con fin siniestro/ *Padre nuestro*" (Pérez Cuenca 1992: 130).

formas métricas en que se componen estas glosas – mayoritariamente décimas y redondillas – propician asimismo su transmisión oral y su popularización. Finalmente, la lengua y el tono, así como los temas, de interés mundano y general, favorecían la difusión y el disfrute masivo de estas contrahechuras.

Como hemos visto en el caso del "Padrenuestro de los michoacanos", las contrahechuras políticas de esta oración suelen teñirse de tonos nacionalistas. También este aspecto obedece a una vieja tradición en Europa.¹² Es el caso, en la España de Carlos II, de ciertos padrenuestritos puestos en boca del pueblo español, llenos de invectivas contra los franceses, de los cuales se hicieron varias copias que también circularon en la Nueva España cuando menos hasta finales del siglo XVIII.¹³ En tierras americanas era de esperarse que este tipo de ataques nacionalistas fueran dirigidos sobre todo contra los españoles.

¹² Nos ha llegado un 'Patrenostre de Lombardie' hecho en 1379, fechado el 7 de diciembre en París. Se pronuncia contra los ingleses y se refiere a la guerra de los cien años (*lombart*: 'rapaz', 'ávido'; por tanto *Lombardie* sería el país de donde venían todos aquellos que oprimen y explotan al pueblo) (Ilvonen 1914: 161s.). También otros dos de la segunda mitad del s. XV; uno de ellos, 'Le Pater Noster des Angloys', se refiere al último período de la lucha secular que terminó con la expulsión de los ingleses del territorio de Francia (1443-1453) (Novati 1889: 214 s.). En Italia está el 'Pater Noster dei Lombardi' (fines del s. XV o principios del XVI), en el que los pobres campesinos, en lengua claramente popular, se quejan de la invasión y abusos de los franceses. También hay otro en boca de los italianos contra los españoles que data de finales del XVI o principios del XVII, en italiano, en el que se intercalan algunos versos en un mal español, que pretenden parodiar el habla de los invasores (Novati 1879: 150 ss.). Igualmente, hay un 'Pater noster del contadino' contra los abusos de los soldados (Novati 1889: 305). En España circuló, seguramente desde el siglo XV, un Ave María glosada contra los franceses, que satiriza la afición de éstos por el vino y las mujeres: "Bien quiero dezillo, mas no basto sólo/ para contar el grande beber/ de los franceses, que la bota dizen ser/ *Gratia plena*/ Do quiera que van, si por suerte hallan/ alguna mujer, no curan servir,/ mas dende ahora le podemos decir/ *Dominus tecum*/ Quando la taza toman en la mano/ ni dizen Jesús ni Santa Maria,/ pero dizen todos sin tener porfia/ *Benedicta tu*/ Assí que mirad, si son grandes vicios/ Los que estos tienen, que do quier que van/ Cada cual dellos y juntos dan/ *In mulieribus*/ Van a las viñas como a la iglesia/ Miran las cepas de noche y de día/ Y dizen todos con grande alegría/ *Benedictu fructus*/ Assi que, muger, si soys algo hermosa,/ Tomad mi consejo, que es de tomar:/ Que os escondays bien si quereis guardar/ *Ventris tui*/ Estando algunos en paso de muerte/ Ni saben, ni piensan en el bien morir/ Ni entonces se acuerdan aun de decir/ Jesús, *Santa María*." Fue recogida en el *Cancionero de Pedro Manuel Ximenez de Urrea*, [Logroño, 1513], Zaragoza, 1878 (Ápud. Novati 1889: 219, n.2).

¹³ Las redondillas que le piden a Carlos II que los saque de España, y que comienzan "Dice el francés como diestro". He encontrado tres copias en el Ramo Inquisición del AGN de México: vol. 1267, exp.8, fol. 40r-40bisv; vol.1445, exp. 38, fol. 225r-226v; vol. 1208, exp.28, fol. 352r-352v.

Siglo y medio después de los primeros conflictos entre agustinos españoles y criollos en Michoacán, se recogieron en México al menos un par de padrenuestros glosados contra los españoles, de los cuales han llegado hasta nosotros al menos dos versiones y varias copias. Una de ellas, glosada en décimas, fue reproducida por Vicente T. Mendoza (1996: 143-146);¹⁴ también lo conoció Pablo González Casanova, quien muestra por él un entusiasmo algo excesivo.¹⁵ Está dirigido en su mayor parte a los españoles (aunque en algunas décimas habla de ellos en tercera persona y en otras se dirige directamente a Dios). Utiliza un lenguaje popular y un tono bastante duro y encendido, que expresa en boca de un americano lo que deben haber sido las críticas populares más frecuentes en contra de los españoles: que en su tierra habían sido unos 'muertos de hambre', que venían a América huyendo de la pobreza y las malas condiciones de vida que tenían en España, que no se tocaban el corazón por sus padres, a quienes dejaban ya viejos en su tierra, que eran sobrebios y engreídos, que practicaban la usura y eran avariciosos. El autor llega a sugerir que la presencia de los españoles ("plaga infernal") en su tierra puede deberse a una penitencia impuesta por Dios a causa de los pecados de los americanos; incluso hay una reflexión autocrítica, en la que dice que éstos son capaces hasta de quitarse los "propios calzones" con tal de socorrer a los españoles necesitados. En una de las décimas se deja caer sin embargo, una amenaza: si llegara a suceder algún "atroz caso disforme" (si llegara a haber alguna revuelta de los mexicanos o alguna represalia importante contra los españoles), el rey sin duda perdonaría a

¹⁴ De la versión que comienza con "A quién habrá que le cuadre" hay tres copias manuscritas en el Archivo General de la Nación de México, una de ellas hecha por un fraile agustino, fray Antonio de San Agustín, y recogida en México en 1766: vol. 1095, Ramo Inquisición, exp. 20, fol: 337r-337v, 342r-344v y 352r-353v (Núms. 1934, 2058 y 2060 del *Catálogo* de Méndez). De la otra versión, que comienza con: "Será dable que nos cuadre" (la recogida por Vicente T. Mendoza), hay también al menos tres copias manuscritas de diferentes manos; dos de ellas (Andrés de Cortázar y Bonifacio de Lara) recogidas también en México en 1766, en el mismo volumen (1095, exp. 20, fol. 307r-308v; 321r-323r), y la otra en el vol. 1377, exp. 7 fol: 395r-395v, formando parte de un poemario, compilado y copiado por Joseph Maria de Jesús Estrada, misionero franciscano del colegio de Pachuca, que fue recogido por la Inquisición en 1796. (Corresponden a los núms. 2059; 2061 y 2122.1 del *Catálogo* de Méndez).

¹⁵ "El 'Padre Nuestro contra los gachupines', escrito en décimas y difundido en la Nueva España con versiones varias, es el más claro ejemplo de la forma satírica, política y revolucionaria en que se utilizan los viejos símbolos para satisfacer el afán de liberación. Ninguna crítica hay – tan completa y tan fina – contra los españoles, ninguna revela una conciencia tan clara de la manera en que se puede utilizar la religión, tanto en serio como en broma, con propósitos mundanos y revolucionarios". La versión que recoge es la del AGN, vol. 1095, Ramo Inquisición, Exp. 20, fols. 321r-323r (González Casanova 1958:102 y 356).

los americanos, que previamente le habrían escrito un informe al respecto ("haciendo al Rey un informe/ nos vendrá [...] *Perdón a nos*"). A pesar del tono uniforme que guarda toda la composición, y a pesar que de principio a fin los mexicanos hacen peticiones a Dios para que los libre "de esta canalla", y para que "al Reino no vengan más", en la penúltima décima asoma una sintomática contradicción: se exhorta al español a que no deje la tierra ("Ea, gachupín, no te alejes/ a España porque tronaste;/ acá en las Indias buscaste,/ con que: ¡Estáte! y*no nos dejes*"). Transcribo a continuación una de las versiones que he encontrado en el AGN de México:

[Padrenuestro contra los españoles]*

[<1766]

Será dable que nos cuadre
gente que por interés
ha dejado en su vejez
padeciendo al pobre*Padre*
Para dejar a su madre
por cualquier trato siniestro
es el gachupín muy diestro,
pues para ellos, si se acata,
ni hay más padre que la plata
ni más ser que el reino.....*Nuestro*

En vano son tus desvelos,
perro, infame y mucho más
pues si en este reino estás
dices*que estás en los cielos*
Si Dios tus malos anhelos
destruyera, provocado,
fuera el reino desahogado
de tantos perros obscenos,
pues con tanto perro menos
quedara*Santificado*

No hay en todo el reino un hombre

a quien no tengáis acedo,
ni criollo que os tenga miedo
por bravo que*Sea tu nombre,*
ni hay hombre que no se asombre
de vuestra avaricia atroz,
tal que si uno no habrá dos
que avaros no sean de modo
que a ellos quieran vaya todo
y que nada*Venga a nos*

¡Oh Dios y Señor, no sé
en qué estas cosas estriban!
Si es tu voluntad que vivan
aquí en *tu reino, hágase*
pero sólo sí diré
que, si la Real Majestad
no ignorara en realidad
lo que es esta gente fiera,
ya todo el reino estuviera
conforme a*Tu voluntad*

Ninguno en la mar se emperrea
ni se engríen hasta llegar

¡Oh, si como allá en la mar
lo fueran.....*así en la tierra*
De su reino se destierra
un gachupín sin recelo
por ser (se vienen en pelo)
ricos, pues allá es notorio
que están en el purgatorio
pero acá*como en el cielo*

No es viaje muy siniestro
que hace este maldito enjambre,
pues como están muertos de hambre
vienen en pos de.....*El pan nuestro*
No hay perro que no sea diestro
de éstos en la granjería,
tratando con porquería
usuras, mas ¿qué me apura
el que traten con usura
si es su pan*de cada día?*

Esto digo, y a más voy;
y si algún agravio os hago
y queréis darnos el pago,
que sea breve:*dánosle hoy*
Y advertid que cierto estoy
y lo estamos a una voz
todos: que si algún atroz
caso sucede disforme,
haciendo al Rey un informe
nos vendrá*Perdón a nos*

A ratos digo entre mí
que quizá porque pecamos
quiere Dios satisfagamos
por.....*nuestras deudas así*
Nunca de vosotros creí
(según sois perros vosotros)

que haya paz entre unos y otros,
y está en que estáis muy alzados
soberbios y endemoniados
y no así.....*como nosotros*

Tal somos que, si os miramos
desnudos y en aflicciones,
ni aun nuestros propios calzones,
por cubriros,.....*perdonamos*
Entre la plata nos criamos
de la cual sois poseedores,
y tan crecidos favores
bien debíais recompensar
y, cuando no, confesar
el que sois.....*nuestros deudores.*

Ea, gachupín, no te alejes
a España porque tronaste;
acá en las Indias buscaste,
con que: ¡Estáte! y*no nos dejes*
y con que sólo reflejes
lo rico de esta región
libre está tu inclinación,
ni aun siquiera de pensado,
de cometer tal pecado
y de*caer en tentación,*

Oh Dios mío, ponnos en paz
y nuestras quejas acalla
líbranos de esta canalla
y al Reino no vengan..... *más,*
ni vea por acá jamás
ninguno de ellos, de quien
jamás tengamos un bien.
En fin,.....*líbranos de mal*
y de esta plaga infernal
Así sea, Señor,.....*Amén.*

*Archivo General de la Nación de México,
Ramo Inquisición, vol.1095, exp. 20, 306r-
308v.

Otro padrenuestro glosado contra los españoles se encuentra en un manuscrito recogido por la Inquisición de México en 1818 (pero seguramente compuesto en fecha muy anterior), en casa de D. José Manuel Farfán. Es una glosa en quintillas, aunque con tres redondillas intercaladas (y algunos versos cojos), de tono popular, ligero e ingenioso, que comienza "Allá en tu tierra un maestro". Está dirigida a un 'tú español', aunque en las últimas quintillas se habla de 'los' españoles en tercera persona. El anónimo autor se confunde un poco con el uso del 'vosotros' e incurre – quizá intencionadamente, con fines paródicos – en varios errores de concordancia "tú buscáis", "dejáis [...] tus gentes", "Os vienes". Los reproches contra los españoles son muy semejantes a los del padrenuestro anterior, y el tono es menos agrio – aunque más socarrón. También está presente aquí la autocrítica en contra de la excesiva tolerancia de los criollos: "todo es para el europeo/ y los criollos *perdonamos*". Llama la atención la referencia a la buena acogida que, en principio, los americanos dispensan a los españoles ("Cuando acá llegáis vosotros/ os hacemos mucho aprecio [...]"):

El Panuestro*

[<1818]

Allá en tu tierra tu maestro
te enseña con arte y maña
busquéis al paisano vuestro
en las Indias, no en España,
que es donde está el*Panuestro*.

El oro son tus anhelos,
que es tu Dios tus ojos y tu luz;
las Indias son tus desvelos
mas, viéndote en Veracruz,
dices..... *que estás en los cielos*

Tu padre allá abandonado
entre miserias se queda.
Tú buscáis tu Dios amado
en la Casa de Moneda,
que es lugar..... *santificado*.

No hay usura que te asombre
por conseguir el doblón;
aunque adquieras el renombre
de vil tacaño o ladrón

dices que ese..... sea tu nombre

Si alguna infamia o maldad
os propone algún bribón,
como yo adquiriera el doblón
.....hágase tu voluntad

Cuanta maldad en ti se encierra
contra el criollo la conviertes,
haciéndole viva guerra
por quitarle lo que adviertes
que este tiene..... aquí en la tierra

Nunca os casáis pelo a pelo
ni buscáis la calidad:
como tenga mucho dinero
que coger gruesa heredad
estáis vos..... como en el Cielo

Dejáis en el reino vuestro
tus gentes abandonadas,
mas con ánimo siniestro
os vienes en convoyadas
a quitarnos..... el pan nuestro

Al criollo con tiranía
lo tratas en este suelo;
abatirlo es tu porfía,
inventando, por perderlo,
pensiones..... de cada día

Tanto oro, tanto convoy
de la América has sacado,
que a los criollos viendo estoy
que os dicen con gran enfado:
"Este reino..... dánosle hoy"

Cuando a fiarnos algo llegas
con usura, es de advertir
que hasta las manos nos niegas,
sin dar lugar a decir:
....."Perdónanos nuestras deudas"

Cuando acá llegáis vosotros
os hacemos mucho aprecio;
pero, en cuanto no estáis rotos,
nos tratáis con gran desprecio,
y no así..... como nosotros

Si su favor imploramos
para un destino o empleo,
de balde el tiempo gastamos:
todo es para el europeo,
y los criollos..... perdonamos

El oro, plata y primores
tiene el criollo que pagar
con hijas empleo y honores,
y todavía hemos de dar
gracias..... a nuestros deudores

Tras siglos de padecer
bajo el yugo del tirano
pediré a Dios muy ufano:
"Señor,..... no nos dejes Caer

Por el oro es su pasión
y en llegándose a embarcar
estemos con prevención,
no nos venga a incomodar
si les viene..... en tentación

Su gran codicia fatal
nos trajo males sin fin;
a Dios hemos de pedir
nos libre de gachupín
antes que..... *de todo mal*

Muchos balazos les den
en pago de su codicia,
y de su infernal malicia
nos defienda Dios..... *Amén*

*Archivo General de la Nación de México,
Ramo Inquisición, Caja 194; exp. 66; fol. 123r-

* 124v.

Un ejemplo más tardío de la popularización en México de este tipo de padrenuestros es el que apareció en 1833 en un pasquín semanal. Está dedicado al general Santa Anna (a quien llama, reverentemente, “Padre nuestro”), que acababa de obtener la presidencia de México, lo cual permite ubicarlo en la misma línea que hemos visto de padrenuestros dirigidos a gobernantes o a altos prelados, casi siempre para criticar su política y siempre para instarlos a actuar en favor de su gente frente al enemigo común. En esta composición no hay el menor intento de crítica al presidente; al contrario, mantiene todo el tiempo un tono servil y adulador. Tiene además un claro contenido antiespañol. El lenguaje parece algo culto al principio (“Eres el Mavorte diestro/ esclarecido Santa Anna...”), pero poco después desaparece ese barniz y van dejándose oír la forma y el tono populares. Escrito en redondillas, comienza, previsiblemente, con grandes alabanzas al General y a su política, para después proceder al ataque contra los españoles, pidiéndole repetidas veces que los expluse de México:

**El Padrenuestro republicano
que un huarachudo dedica al
excelentísimo Sr. Don Antonio
López de Santa Anna.***

[1838]

Eres el Mavorte¹⁶ diestro,
esclarecido Santa-Anna,
y la Unión Americana
te aclama por *Padre Nuestro*

Cuando das a nuestros suelos
paz y quietud permanente,
pareces completamente
deidad*que estás en los cielos*

¹⁶ Nombre arcaico y poético de Marte, relativamente frecuente en la poesía de la época.

Tú escarmientas al malvado
y distingues al virtuoso:
por ese obrar tan piadoso
seas de Dios*Santificado*

Por que el opresor se asombre
y se confunda el perjurio,
en bronce o en mármol duro
esculpido*Sea el tu nombre*

De la tiranía feroz
ya por ti libres quedamos,
y a ti, señor, aclamamos:
la libertad.....*venga a nos*

Mas la águila en el invierno,
desde el oriente al poniente,
avisa ya alegremente
que hoy es feliz.....*El tu reino*

A los genios de maldad
bien puedes escarmentarlos,
mas si gustas perdonarlos
.....*Hágase tu voluntad*

Con tu Plan ¹⁷ cesó la guerra,
desapareció el terror,

y por esto eres, Señor,
elegido *Así en la tierra*

Si al mísero das consuelo
y acoges desamparados,
tus hechos serán premiados
tanto aquí.....*Como en el cielo*

Siempre de un modo siniestro
han de obrar los gachupines,
que se muden estos ruines
y nos dejen.....*El pan nuestro*

Ellos quieren anarquía:
por ella están suspirando,
y así lo estan declarando
sus obras.....*De cada día*

Que sea en partida o convoy,
o sea como determines,
despacha a los gachupines,
ese placer.....*dánosle hoy*
Ínclito Santa-Anna, abónanos
cual servicios militares
correr de nuestros hogares
al gachupín.....*Y perdónanos*

¹⁷ Aquí trae una nota el impreso: "El sabio plan de pacificación". Debe tratarse del Plan de Cuernavaca, de 1834, que se oponía a las leyes y autoridades reformistas (como la destitución de ciudadanos, decretada en 1833, conocida como la Ley del Caso, el destierro de obispos que no acataran las reformas eclesiásticas, etc.), destituía a los diputados y dejaba a Santa Anna como única autoridad legítima.

Varios favores le feudas¹⁸
a todos los extranjeros,
y, sin pedir tú dineros,
millones son.....*nuestras deudas*
A los que pretenden que otros
arrastran yugo pesado,
siempre los has detestado
así tú.....*como nosotros*

Señor, ya les aguantamos
bastante a los extranjeros,
pues nos van dejando en cueros
y nosotros*perdonamos*

Si hay en la patria traidores
sean de la clase que fueren,
la pena que merecieren
aplica.....*a nuestros deudores.*

Los gachusos¹⁹ han de traer
escondida la ponzoña,
querrán hacernos la roña,
pero.....*No nos dejes caer*

Monstruos de abominación
son esos viles coyotes,
que quieren con sus molotes²⁰
ponernos.....*en tentación*
Santa-Anna sin otro igual
lleno de triunfos y honores
sosiega nuestros temores,
.....*Libranos de todo mal*

Cristo te llene de luz
porque aciertes cuanto digas,
y te premie tus fatigas
*en el cielo.....Amén Jesús*²¹

* Pliego suelto, 1838. México: Impreso a cargo de Rafael Núñez. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (R 1061 LAF).

¹⁸ En el sentido antiguo que trae el DRAE: "Dar en feudo".

¹⁹ 'Gachupines'. Forma coloquial frecuente incluso en nuestros días, pero muy poco documentada.

²⁰ 'Alboroto', 'riña.'

²¹ Al pie de este padrenuestro, una quintilla romance dice, a manera de firma-dedicatoria: "El obsequio es muy liviano/ nada tiene de elocuente,/mas por ser republicano/te lo ofrece reverente/este tlachiquero indiano."

El siguiente ejemplo que he encontrado de un padrenuestro político en México fue compuesto más de una década después, durante la llamada Segunda República Federal, cuando el general Mariano Arista vence a Santa Anna en las elecciones presidenciales de 1851. En ese momento México atravesaba por conflictos nacionales e internacionales de todo tipo, y se debatía en luchas partidarias entre centralistas (conservadores, monarquistas) y federalistas (liberales, republicanos). Este padrenuestro, glosado en redondillas, está puesto en boca de los monarquistas, que se lamentan de manera bastante elocuente por el revés que acaban de sufrir en las muy reñidas elecciones. Los monarquistas comienzan admitiendo su derrota y llamando, a regañadientes, "*Padre nuestro*" a Arista. Dicen también que son las alianzas entre liberales y conservadores quienes lo han "*santificado*". En la quinta redondilla se deja ver la parodia que el vencedor hace del vencido, valiéndose de la voz de éste: el monarquista se lamenta e invoca desde el fondo de "su alma" nada menos que la vuelta del reino de España: "Estamos dados a un cuerno/ ¡Oh España del alma mía! / ¿cuándo se llegará el día/ que venga a nos el tu reino?"; y, una vez quitada la máscara, deja ver el resto de sus cualidades: es malvado ("no nos valió la maldad"); es arrogante y altanero, porque en México se le permite serlo ("Mas aun hemos de dar guerra/ con arrogancia altanera,/ puesto que se nos tolera/ y consiente *así en la Tierra*"), y vicioso ("...es general/ [...] el temor por nuestro vicio"). El monarquista es además acomodaticio ("Y cuando cumplir no puedas/ me iré al gobierno gustoso,/que es humano ser bondadoso/ y *perdonar nuestras deudas*"), alborotador a sueldo, se vende al mejor postor ("Hay quienes, con fin siniestro/ el desorden alimente [sic]:/ no importa, si puntualmente/ nos suministran *el pan nuestro*", "Cual monarquista que soy/ le digo a estos compungido:/ ese monís prometido/ *de cada día, danos hoy*").

Como puede observarse, no faltan aquí tampoco los versos cojos o hipermétricos, las faltas a la sintaxis o a la rima. Pero este padrenuestro se distingue de los anteriores en el hecho de que no es 'rezado' por un emisor supuestamente inocente que pide algo a un gobernante o prelado; aquí la 'oración' se pone en voz del 'enemigo', del bando contrario, para mejor criticarlo, como hemos visto, parodiándolo (por ejemplo, cuando pone en boca suya la invocación a "¡España del alma mía!"); y en este hecho parecería reflejarse una cierta conciencia del subgénero de los padrenuestritos políticos. También se distingue esta pieza de las otras en que su contenido ha sido totalmente secularizado: en él no se menciona ni una sola vez a Dios, ni siquiera para pedirle por el presidente (como fue el caso del padrenuestro a Santa Anna), e incluso a éste se le llama "Padre"

sólo de muy mala gana. Aunque este padrenuestro, al menos en parte, parece identificar a los monarquistas con los españoles (lo cual no necesariamente se correspondía siempre con la realidad), no se presenta como abiertamente antiespañol, si bien es de notar que dirige a los monarquistas el mismo reproche de arrogancia y altanería (atribuidas en parte a la tolerancia de los mexicanos) que los padrenuestrós anteriores les habían dirigido a los españoles.

**Padre nuestro de los monarquistas
contra el General Arista.***

[¿1851?]

El monarquista es muy diestro
para elecciones ganar,
mas hoy, a nuestro pesar,
vas a ser el..... *Padre nuestro*

Hoy nos vemos por los suelos
cual inmundos animales,
porque ya los federales
dicen..... *que estas en los Cielos*

El puro y el moderado²²
han reunido su opinión,
y esta maldita fusión
es quien te ha..... *santificado*

Confesamos, aunque asombre,
que entre viles monarquistas,
santanistas y almontistas
será temido..... *tu nombre*

Estamos dados a un cuerno
¡oh España del alma mía!
¿cuándo se llegará el día
que..... *venga a nos el tu reino?*

No nos valió la maldad
y hoy nos es preciso estar
diciendo, a nuestro pesar:
.....*Hágase tu voluntad*

Mas aun hemos de dar guerra
con arrogancia altanera,
puesto que se nos tolera
y consiente..... *así en la tierra*

Trabajando con anhelo,
alguna vez triunfaremos
y claro está que estaremos
entonces..... *como en el cielo*

Hay quienes, con fin siniestro,
el desorden alimente,
no importa: si puntualmente
nos suministran..... *El pan nuestro*

²² Los liberales se dividían en: "puros" (o radicales) y "moderados". Arista ganó las complicadas elecciones de 1851 gracias a una circunstancial alianza entre ambas fracciones.

Cual monarquista que soy
le digo a estos compungido:
"ese monís prometido
.....*de cada día, danos hoy*"

Y cuando cumplir no puedas
me iré al gobierno gustoso,
que es humano ser bondadoso
.....*y perdonar nuestras deudas*

Alegres están los rostros
de los que llaman Aristas,
y tristes los santanistas,
casi*así como nosotros*

Los monarquistas estamos
rabiando de un desengaño,
metiendo la cara al caño,
y esto no lo..... *perdonamos*

Tuvimos mil sinsabores
cuando la elección erramos,
así a los puros odiamos
más que..... *a nuestros deudores*

Te vienen a suplicar,
fraile Lucas, los monarquistas,
que en poder los Aristas,
por Dios,..... *No nos dejes caer*
Desconfían, y con razón,
de que nuestros camaradas,
en mitotes y asonadas,²³
han de dar..... *en tentación*

Nuestra pena es general,
y el temor por nuestro vicio,
líbranos, pues, de un suplicio,
y..... *más líbranos del mal*

Tiempo es en que todos ven
de mal ojo al monarquista;
todos dicen ¡Viva Arista!
¿y nosotros? Sólo..... *Amén.*

* Pliego suelto. Sin fecha. México: Imprenta de la calle de San Camilo número 9. Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado (422 LAF).

²³ Es curiosa aquí la utilización de ambos términos sinónimos: el de origen nahuatl (*mitotes*) y el de origen latino (*asonadas*).

Los padrenuestros que hemos visto, todos ellos compuestos en México y todos de tema político, recorren un lapso de más de dos siglos y son sólo una pequeña muestra de una producción popular que debió ser abundante aquí, como lo fue en España y en el resto de Europa. No sería extraño encontrar, un buen día, un padrenuestro popular dedicado al emperador Maximiliano, a Benito Juárez, a Lázaro Cárdenas... De hecho, durante el sexenio del expresidente Carlos Salinas (1988-1994) circuló en México la siguiente versión que, evidentemente, no es una glosa sino simplemente una contrahechura del padrenuestro – por cierto en serie con otras (en las que voy a detenerme ahora), de tema político o no, que provienen también de una larga tradición en Europa, viva hasta nuestros días:

Padre Salinas,
que siempre estás de paseo,
muy rementada sea tu madre.
Venga a nosotros tu gobierno.
Hágase tu voluntad así en la escuela como en los textos.
El pan nuestro, más caro cada día, dánoslo hoy,
y perdona nuestros impuestos,
así como nosotros perdonamos tus transas en Telmex.
No nos dejes caer en la libertad
de elegir a nuestros gobernantes, inspectores y ministros.
Líbranos del PRD.
Amén.

La vitalidad y la maleabilidad que han demostrado las paráfrasis, glosas y versiones paródicas del Padrenuestro a lo largo del tiempo y a lo ancho de la historia y de la geografía nos habla, una vez más, de la función cultural de estos procedimientos paródicos, y del vital papel que desempeñan en la creación literaria. Con el fin de neutralizar las interpretaciones puramente psicológicas de la parodia, que es leída siempre en términos de intención – respetuosa o irrespetuosa de los modelos, etc. – quiero concluir estas líneas invitando al lector a reflexionar, en cambio, en su aspecto esencial: el de su trabajo con la forma. La función crítica de la parodia es, precisamente, la de liberar las formas, vaciarlas, y probar su vacío usándolas *a diestro y siniestro*.²⁴

²⁴ Véase Klein, en Eichel-Lojkine (2009: 35).

Bibliografía

BASALENQUE, Fray Diego (1866 [1673]): *Historia de la provincia de san Nicolás de Tolentino de Michoacán, del orden de N.P.S. Agustín*. México. Barbedillo y comp. En línea: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080027706/1080027706.html> [27/12/2012].

CASTAÑO, Ana (2004): 'Metamorfosis literarias de un tema religioso a partir de la Edad Media'. En: Tatiana Bubnova / Luisa Puig (coords.): *Encomio de Helena*. México: UNAM-IIFIL, pp. 189-207.

CASTAÑO, Ana (2006): 'Poesía áurea y exégesis: el *Paternoster* en manos de Montemayor y Montero de Espinosa'. En: *Edad de Oro Cantabrigense, Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de los Siglos de Oro (AISO)*. Robinson College, Cambridge. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana-Veruvert, pp. 155-160.

CASTAÑO, Ana (2007): 'El Padrenuestro y los siete pecados capitales: Glosas paródicas a ambos lados del Atlántico'. En: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey: FCE/COLMEX, pp. 479-489.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (⁵1978): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed., introd. y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Clásicos Castalia.

EICHEL-LOJKINE, Patricia (2009): *Excentricité et humanisme*. Genf: Librairie Droz.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1958): *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*. México: Colegio de México.

HEINIMANN, Siegfried (1988): *Oratio Dominica Romanice* (Das Vaterunser in den romanischen Sprachen von den Anfängen bis ins 16 Jahrhundert). Tübingen: Niemeyer.

ILVONEN, Eero (1914): *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du Moyen Age*. Helsinki: Imprimerie de la Société de Littérature Finnoise.

MARCUELLO, Pedro (1987): *Cancionero*. Ed. introd. y notas de José Manuel Bleca. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 215-219.

MÉNDEZ ÁGUEDA, María (1992): *Catálogo de Textos Marginados Novohispanos Inquisición: Siglos XVIII y XIX. Archivo General de la Nación (México)*. México: El Colegio de México / UNAM.

MENDOZA, Vicente T. (1996 [1957]): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 143-146.

MORREALE, Margarita (1991): 'Heinimann, S.: *Oratio Dominica Romanice* (Das Vaterunser in der romanischen Sprachen...)'. En: *Revista de Filología Española* LXXI, pp. 171-173.

NOVATI, Francesco (1879): 'Una poesia politica del Cinquecento: Il *Pater Noster* dei Lombardi'. En: *Giornale di Filologia Romanza* 5, pp. 121-152.

NOVATI, Francesco (1889): 'La parodia sacra nelle letterature romaniche'. En: *Studi Critici e Letterari*. Torino et al.: Ermanno Loescher, pp. 177-307.

PÉREZ CUENCA, Isabel (1992): *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid.

**Canciones que parten el corazón:
El sacrificio en el corrido de la Revolución**

Linda Egan

(Universidad UC Davis en California, Estados Unidos)

Una lectura variada del corrido mexicano y de la cultura e historia prehispánicas revela, en sus niveles más profundos, paralelos que vinculan las sociedades antigua y moderna. Tal paralelismo narrativo llama la atención con más fuerza en el corrido de la Revolución Mexicana, respecto a una mentalidad inclinada hacia el sacrificio y autosacrificio, motivos ubicuos en la metáfora náhuatl. La inmolación se ve representada comúnmente en imágenes del corazón sangrante – partido por una bala, apuñalado o destruido de cualquier otra forma. Esta temática no ha sido aún estudiada en la literatura, por cierto abundante, que analiza el corrido. No obstante, la presencia penetrante de este emblemático *topos* amplía el ámbito de estudio del género musical 'corrido' que hasta ahora ha sido analizado como un artefacto de la cultura popular mexicana y chicana (de Costa 2004; Montelongo 2000), como la adaptación trasatlántica de una forma de la literatura oral peninsular (Mendoza 1954: ix; Armistead 2001: 2), o como manifestación de la vigencia imperecedera de la oralidad en un país en el que la cultura de la transmisión escrita sigue siendo débil (Monsiváis 1984a: 36; 1984b: 5; 1991: 72). La evidencia de un vínculo fuerte entre el corrido y la cultura autóctona invita a entrar en la amplia arena de los estudios culturales, y, en particular, en el campo de la antropología, los estudios religiosos y la historia. Éstos comprueban que el corazón sangrante "aparece tanto en las culturas prehispánicas de México – como elemento de los sacrificios relacionados con la vida y la muerte – como en el México colonial" (Sussman 1991: 6). Hasta se podría decir que la imagen de un corazón sacrificado fue estampada sobre el espíritu mexicano con la fundación de la ciudad capital, hoy México-Tenochtitlan. De acuerdo con la leyenda repetida en varias Crónicas de Indias, los *mexica* sacrificaron a un enemigo-mago, arrancándole el corazón y enterrando éste en el sitio donde debieran aguardar la aparición de un águila posada sobre un nopal y devorando una serpiente. El relato se vincula específicamente con el corazón sangrante de Cristo y de su madre, en México, la sincrética Virgen azteca-cristiana de Guadalupe, ya que el sacerdote *mexica* "tomó el corazón [del sacrificado] y corrió con gran prisa a soterrarlo en aquel lugar [...] que, según dicen, es en donde se encuentra ahora la Iglesia Mayor [Basílica de Guadalupe]" (Debroise 1991: 20s.).

Voces anónimas de los cantares en lengua náhuatl y de los corridos de la Revolución piden la muerte rápida por igual, enfrentando el horror del sacrificio sin temor. El 'Macho mexicano' siempre se ha jactado – ya desde Moctezuma I en la clásica *Historia antigua de México* de Clavijero – de no solamente aceptar sino también de abrazar su muerte, como quien se ofrenda a sí mismo al pueblo. "El temperamento característico de los corridos mexicanos, con su estruendoso desprecio a la muerte, puede provenir de la cultura azteca [y] es indudable que la visión prehispánica del mundo, en parte, determinó la novohispana y mexicana" (Montelongo 2000: 31). Respecto a esta característica de la mexicanidad, Octavio Paz observa: "La contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano" (1981: 26).

En el presente estudio, el machismo se plantea como un mecanismo psicológico que entremezcla dos rasgos fundamentales de la nación mexicana: el sacrificio y el autosacrificio.¹ Al Individuo, del que se espera de forma ecuaníme que suba con sus propios pies la pirámide, donde le arrancarán el corazón, tiene que fortalecerse el espíritu con una voluntad o simplemente 'suicida' o muy devota para llegar a creer en la reencarnación. En el fondo, el machismo es el apetito por el auto-sacrificio y su aceptación dentro de un ámbito sociocultural que no le otorga a la vida humana virtualmente ningún valor, y que considera el cuerpo material sólo un punto esencial de transición hacia un viaje de regreso a lo espiritual (Séjourné 1957: 144).²

Este tipo de 'generosidad' humana ante el capricho divino alimenta la literatura oral mexicana, tanto de la pre- como de la pos-Conquista. No extraña el grado hiperbólico que alcanza el machismo auto-sacrificador en corridos acerca de la guerra "los (mini) cantares de gesta de la Revolución" (Monsiváis 2006: 299), por ejemplo, pero su presencia es también notable en subgéneros de corrido, dedicados a temas de 'valientes', hijos desobedientes, el parricidio, la violación, el asesinato y las maldiciones.³ El macho vuelto emblema del mexicano desafortunado adquiere su dinamismo

¹ La visión tradicional del machismo mexicano como un rasgo al parecer indeleble se halla cuestionada en obras como *The Meaning of Macho* de Matthew Guttmann (1996). Éste hace un informe concienzudo sobre ser hombre en la Ciudad de México durante los últimos años del siglo XX.

² Séjourné explica además que el cuchillo y las espinas del cactus, usados para el autosacrificio, constituyen un medio simbólico que permite tras la penitencia, que devenga la unión espiritual. El cuchillo, en este sentido, representa el principio religioso de la redención de lo material (el cuerpo) (1957: 71ss.). Sobre el significado o la importancia (negativa) de la basura (mugre, polvo, tierra, saliva, etc.), véase Burkhart (1989: 91ss.).

³ Los corridos compuestos desde los 1940s, y especialmente desde los 1970s, sobre los 'valientes' del narcotráfico parecerían encajar en este esquema. Pero no he descubierto evidencia del sacrificio de corazón o cabeza en el subgénero del narcocorrido (véase, por ejemplo, Astorga 2000; Gutiérrez y Vargas 2002; Mull 1987; Herrera-Sobek

literario desde el corazón de la metáfora más común del canto prehispánico: la flor, elemento central en la simbología y metafísica prehispánicas que León-Portilla considera como "sementera de flores". Ésta constituye la base de "stories that communities have come to hold as true expressions of their character in both a metaphorical and an historical sense" (Chamberlain 2004: 28). Las creencias aztecas sobrevivían encapotadas bajo una cristiandad adoptada. Si para los cristianos ejemplares la mutilación, tortura y autosacrificio facilitan la unión con el cuerpo de Cristo, los guerreros aztecas creen que su *tonalli* (espíritu) entrará libremente en el mundo a través del "carácter gozoso de [sus] horrores" (Bataille, citado en Teitelbaum 1991: 106).

A un nivel profundo de la conciencia del corridista mexicano, el mundo guerrero y dolorido del que se canta nació ya profetizado en la "compleja narrativa iconográfica" del arte escultórico y pintórico de Mesoamérica antes de las llegadas de Colón y Cortés (León-Portilla 1992: 55). Los cantos mayas y nahuas instauran imágenes duraderas de héroes dispuestos a gastar su sangre para el bien de su pueblo – y para su propia entrada al panteón de los dioses, cuya bondad habrán comprado con su sangre. El espacio sociopolítico pintado en el canto prehispánico se parece mucho al que los corridos de la era actual proyectan.

Gracias a las labores pacientes de eruditos como Miguel León-Portilla, el estudioso contemporáneo dispone de un *corpus* de canciones aztecas y mayas que le permite visitar aquel tiempo espacializado, tiempo que estructuraba sus contornos al compás insistente y circular de ritos sacrificiales marcados estratégicamente en el calendario. Los cantos pétreos de los amerindios dan forma a un cuadro sociopolítico que, colocado al lado del cuadro que a veces nos pintan los corridos modernos, parece haberse eternizado.

Los poetas mesoamericanos lamentan la "desgracia, ¡ay de los hombres!" que origina en la sequía, en cosechas que fracasan pese a las ofrendas sacrificiales, en enfermedad y desgracia que son "misericordia para el hombre" (León-Portilla 1992: 92). Aquel momento inmediato se proyecta hacia un

1979; Ramírez-Pimienta 1998). Especulo que eso se debe a que el tema del sacrificio altruista por el bien de la gente o, incluso, el autosacrificio, brilla por su ausencia en este tipo contemporáneo del corrido. Klaas Wellenga nota que las canciones son 'tradicionales' en cuanto a la forma pero que sus personajes y temas no se prestan fácilmente en la corriente de la identidad popular, ni queda del todo claro que el narcotraficante sea un miembro abrazado por el pueblo (2002: 140). Sin embargo, mientras los narcocorridos pioneros proyectaban un tono de condena, recientemente expresan una admiración mayor a los narcojefes (Herrera-Sobek 1979; Ramírez-Pimienta 1998). Los capos ahora se han convertido en emblemas de los machos héroes que se enriquecen rápidamente y que triunfan sobre la pobreza y la falta del poder histórico en México. De repente son imágenes (degradadas) de la oligarquía mexicana (y tal vez, de una manera rara e irónica, son representantes del derrocamiento de esa oligarquía abusiva en el momento cuando los arrestan, encarcelan o matan).

futuro que eternaliza la crisis: en un corrido mexicano de los años treinta, el líder del conjunto musical *La Típica* anuncia que él y sus compañeros cantantes van a California porque "quiere el señor Presidente / que vayan a trabajar" (Mendoza 1954: 435s.). El cantante explica que:

Nuestra música preciosa
tenemos que propagar,
y nuestros viriles cantos
por nuestra raza hablarán. (Mendoza 1954: 435)

Estos "viriles cantos" defenderán al mexicano "trabajador" (Ibídem: 435) y a su país, "donde hay trabajo y contento / y el pueblo vive dichoso" (Ibídem: 436). Sin aparente ironía, el corridista agrega que la situación contenta y dichosa de México exige "sones socialistas / que alienten [a los trabajadores] para luchar" (Ibídem) contra la injusticia económica y social. Estas canciones socialistas están en la línea de un patrimonio cultural que incluye "canciones de hombre[s] sin miedo / que dió la Revolución" (Ibídem).

Las canciones de los músicos viajeros, como tantos otros corridos, se enfocan en una crisis nacional en la que se coloca al individuo en vasta soledad. La identidad nacional, que se ve amenazada, hasta tal punto que se tiene que defender, mandando a patriotas propagandísticos fuera del país, está llena de contradicciones que, en el corrido, se revelan a través de un dualismo genérico, identificador, que opone y funde vida y muerte.

Paradigmáticamente, el corridista del conjunto *La Típica* plantea una situación de conflicto trascendente entre un heroico *yo* a la vez abnegado y desafiante ante un *otro* amenazante. De acuerdo con el rol histórico-tradicional del súbdito mexicano, el sujeto se ofrece para mediar entre la esperanza y el temor colectivos, como especie de víctima sacrificial. Sabe que a él le puede tocar el mismo sufrimiento que aguantan muchos de sus compatriotas a quienes la Desgracia ha exiliado a California: "lejos de nuestra tierra / la suerte los trata mal" (Ibídem). La misión que acepta, en la época del fervor nacionalista de Lázaro Cárdenas, es invitar a los migrantes nortños a volver a México antes de permitir que otra nación los abuse. Va con machismo carnalesco hacia un destino posiblemente funesto cuyo carácter ambivalente promete la regeneración. Quien compuso el corrido entendía bien el valor ideológico del canto. Los temas de sacrificio y salvación estructuralizan el género corrido como discurso que le da "rostro y corazón" a la cultura mexicana.⁴

⁴ En el pensamiento náhuatl, tener rostro y corazón es tener identidad social como humano o, si es algo a lo que se da cara, el ser humano se puede orientar por medio de los objetos que lo rodean. La creación artística es el medio por el que el humano le da rostro a su realidad. Rostro y corazón representan el centro positivo, el corazón dinámico

Como representación literaria de la humanidad, tanto de la época prehispánica como de la corridista, la metáfora del rostro-corazón, en el nivel semántico del discurso cultural, se vincula al pensamiento o mentalidad del pueblo. En momentos de crisis colectiva, como lo era la Revolución Mexicana, se fortalece el concepto del (auto) sacrificio.

En este sentido, tal vez no sea más que curioso el paralelo ideológico y lingüístico que podemos percibir entre un pasaje de la gran crónica del padre Clavijero y el popularísimo corrido "La Valentina". Al hablar de un momento dramático en la trayectoria militar que les iba dando el poder territorial a los aztecas, Clavijero describe cómo el primer Moctezuma de México, enfurecido porque Azcapotzalco quiere que "nos ofrezcamos a servirle como vasallos", anima a su pueblo así:

¿Qué es esto, mexicanos?...¿De cuándo acá se ha introducido tanta cobardía en vuestros pechos?...¿Quién de vosotros, que sois la flor de la nación, tendrá valor para llevar una embajada al señor de los tepanecas? [...] Pues yo iré, que si por último he de morir, poco importa que sea hoy o mañana, ni...mejor ocasión que la presente para morir...sacrificando mi vida al honor de mi nación. (Clavijero 1968: 96)

Muy poca distancia hay entre la jactancia heroica de este Moctezuma y el "si me han de matar mañana, / que me maten de una vez" del soldado de "La Valentina" (Gómez Maganda 1970: 208). La voz anónima del cantar prehispánico que afirma al guerrero, "¡Viniste a ver lo que quería tu corazón: / la muerte al filo de obsidiana!" (Baudot 1979: 87), hace eco a la de un corrido que elogia a Emiliano Zapata cuando se dirige hacia quien "lo iba ya a sacrificar" (Mendoza 1954: 85). La misma afirmación del cantor *mexica*, que anuncia "aquí nadie teme la muerte en la guerra" (León-Portilla 1992: 249) se oye por boca del corridista que canta la biografía del revolucionario Nabor Mendoza "El Coyote", a quien "jamás ante el peligro / se le agita el corazón" (Serrano Martínez 1951: 111). Son casos todos éstos del llamado macho mexicano que desde siempre se jacta de valor ante una muerte que él no sólo acepta sino que invita como un bien para su gente.

El machismo habita un presente funesto que se proyecta hacia un futuro que garantiza la continuación de la crisis: "víctimas de la guerra serán / los campos de maíz durante diez años; / habrá apoderamiento, / de los que trabajan en el campo" (Baudot 1979: 99). Aquel canto resulta profético. Medio milenio después, el corridista lamenta:

del Quinto Sol, que en sí marca el punto céntrico del quince que gráficamente estructura virtualmente todo concepto cosmogónico en la religión y filosofía del México antiguo. Incluso los objetos sin vida pueden tener rostro, lo cual establece su relación a los humanos que los usan o se ven afectados por ellos (León-Portilla 1980: 432ss.). A través del sacrificio y el autosacrificio el humano le da corazón a su mundo.

Nuestras chozas y jacales siempre llenos de tristeza,
viviendo como animales en medio de la riqueza.
...[La Revolución]
era la lucha del pobre que sin miedo fue a la guerra
a pelear sus libertades y un pedacito de tierra. (Mendoza 1964: 118-19)

Más de dos millones de mexicanos murieron en la Revolución de 1910, sacrificio del tamaño de la necesidad campesina de asegurar su acceso al maíz, todavía en el siglo XX el centro psíquico de la nación, "el sustento del hombre y la cosa más sagrada" (Mendoza 1964: 103). En el corrido de la Revolución vemos repetida casi a manera de fórmula una serie de constantes que señalan la desgraciada identidad nacional. Éstas incluyen la humildad e inseguridad del hombre que "hasta ahora labra su tierra y hace brotar la semilla, / pero sabe Dios si pueda asegurar su tortilla" (Mendoza 1964: 104). La vida misma es incierta porque parece que la nación mexicana nació atrapada en un cosmos que de manera inherente es inestable y provisional; por ser las únicas condiciones de fiar en la existencia, la pobreza, el hambre y la miseria, se internalizan como rasgos distintivos de la "¡pobre nación mexicana [con] mala suerte!" (Mendoza: 157). Los hambrientos de esta sociedad desafortunada conservan una imagen positiva de sí mismos cuando se ven obligados a "robarse el trigo" porque "traían hueco el pantalón" (Mendoza, 1964: 438).

El acto continuo de sacrificarse a través de la historia para apenas sobrevivir llega a ser una característica definitoria, rasgo que adquiere fijeza ritual y profética: el pasado avanza firmemente hacia el futuro, empujado por la voluntad inmortal de dioses siempre dispuestos a castigar transgresiones sin nombre y exigir cantidades de sangre humana derramada en 'guerras sagradas'. El pueblo traza los contornos de su perfil inconfundible a través del proceso purificador de luchar contra un Otro que amenaza la unicidad de su pobre ser. En el tiempo moderno, la Revolución mitificada le ofreció a la gente una oportunidad más de grabar su perfil único sobre el trasfondo de la guerra contra un Otro que amenazaba su ser inequívoco. En el momento histórico, que le dio forma espiritual – rostro y corazón – al ser mexicano, se oía el canto prehispánico en el que el *mexica* ideal aceptaba con voluptuosas lágrimas la necesidad del sufrir:

Por mucho que llore yo,
por mucho que yo me aflija,
por mucho que lo ansíe mi corazón,
¿no habré de ir acaso al Reino del Misterio? (Baudot 1979: 86)

Sufriendo, sacrificando toda posibilidad de alegría en vida, el *mexica* espera siquiera descubrir "dónde está la región en que no hay muerte" y luego morir de una vez para poder vivir "allá en la

Región del Misterio" (Ibídem: 87). La paradoja mística recuerda la de Santa Teresa de Jesús, quien, en la Castilla que entonces mandaba conquistadores al Nuevo Mundo, afirmaba una y otra vez que "muero porque no muero". Así es que "el sello de lo mexicano" en el corrido de la época nacionalista "se conjuga como una integral síntesis de valores" (Gómez Maganda 19).

Semejantes funciones narrativas en el corrido se repiten para dibujar a un héroe colectivo que conserva trazas del *macehualli* humilde de la sociedad jerarquizada de los aztecas, ciudadano que nació para ser sacrificado a los dioses que primero se habían sacrificado por él (León-Portilla 1992: 70ss.). Además conlleva trazas del misticismo castellano en su devoción pagano-crística: "Mi compañía es mi caballo y la Reina de los Cielos" (Mendoza 1964: 239).

Para el azteca la vida era "un camino muy angosto y muy alto y muy peligroso" que ofrecía demasiadas oportunidades para caerse de cabeza por un precipicio (Sahagún 1: 372) y pararse lejos del salvífico centro moral. Los dos peores vicios, ambos crímenes capitales en la sociedad azteca, son el adulterio y la borrachera,⁵ y éstos resultan ser los dos vicios humanos en los que más se enfoca el corrido mexicano. También es importante el motivo de la traición, para la que el precio es otra vez la muerte. Por debajo de toda la realidad social rige la regla de la abnegación, el autosacrificio. Otra es la aceptación de un modo de vivir tan rigurosamente disciplinado que, forzosamente, el ser humano peca.⁶

En los textos aztecas, "tripping and stumbling, falling off precipices and into caves or torrents appear over and over again...as metaphors for, or actual results of, moral aberration", observa Louise Burkhart (1989: 61). En términos poscolombinos, el corridista que medita en el día del Juicio Final se encoge de hombros ante los horrores decretados, diciendo, cual padre prehispánico: "¿qué hemos de hacer?: / vivir con mucho cuidado" (Mendoza 1954: 398).⁷

⁵ Lo primero que un nuevo rey aconseja al pueblo es "principalmente [...] que os apartéis de la borrachería, [...] porque es como beleños que sacan a los hombres de su juicio, de lo cual [...] los viejos y las viejas [...] lo tuvieron por cosa muy aborrecible y asquerosa, por cuya causa los senadores y señores pasados ahorcaron a muchos, y a otros quebraron las cabezas con piedras [...] Desta borrachera proceden los adulterios estupro y corrupción de vírgenes y violencia de parientas y afines [...] También proceden las maldiciones y los testimonios y murmuraciones [...]" (Sahagún 1 1988: 349).

⁶ Véase Sahagún (1988), especialmente los libros 2 y 4-6, del primer tomo. También Burkhart (1989), cuyo análisis de la moralidad náhuatl dramatiza la mentalidad amedrentada y penitente de un pueblo a quien 'The Slippery Earth' se le resbalaba siempre bajo los pies.

⁷ Para buenas representaciones de la sociedad azteca y sus aspectos rituales, se recomiendan a Sahagún (1988) (sobre todo el primer tomo); Broda (1987), Clendinnen (1991), Friedel (1995), Gruzinski (1987), Casas (1967), León-Portilla (1980?), Séjourné (1957), Townsend (1992), Turner y Turner (1999).

En casos donde no le sirve el cuidado y sí se cae, el descenso suele rematarse con el desmembramiento del ser humano, concepto por una parte carnavalescamente (re)generador y por otra que nos remite directamente al mito que funda la unidad de la teocracia azteca. En aquel discurso, el dios tutelar Huitzilopochtli, deidad que más sacrificios exigía, descorona a la madre-hermana diosa (Coatlicue-Coyolxauhqui), empujándola montaña abajo, donde se estrella al pie de la autoridad divina masculina. Después, para siempre, el azteca ritualmente remeda este primordial acto de consolidación de identidad; a la víctima, a quien decapita o le arranca el corazón en la cima de la pirámide, se le hace rodar gradas abajo para dar con el pie de la simbólica montaña de Cuatepec; al pie de la pirámide-monte yacía un enorme disco de piedra que inmortalizaba los fragmentos del cuerpo de la diosa asesinada y vencida. Sobre aquel espacio simbólico-sagrado, la víctima podía ser luego despedazada o desollada, y tal vez comida a manera de ritual.⁸ Fuera del recinto sagrado, el ciudadano azteca observaba una espesa red de leyes que debía ayudarlo a no caerse de cabeza desde lo alto de la pirámide de la conducta.

En el México del corrido, la vida del ciudadano popular sigue dramatizándose como un terreno moral resbaladizo que requiere de castigos y sacrificios para conservar el equilibrio moral y la unidad colectiva. El "hijo ingrato" que anda borracho y que ataca con insultos y puñal a su padre merece ser sacrificado en el acto ("vino a caerle el rayo" que lo fulminó) (Mendoza 1954: 257). Hijo que no escuche el consejo de la madre terminará muerto por "muy terrible puñalada" que le hara caerse "a orillas de un basurero" (Ibíd.: 276). Viajero mexicano que anda en un tren con "maquinista [...] extranjero" invita a la catástrofe que deja a "toditos hechos pedazos, / [...]por dondequiera nomás [...] / cabezas, piernas y brazos" (Ibíd.: 335). Hijo borracho que golpea a su madre merecerá que ella en cambio lo sacrifique pidiendo que, con la ayuda divina, "te caigas de la mina / y te hagas dos mil pedazos" (Ibíd.: 269).

Lo que se podría caracterizar como la sobrevivencia 'subterránea' de tal imaginaria se deriva, de cierto modo, del fin del Quinto Sol, el desmoronamiento del centro que aglutina las cuatro esquinas del cosmos náhuatl; simbólicamente, la imagen del accidente ferroviario es una especie de fragmentación del cuerpo político que le quita la espiritualidad para dejarlo ser pura materia, una inercia "inhumana" que precede a la transformación sobrenatural del cuerpo en espíritu (Séjourné

⁸ La bibliografía sobre el canibalismo, universal y mexicano, es enorme. Aquí recomiendo Bernal Díaz del Castillo, mayormente desde el comienzo de la campaña para México y hasta la caída de Tenochtitlan, tal como él reporta los sucesos, y Clendinnen (1991: 91s.), Petrinovich 2000: 97s.), Tannahill (1975: 86ss.) y Townsend (1992: 196); Turner y Turner (1999: 425) y Westermarck (1912: 2ss.).

102ss.). El caso del mexicano del siglo XX chocado por la 'magia' de un ingeniero gringo puede verse además como la desunión que resulta del contacto con un forastero, el *Otro* quien descuartiza la identidad colectiva, que amenaza con desplazar los valores tradicionales de una comunidad oral.

La mujer azteca aceptaba participar en este proyecto 'sacrisocial' al ofrecerse a sí misma como fábrica de guerreros que se expondrían a la muerte en la 'guerra florida', esperando traer cautivos para alimentar al ciclo de ofrendas humanas y siempre a sabiendas de que éstos podrían ser llevados a la piedra piramidal.⁹ El discurso que se le atribuye a la madre autosacrificial de Mesoamérica hace eco en el siguiente corrido del siglo XX, en donde una madre abnegada aconseja a sus dos hijos:

La Revolución los llama [;]
sepan morir con valor,
para eso nacen los hombres,
para eso los parí yo. (Serrano Martínez 1951: 25)

Los incesables actos de abnegación pintados en los corridos ocupan el centro del género poético-oral que encapsula la imagen indestructible del 'rostro y corazón' del pueblo mexicano.

La metáfora del corazón o pecho prolifera en la poesía heroico-metafísica del mundo nahua. "Comienzo aquí, yo cantor: / De mi corazón brotan flores" (Baudot 1979: 82), dice el poeta mesoamericano, o bien: "Nada hay como muerte en guerra, [...] / Y quiere verla mi corazón" (Ibídem: 83); "¡Nadie tenga doble corazón, / oh príncipes chichimecas: / nadie esté titubeante!" (Ibídem: 84); "En la tierra dicen nuestros corazones: / ¡Ojalá que no fuéramos mortales, oh príncipes!" (Ibídem: 86). Igual en tiempos modernos que antiguos, el corazón conforma el eje emotivo del enunciado poético; sirve como especie de imán que junta en una imagen punzante la fuerza patética de una ofrenda de sangre que proviene de un pequeño ser humano y se dirige hacia la inmensidad todopoderosa de Dios o el destino insensible del cosmos. En el sentido más material, el latido dinámico del corazón corpóreo lo convierte naturalmente en el núcleo del pensamiento religioso de las mujeres nahuas; es el símbolo perfecto del movimiento del Quinto Sol, el cual, de

⁹ Véase Sahagún (1988[1]: 419, 429). Dice la partera a la mujer parida: "Este negocio es como una batalla en que peligramos las mujeres, porque este negocio es como tributo de muerte que nos echa nuestra madre Cihuacóatl Quilaztli"; dice el orador a la parida: "Señora y hija mía, habéis trabajado; habéis afanado; habéis seguido a vuestra madre Cihuacóatl, la señora Quilaztli; habéis peleado varonilmente con la rodela y con la espada." Como lo explica Inga Clendinnen, "Mexica society was committed to war, not as an occasional heroic obligation, but chronically, and its members had to be brought to bear the social and psychological costs of that commitment [...] The main ceremonial calendar was built out of the swing of the seasons, marking the transitions out of the time of agricultural growth into the season of war"(1991: 111). Como la vida del varón estaba destinaba para la guerra, gloria y muerte, la madre se enteró, desde el momento del nacimiento del hijo que éste no le pertenecía, puesto que lo había parido para el bien del pueblo.

acuerdo con el mito de la creación, existe para contrarrestar la inercia estéril de los cuatro elementos que florecieron y se marchitaron sucesivamente durante los cuatro Soles previos (los intentos fallidos de crear el mundo). La sangre del corazón – a la vez fuego (calor) y agua (vapor), interactuando en forma del *agua quemada* – alimenta la semilla redentora del espíritu (Séjourné 137ss.).

En la versión mesoamericana del *mitote* – rito de canto, oración, baile y sacrificio –, los métodos preferidos de matar a una víctima incluían arrancarle el corazón con cuchillo de piedra o cortarle la cabeza, aunque también podía morir flechado, quemado o ahogado. Todos estos métodos son modos simbólicamente positivos de dramatizar la purificación del cuerpo en su momento de abandonar lo humano e inclinarse hacia lo divino y el regreso al espíritu. En la versión del corridista revolucionario, el corazón y el pecho metonímico son sinécdoques que con frecuencia avasalladora se ofrecen como blanco del cuchillo o disparo. Al lado de la cabeza, como receptáculo del espíritu y de la inteligencia,¹⁰ el corazón humano, ofrecido a un dios, encarna la ofrenda más valiosa, y por tanto, el pedido más persuasivo que el humano puede hacerle a las autoridades divinas. En el corrido abundan pruebas del poder duradero de la creencia colectiva en la eficacia del sacrificio de corazón. Según Teitelbaum, estas imágenes "estaban vinculadas a los ideales de las aspiraciones nacionalistas" de la Revolución de 1910-1917 (Teitelbaum 1994); en mi lectura de todos estos corridos, el corazón es el blanco de una gran variedad de motivos personales y colectivos. Las pruebas son muchas; cito sólo algunas a continuación.

A Lucio Vázquez, por traición "tres puñaladas le dieron / juntito del corazón" (Gómez Maganda 1970: 63); "los pechos mexicanos" guardan el recuerdo del sacrificio de Zapata (Ibídem: 118); al "borracho" general Huerta le "late el corazón" de miedo ante su derrota en Zacatecas mientras "a todo el pueblo contento / se le alegró el corazón" (Ibídem: 158ss.); el castigado ex general Aguirre, penitente, "dijo [...]a sus soldados: / [...] Me equivoqué, no lo dudo, / al hacer la rebelión, / aquí pago mi delito, / apunten al corazón" (Mendoza 1964: 124); el desertor ante el pelotón grita: "Tirar, compañeros, / tirar con valor, / dos en la cabeza, / tres al corazón" (Ibídem: 150); el general Felipe Ángeles dice firmemente: "Preparen muy bien sus armas / y tírenme al corazón. / [...] / a los

¹⁰ Nigel Davies cita cultos de sacrificio humano a lo largo y ancho de Mesoamérica, desde Yucatán y lo que es hoy Centroamérica hasta la frontera norte de México, y más allá. En particular, eran comunes los cultos a la cabeza decapitada, tanto en la civilización maya como en la olmeca-tolteca-azteca (1981: 201-203). De hecho, afirma Davies, igual como el sacrificio humano en general es un aspecto universal del ser humano, lo es específicamente el culto rendido desde los tiempos más remotos a la cabeza humana (1981 31ss.).

hombres como yo / no se les da en la cabeza" (Ibídem: 170); tras otras purificaciones discursivas: "y luego todos a una / [des]trozaron su corazón" (Ibídem: 195); allí quedó tendido "traspasado el corazón" (Ibídem: 198); en el hospital "su blanco pecho le abrieron / para verle el corazón" y vieron que "destrozado lo tenía" (Ibídem: 323).

Remato la lista con un ejemplo abarcador, la omnipresencia notable del corazón en *El Coyote*, 'corrido grande' del poeta sureño Celedonio Serrano Martínez. En su composición larga, el poeta se refiere al corazón (o al pecho metonímico) 75 veces; con frecuencia el tropo se repite hasta cinco veces entre tres sextetas, y no es por conservar el esquema de la rima. La tradición prehispánica, cuya poesía estatal privilegia el tropo del corazón, aquí parece seguir hablando por boca de Serrano Martínez en esta versión mexicana del *Martín Fierro* de Argentina (Serrano Martínez 1951: 14). Igual en Serrano Martínez como en los muchos corridos escritos por el poeta anónimo llamado Pueblo, el corazón mexicano –metáfora de todo el pueblo abnegado– se pinta como objeto que existe para ser sacrificado, o por revancha machista, fervor patriótico o la pura mala suerte.

En tiempos prehispánicos, el *contexto* del sacrificio ritual era primero y primordialmente sagrado, por lo menos antes de que toltecas y aztecas le dieran una utilidad política. Como rito sagrado, el sacrificio simbolizaba el trueque de sangre humana por los regalos divinos de la abundancia terrenal, una naturaleza bondadosa, la unidad social y la salvación individual a través de una especie de gnosticismo amerindio. Hacia finales del imperio azteca, justo antes de la invasión española, se intensificaron espectacularmente las dimensiones políticas – y numéricas – del sacrificio humano. En la era ya poscolonial, y cien años después de las guerras para la Independencia, la Revolución Mexicana, a través de sus corridos teatralizados, ofrece el contexto moderno más cabalmente similar al *mitote* sagrado; el espacio del corrido es un 'Templo Mayor' discursivo donde la nación consagra su centro espiritual e ideológico a través del sacrificio.

No nos cuesta mucho imaginar como rituales de la plaza pública los fusilamientos, sufrimientos, traiciones, muertes en batalla, hambres, lágrimas y risas-en-la-cara-de-la-muerte que se escenifican en el corrido. El final de este drama popular es previamente determinado; de hecho, su capacidad de satisfacer depende de lo ya 'antes-sabido'. El conjunto de sus elementos conforma algo parecido a un *mitote* verbal. El *mitote* material de los *mexicas* consistía en la síntesis de poesía, canto, danza y presentaciones litúrgicas que juntos, como elementos inseparables, constaban el rito cuya culminación era el sacrificio de una o más víctimas humanas. Decir 'mitote' es resumir muchos aspectos de una realidad complejísima en una sola frase; es decir, con paradoja significativa, 'fiesta

mortífera'. Si en el México azteca el canto poético se producía para exaltar la ideología del misticismo guerrero y su fundamento sacrificial (Damrosch 1993: 139ss.; León-Portilla 1961: 44ss.), el corrido de finales del siglo XIX, y especialmente el de la época revolucionaria, retiene un carácter ideológico-ritual similar.

Un *mitote* paradigmático nos lo da el corrido revolucionario, cuyo ritual reza las últimas palabras de la víctima, coordina una danza cuyos pasos incluyen la manera precisa, correcta, de fumar un último cigarrillo (no dejar temblar los dedos, no dejar caer cenizas). El acto culminante del sacrificio es, más que otra cosa, la destrucción del corazón por fusilamiento. La lengua popular que construye el mundo corridista mantiene viva la conciencia del concepto festivo-ritual del *mitote*. El cacique arrogante de un corrido, por ejemplo, niega la legitimidad de la rabia popular, juzgándola ser "nada [...] mitotes de la gente" (Mendoza 1954: 118). En otro momento, un corridista admira a su "caballo 'cantador' [...] muy fachoso y mitotero / y lindo de corazón" (Ibíd.: 364).

De igual modo mitotero, el revolucionario se une a la 'bola' puesta en marcha por Francisco I. Madero, bola-danza perpetuada por una serie ritualista de cacique-dioses sacrificados: Emiliano Zapata, Pancho Villa, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón y la bola de autosacrificados que busca un sentimiento de unidad y redención en el rito militar de canto, baile y muerte. El centro de este *mitote* es el Héroe-Pueblo, figura crístico-sacerdotal que pelea en una especie de Guerra Florida en la que los soldados prefieren capturar a sus víctimas en el campo de batalla para poder hacerlos luego "pasar por las armas", eufemismo para el proceso anulador que desemboca en el sacrificio ritual por fusilamiento.

Esta víctima jura "por mi patria he de morir" (Gómez Maganda 1970: 115), cual Moctezuma reencarnado. Y sí muere, ya sea colectivamente – "todos [...] heridos / con el cráneo destrozado" (Ibíd.: 45) en calles "de muertos entapizadas" (Ibíd.: 160) – o individualmente frente al pelotón-pirámide, al parecer con la alegría machista de quien grita, "soy puro mexicano y no conozco yo el miedo" (Mendoza: 1964: 57):

Aquí está mi corazón
para que lo hagan pedazos,
¡porque me sobra el valor
para recibir balazos! (Gómez Maganda 1970: 141)

Visión finalmente trágica de la vida. Materialmente crucificado desde su principio, el bien, que el pueblo mexicano anhela en el corrido jamás baja de la cruz para (re)nacer triunfalmente. La

Revolución no tiene fin, los buenos no ganan, el hambre sigue armada, el héroe no deja de morir. El corrido mexicano que escenifica una muerte se despidе al final sin quitarle el cuchillo a la desgracia que lo sostiene sobre el pueblo. El corrido mexicano: pecho florido que aguarda una redención anunciada.

Bibliografía

ARMISTEAD, Samuel G. (2001): 'El corrido y la balada internacional'. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 30, pp. 15-35. Transcripciones musicales de Israel J. Katz.

ASTORGA, Luis (2000): 'La cocaína en el corrido'. En: *Revista Mexicana de Sociología* 62, 2. México: UNAM, pp. 151-173.

BAUDOT, Georges (Ed., 1979): *Las letras precolombinas*. México: Siglo Veintiuno.

BRODA, Johanna / David Carrasco / Eduardo Matos Moctezuma (1987): *The Great Temple of Tenochtitlan: Center and Periphery in the Aztec World*. Berkeley et al.: University of California Press.

BURKHART, Louise (1989): *The Slippery Earth: Nahua-Christian Moral Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.

CASAS, Bartolomé de las (1967): *Apologética historia sumaria*. Ed. Edmundo O'Gorman. México: UNAM.

CHAMBERLAIN, Daniel F. (2004): 'The Mexican Corrido: Identity Configurations, Time, and Truth Claims'. En: Irene María F. Blayer / Mark Cronlund Anderson (Eds.). *Latin American Narrative and Cultural Identity*. New York: Peter Lang, pp. 28-38.

CLAVIJERO, Francisco Javier (1968²): *Historia antigua de México*. Ed. R. P. Mariano Cueva. México: Porrúa.

CLENDINNEN, Inga (1991): *Aztecs: An Interpretation*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

COSTA, Elena M. de (2004): 'Metaphoric Narration in Mesoamerican Tradition'. En: Irene María F. Blayer / Mark Cronlund Anderson (eds.). *Latin American Narratives and Cultural Identity*. New York: Peter Lang, pp. 111-123.

DAMROSCH, Davis (1993): 'The Aesthetics of Conquest: Aztec Poetry Before and After Cortés'. En: Stephen Greenblatt (ed.). *New World Encounters*. Berkeley et al.: University of California Press, pp. 139-158.

DAVIES, Nigel (1981): *Human Sacrifice in History and Today*. New York: William Morrow.

DEBROISE, Olivier / Elisabeth Sussman / Matthew Teitelbaum (eds.) (1991): *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*. Boston: First University of Washington Press / The Institute of Contemporary Art.

Debroise, Olivier (1991): 'Heart Attacks: On a Culture of Missed Encounters and Misunderstandings'. En: Olivier Debroise, Elisabeth Sussman, Matthew Teitelbaum (curadores). *The Bleeding Heart. Exhibition catalog*. Seattle: University of Washington Press, pp. 12-61.

FRIEDEL, David / Linda Schele / Joy Parker (1995): *Maya Cosmos: Three Thousand Years on the Shaman's Path*. New York: William and Morrow.

GÓMEZ MAGANDA, Alejandro (1970): *Corridos y cantares de la Revolución Mexicana*. México: Instituto Mexicano de Cultura.

GRUZINSKI, Serge (1987): *The Aztecs: Rise and Fall of an Empire*. Trad. Paul G. Bahn. London: Thames y Hudson; New York: Harry N. Abrams.

GUTIÉRREZ, Salomé / Paulino Vargas (2002): 'Two Songs about Drug Smuggling'. En: Gilbert M. Joseph / Timothy J. Henderson (Eds.), *The Mexican Reader: History, Culture, Politics*. Durham / London: Duke University Press, pp. 747-49.

GUTMANN, Matthew C. (1996): *The Meanings of Macho: Being a Man in Mexico City*. Berkeley et al.:University of California Press.

HERRERA-SOBEK, María (1979): 'The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido'.En: *Revista Chicano-Riqueña* 7, 4, pp. 49-61.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1961): *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1980): *Toltecáyotl: aspectos de la cultura náhuatl*. México: Fondo de Cultura Económica.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1992): *Literaturas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENDOZA, Vicente T. (1954): *El corrido mexicano. Antología*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENDOZA, Vicente T. (1964): *Lírica narrativa de México: el corrido*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

MONSIVÁIS, Carlos (1984a): *Confrontaciones: el creador frente al público*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

MONSIVÁIS, Carlos (1984b): 'El derecho de leer'. En: Carlos Monsiváis / José Emilio Pacheco / Elena Poniatowska. *El derecho a la lectura*. México: El Colegio de México, pp. 5-8.

MONSIVÁIS, Carlos (1991): 'De cultura y política'. En: *Memoria de Papel* 1, 1, pp. 69-70.

MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Imágenes de la tradición viva*. Iconografía y ed. Déborah Holtz / Juan Carlos Mena. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica.

MONTELONGO MURILLO, Alfonso (2000): 'Ausencia de la poesía náhuatl en el corrido mexicano'. En: *Biblioteca de México* 55, pp. 27-31.

MULL, Dorothy S. (1987): 'Contemporary Mexican Villains in Story and Song: The Popular Representation of Durazo and Caro Quintero'. En: *Pacific Coast Council on Latin American Studies* 14, 2, pp. 61-75.

PAZ, Octavio (1981): *El laberinto de la soledad / Postdata / Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

PETRINOVICH, Luis (2000): *The Cannibal Within*. New York: Aldine de Gruyter.

RAMÍREZ-Pimienta, Juan Carlos (1998): 'Corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido'. En: *Bilingual Review/La Revista Bilingüe* 23, 2, pp. 145-156.

SAHAGÚN, Bernardino de (1988): *Historia general de las cosas de Nueva España*. 2 vols. Eds. Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. Madrid: Alianza.

SÉJOURNÉ, Laurette (1957): *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SERRANO Martínez, Celedonio (1951): *El Coyote: corrido de la Revolución*. México: Secretaría de Educación Pública.

SUSSMAN, Elisabeth (1991): 'Presentation'. En: Olivier Debrouse / Elisabeth Sussman / Matthew Teitelbaum (eds). *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*. Boston: First University of Washington Press, pp. 6-11.

TANNAHILL, Reay (1975): *Flesh and Blood: A History of the Cannibal Complex*. New York: Stein and Day.

TEITELBAUM, Matthew (1991): 'The Devoured Heart'. En: Olivier Debrouse / Elisabeth Sussman / Matthew Teitelbaum (eds). *El corazón sangrante/The Bleeding Heart*. Boston: First University of Washington Press, pp. 90-121.

TOWNSEND, Richard F (1992): *The Aztecs*. London: Thames y Hudson.

TURNER, Christy G. II / Jacqueline A. Turner (1999): *Man Corn: Cannibalism and Violence in the Prehistoric American Southwest*. Salt Lake City: University of Utah Press.

WELLINGA, Klaas (2002): 'Cantando a los traficantes'. En: *Foro Hispánico* 22, pp. 137-54.

iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico, año 2, n° 3, invierno/winter 2012

WESTERMARCK, Edward (1912): *The Origin and Development of the Moral Ideas*. 2 vols. London: MacMillan.

Apuntes sobre la canción popular moderna en México

Hartmut Nonnenmacher

(Universidad de Friburgo en Brisgovia, Alemania)

1. Introducción

En su famoso ensayo fundacional, Walter Benjamin ilustra con una serie de oposiciones las implicaciones que conlleva la entrada de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica: la pintura y la escultura se oponen a la fotografía y al cine – y por consiguiente también se oponen el pintor al cámara¹, el actor de teatro al actor de cine², e incluso – en un excursu sorprendente – el chamán curandero al cirujano³. Al carácter aurático y ritual de la obra de arte tradicional se opone la pérdida de aura de la obra de arte reproducida técnicamente. Pero esta pérdida queda compensada no sólo por el carácter colectivo, tanto del lado de la producción como del lado de la recepción, de las nuevas formas de arte sino también por su potencial liberador⁴.

¹ "El pintor guarda en su trabajo una distancia natural frente a lo dado, el cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido de lo dado. Las imágenes conseguidas por ambos difieren enormemente. La del pintor es total, la del cámara troceada en múltiples elementos que se juntan según una ley nueva" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

² "Lo que lo (scil. al actor de cine) distingue del actor teatral es que su trabajo artístico en su forma originaria - la cual es la base de la reproducción - no se produce delante de un público casual sino delante de un gremio de expertos los cuales – en su calidad de productor, director, cámara, técnico de luz o sonido – pueden intervenir en cualquier momento en su trabajo artístico" (Benjamin 1996: 327; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

³ "A diferencia del mago (que sigue presente en el médico práctico) el cirujano renuncia en el momento decisivo a colocarse delante de su enfermo de hombre a hombre; en vez de eso se adentra en él operativamente. – Entre el mago y el cirujano existe la misma relación como entre el pintor y el cámara" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

⁴ Véanse en cuanto a este aspecto, diversos pasajes del artículo de Benjamin: "La reproductibilidad técnica de la obra de arte emancipa a ésta, por primera vez en la historia universal, de su existencia parasitaria en el ritual" (Benjamin 1996: 319; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm). "Es frente a un aparato donde la gran mayoría de la población urbana, en las oficinas y las fábricas, tiene que renunciar durante la jornada laboral a su humanidad. Por la noche, las mismas masas llenan los cines para vivir cómo el actor cinematográfico toma venganza en su nombre, no solo afirmando su humanidad [...] frente a un aparato sino además sirviéndose de él para su propio triunfo" (Benjamin 1996: 328; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]). "La reproductibilidad técnica de la obra de arte está cambiando la relación de la masa con el arte. Pasa de ser muy retrógrada, p.ej. frente a Picasso, a ser muy progresista, p.ej. cara a un Chaplin" (Benjamin 1996: 337; traducción propia, inspirada parcialmente en la de Jesús Aguirre en http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_arte.htm [14.01.2013]).

Ahora bien, se podría añadir fácilmente al listado de oposiciones benjaminianas la antítesis entre la canción popular tradicional y la canción popular moderna⁵. Ésta última va surgiendo en las primeras décadas del siglo XX y su reproductibilidad técnica se debe a la invención y propagación de diferentes formas de discografía ya a finales del siglo XIX, pero sobre todo de la radio a partir de 1920 y del cine sonoro a partir de 1930. No cabe duda de que este nuevo tipo de canción popular constituyó y sigue constituyendo uno de los fenómenos más importantes que conforman la cultura popular de los siglos XX y XXI⁶. Al abordar una investigación de este fenómeno, tanto en general como en el caso específico de México, se impone la distinción de dos dimensiones: Por un lado están los intérpretes, por otro lado las canciones que interpretan. El análisis de las canciones tiene a su vez diversas facetas: Las letras pueden ser sometidas a un análisis inspirado por la crítica literaria, siempre y cuando se tenga en cuenta la importancia de la interacción entre música y letra. Tanto por su carácter musical como por el de sus letras, las canciones se agrupan en géneros. Ejemplos de géneros fuertemente implantados en México serían el corrido, la canción ranchera y el bolero.

2. Chavela Vargas: La construcción mediática de una estrella

Volvamos, por el momento, al intérprete de la música popular moderna. Lo que le distingue del intérprete tradicional es precisamente la pérdida del 'aura' en el sentido benjaminiano: La presencia inmediata del intérprete se convierte en algo excepcional, restringido a los conciertos en vivo, mientras que la forma más corriente de su contacto con el público es la presencia mediatizada de su voz (y cada vez más también de su imagen) en grabaciones o en medios audiovisuales. Es paradójicamente esta mediatización la que les confiere a los más exitosos entre los intérpretes de la música popular moderna un tipo totalmente nuevo de aura, a saber el estatus de 'estrella'. Éste se basa en el alejamiento mediático casi continuo del intérprete de su público por el cual convierte a las pocas apariciones físicas de la estrella entre sus admiradores en otras tantas epifanías.⁷

⁵ Véase en cuanto a la omisión casi completa de la música en el texto de Benjamin y sus posibles razones Hörner (2011).

⁶ No voy a proponer aquí ninguna definición del concepto de cultura popular: Ya hay demasiadas en comparación con el escaso trabajo de investigación concreta en este ámbito como destaca Hecken (2010: 217 y 228) y además puede que sea más razonable prescindir de la dicotomía 'alta cultura – cultura popular' y sustituirla por otras para estructurar el campo de los artefactos culturales, como propone Butter (2010: 213).

⁷ Véase lo que dice Genette al respecto: "la rencontre *in vivo* [...] d'une star sortie de son habituel Olympe *in vitro* ne peut [...] être reçue par le commun des mortels [...] que comme un événement magique, une apparition miraculeuse" (Genette 2004: 63s.).

Son muchos los medios de comunicación que contribuyen a la construcción del estrellato: En primer lugar hay que citar los discos y otros tipos de grabaciones así como la radio, la televisión y, en los últimos tiempos, internet. Pero si tomamos como ejemplo mexicano a la cantante Chavela Vargas⁸ vemos que sus múltiples intervenciones en películas como actriz o como intérprete de la banda sonora, de las cuales los ejemplos más famosos son su interpretación de la canción *El último trago* en *La flor de mi secreto* (1995) de Almodóvar y el papel de la Muerte que desempeñó en la producción estadounidense *Frida* (2002)⁹, han contribuido también a la consolidación de su estatus como icono de la música popular. Tampoco hay que olvidar los textos escritos sobre las estrellas, ya sean artículos de prensa o libros. Así se publicó en *El País* con motivo de una condecoración de Chavela Vargas por parte del gobierno español en el año 2000 un artículo cuyo análisis permite identificar los mecanismos empleados para construir el mito de una estrella: Desde el principio, se asocia a la cantante con *La Macorina*, la canción que la hizo célebre en España¹⁰, luego se resalta su 'paso por el alcohol', su homosexualidad y su interés por el chamanismo y 'los viejos dioses' de México para acabar de trazar la imagen de una cantante maldita y 'típicamente' mexicana.¹¹ Una amplificación de esta misma imagen le ofrece al lector la autobiografía de Chavela Vargas, publicada en 2002 bajo el título de *Y si quieres saber de mi pasado*, que califica a la cantante en el texto de solapa como "uno de los últimos mitos de la música popular" (Vargas 2002) y que incluye toda una serie de fotos (a partir de la página 224), demostrando de tal modo la importancia de la fotografía para la construcción de un icono de la música popular.

Pero el punto más álgido al que puede alcanzar la mitificación de una estrella es cuando ella misma se convierte en tema y objeto de una canción de éxito. En el caso de Chavela Vargas fue el cantante español Joaquín Sabina quien le dedicó en 1994 su canción *Por el bulevar de los sueños rotos*. En la letra¹² se cita el estribillo de *Macorina* – "Ponme la mano aquí, Macorina" – e indirectamente también el título de otra de sus canciones de éxito cuando se evoca a Chavela Vargas como "Paloma Negra de los excesos". No faltan los demás

⁸ Nacida en 1919 en Costa Rica, emigró como adolescente a México donde grabó en 1960 su primer disco. Después de cosechar un gran éxito como cantante se hundió durante más de una década en el alcoholismo. En los años 1990 vivió una especie de resurrección, no solo en México sino sobre todo en España. Murió en 2012 en Cuernavaca.

⁹ Véase <http://www.imdb.de/name/nm0889805/> [14.01.2013]

¹⁰ "Popularizó el poema Macorina de Alfonso Camín, y con esta canción se ganó el afecto del público español" (Tamargo Cordero 2004: 157). La canción fue grabada por primera vez en 1961 y la propia Chavela Vargas dice de ella: "Buena parte del público me conoció con *Macorina* y mi nombre ha ido unido al suyo durante mucho tiempo" (Vargas 2002: 70).

¹¹ Véase Pereda 2000. La muerte de la cantante, acaecida el 5 de agosto de 2012, ha desencadenado una avalancha de necrologías que suelen retomar los mismos tópicos.

¹² Citado según Sabina 1994.

componentes del mito de la cantante maldita y 'típicamente' mexicana: Aparecen "una cárcel de amor" y "un delirio de alcohol" y la cantante es descrita como "mestiza ardiente" y "dama de poncho rojo". La calidad estética del canto de Chavela Vargas se evoca mediante dos paradojas: "Las amarguras no son amargas / cuando las canta Chavela Vargas" y "¡quien supiera reír / como llora Chavela!".¹³ Joaquín Sabina no solo homenajea en *Por el bulevar de los sueños rotos* a Chavela Vargas sino alude además a otros iconos de la cultura mexicana, concretamente a Diego Rivera, Frida Kahlo, José Alfredo Jiménez y Agustín Lara. Los dos últimos fueron figuras capitales de la música popular moderna en México: Lara (1900-1970) trabajó como pianista, cantante, actor y compositor, escribiendo por ejemplo el famoso bolero *Piensa en mí*. José Alfredo Jiménez (1927-1973) cultivó como compositor y cantante la canción ranchera y el bolero ranchero¹⁴: Algunas canciones famosas interpretadas por Chavela Vargas como, por ejemplo, *El último trago* son creaciones suyas.

3. Los boleros *La barca* y *El reloj*: El análisis literario de sus letras

Ya hemos visto que el icono de la música popular suele asociarse con una o varias canciones emblemáticas como es el caso de Chavela Vargas y la canción *Macorina*: En el momento de la interpretación se funden estos tres aspectos fundamentales de la canción que son la actuación de su intérprete, la música y la letra. Centrémonos ahora en este último aspecto, emprendiendo el análisis de dos letras de bolero: Ambas fueron escritas por el compositor y cantante Roberto Cantoral, quien había nacido en 1930 en Tamaulipas y "recibió en 1957 cuatro Discos de Oro por el éxito de *La barca* y *El Reloj*" (Bazán Bonfil 2001: 245). La calidad excepcional de estos dos boleros queda avalada también por el hecho de que Iris M. Zavala los ha recogido en el listado de 30 'grandes éxitos' que complementa su monografía *El bolero. Historia de un amor*.¹⁵ Se le debe a Cantoral por ejemplo este cuarteto de endecasílabos que forma parte de la letra de *La barca*:

¹³ Sobre resaltar que la paradoja es una de las figuras preferidas en la larga tradición del discurso occidental sobre el músico excepcional: Así, Julio Cortázar describe en su relato *El perseguidor* al protagonista Johnny Carter, un genial saxofonista de jazz inspirado por el músico real Charlie Parker, como "cazador sin brazos y sin piernas" y como "liebre que corre tras de un tigre que duerme" (Cortázar 1992: 179; véase Nonnenmacher 1998: 232).

¹⁴ Véase en cuanto a Lara y Jiménez los capítulos "Agustín Lara y la definición formal" y "Resurrección. El bolero ranchero" en Bazán Bonfil 2001: 31-34 y 51-57 así como Nonnenmacher 2009: 49. En general, en el presente artículo se desarrollan y se amplifican ideas y tesis esbozadas en el prólogo general y en los prólogos a las secciones dedicadas al bolero y al corrido de Nonnenmacher (2009).

¹⁵ Véase Zavala 2000: 199-229.

Hoy mi playa se cubre de amargura
porque tu barca tiene que partir
a cruzar otros mares de locura;
cuida que no naufrague tu vivir.¹⁶

Retomando con "barca", "mares" y "naufrague" sendos elementos del mismo campo semántico, cada verso continúa y desarrolla a su manera la metáfora audaz inicial de la "playa" que "se cubre de amargura"¹⁷. Es sobre todo la adscripción de la playa al yo lírico – "mi playa" – la que refuerza el carácter innovador del tropo en este caso. Ahora bien, la metafórica náutica empleada por Cantoral se inscribe en una larga tradición que se remonta hasta la Antigüedad y que ha sido revisada por Ernst Robert Curtius en un capítulo de *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*¹⁸ y por Hans Blumenberg en su estudio metaforológico *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher*¹⁹. La barca se convierte a su vez en punto de referencia para letras de boleros ulteriores que citan la metafórica náutica popularizada por Cantoral: Es el caso de *La nave del olvido* escrito por el argentino Dino Ramos en 1968²⁰, principalmente en los dos versos "aún la nave del olvido no ha partido / no condenemos al naufragio lo vivido"²¹, y de *La cruz del olvido*, escrito por el mexicano Juan Záizar en 1972, con los heptasílabos "La barca en que me iré / lleva una cruz de olvido" y "mi nave cruzará / un mar de soledad"²². Estos dos últimos títulos llegarían a formar parte del repertorio de Chavela Vargas²³.

Al igual que la metafórica náutica de *La barca* también el tema de *El reloj* se deriva de una larga tradición literaria. En este caso se trata del alba, un género lírico que se remonta a la Edad Media y que Estébanez Calderón define así: "Composición lírica de origen provenzal,

¹⁶ Citado según Bazán Bonfil 2001: 244. En la versión recogida por Iris M. Zavala los verbos "cubre" y "cruzar" se encuentran sustituidos por "viste" y "surcar" (Zavala 2000: 213). La existencia de versiones ligeramente divergentes de la misma letra es una herencia de la transmisión oral característica de la canción popular tradicional.

¹⁷ Refiriéndose a los dos primeros versos de este cuarteto, Monsiváis habla de un "desbordamiento de metáfora" (Monsiváis 2004: 19).

¹⁸ Lleva el título 'Schiffahrtsmetaphern' ('Metáforas náuticas') (Curtius 1967: 138-141).

¹⁹ Traducido al español, el título rezaría: "Naufragio con espectadores. Paradigmas de una metáfora existencial." En cuanto a la metáfora 'cruzar otros mares de locura' en el bolero de Cantoral es particularmente reveladora la siguiente constatación de Blumenberg: "El ámbito significativo de la metafórica relacionada con la navegación y el naufragio está doblemente condicionado: por un lado, por el mar como límite natural del espacio de la actuación humana y por otro lado, por su demonización como ámbito de lo imprevisible, lo anómico y la desorientación." (Blumenberg 1979: 10; traducción propia) Cantoral obviamente recurre al segundo aspecto.

²⁰ Según http://es.wikipedia.org/wiki/La_nave_del_olvido [14.01.2013]. *La nave del olvido* no ha sido recogido ni en la antología de Bazán Bonfil ni en la de Carlos Monsiváis y tampoco se menciona en Évora (2001).

²¹ Citado según Nonnenmacher 2009: 57.

²² Citado según Bazán Bonfil 2001: 291s. En su nota explicativa Bazán Bonfil llama la atención sobre la alusión a *La barca*.

²³ Véase a este respecto Vargas (1993).

cuyo tema se relaciona con el disgusto de los enamorados que han pasado la noche juntos y han de separarse al alborear el día." (Estébanez Calderón 2000: 21s.)²⁴ Más que de disgusto, en el bolero de Cantoral se trata de negra desolación porque lo que se avecina es – conforme a la inevitable tendencia del género a la hipérbole – nada menos que una separación 'para siempre':

Reloj, no marques las horas,
porque voy a enloquecer,
ella se irá para siempre
cuando amanezca otra vez.

Nomás nos queda esta noche
para vivir nuestro amor,
y tu tic-tac me recuerda
mi irremediable dolor.

Reloj, detén du camino,
porque mi vida se apaga,
ella es la estrella que alumbra mi ser,
yo sin su amor no soy nada.

Detén el tiempo en tus manos,
haz esta noche perpetua,
para que nunca se vaya de mí,
para que nunca amanezca.²⁵

Es una buena muestra del arte de Cantoral que en el caso de *El reloj* emplea un metro y unas rimas que se ajustan perfectamente a un tema de origen medieval y por lo tanto afín a la poesía popular: Se trata principalmente de versos octosílabos (con la excepción de los penúltimos versos de las dos últimas cuartetas que son endecasílabos), o sea de arte menor, y además de rimas asonantes que solo se dan en los versos pares como en la tradición de la copla²⁶. En cambio, en *La barca* con su metafórica de procedencia clásica Cantoral recurre al endecasílabo, o sea al verso de arte mayor por excelencia, y a la rima consonante en casi todos los versos, lo que es propio de la poesía culta.

²⁴ Esta definición amplia coincide más o menos con la de la primera monografía sobre el alba (o "Tagelied" en alemán), publicada por de Gruyter en 1887: "Das tagelied – im weitesten sinne – hat zum gegenstand den lyrischen ausdruck der empfindung liebender, die nach einem durch die nacht begünstigten zusammensein der tagesanbruch trennt." (sic; citado según Knoop 1976: 3) Pero también hay definiciones más restrictivas de lo que Dietmar Rieger llama "albas en el sentido estricto": "Después de pasar juntos una noche de amor dos amantes – la dama es casada – tienen que separarse al amanecer ('alba'), anunciado por un vigía ('gaita'), porque temen el descubrimiento de su relación amorosa clandestina, no en último lugar por el marido de la amante ('gilos')." (Se cita la traducción del alemán al español de Partzsch 1998: 17) Muy parecida es la definición de Saville 1972: 1.

²⁵ Citado según Monsiváis 1999: 24. En la antología de Monsiváis no se marcan tipográficamente los límites entre estrofas.

²⁶ Compárese la definición de Estebanez Calderón (2000: 99): "[L]a estrofa que *por antonomasia* se denomina *copla* está constituida por cuatro versos de arte menor, generalmente octosílabos, con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares."

En cuanto a su nivel semántico, llama la atención que la letra de *El reloj* queda estructurada por una serie de contrastes, por ejemplo entre los dos últimos versos de la primera y de la última estrofa o entre una isotopía de la claridad ("amanecer", "estrella", "alumbrar") y otra de la oscuridad ("noche", "apagar"). Sin embargo, la antítesis fundamental es la que opone la isotopía del tiempo que transcurre ("reloj", "horas", "nomás", "tic-tac", "tiempo") a la de la 'eternidad' ("siempre", "estrella", "detener", "perpetua", "nunca"), con el deseo subyacente de convertir el primero en el segundo²⁷. En lo que respecta al nivel pragmático, queda confirmado lo que Elizabeth Wilson Poe postula en un artículo sobre el alba tradicional: "The three roles basic to the representation of the *alba* theme are: the sleeper, the object of desire, and the vigilant figure. " (Poe en Partzsch 1998: 19). Es verdad que "the sleeper" – el yo lírico – en este caso hace todo menos dormir, angustiado como está por el paso del tiempo. 'Ella' no trasciende nunca su estatus de "object of desire", es decir no se convierte en ningún momento en sujeto que hablara o contestara al yo lírico. Lo más interesante es la metamorfosis a la que ha sido sometido el tradicional personaje del "vigilant", o sea la centinela que anunciaba el alba: Su lugar lo ocupa aquí el reloj, a quién se dirige el yo lírico con sus imploraciones, sus apóstrofes e imperativos repetidos ("no marques la hora", "detén tu camino", "detén el tiempo", "haz esta noche perpetua").

Esta sustitución de un personaje humano por un aparato mecánico muestra que Cantoral no recurre simplemente a un tema de larga tradición literaria sino que lo adapta a la época tecnológica en la que le tocó vivir a él y a los destinatarios de su canción. Evocando en la letra de su bolero un artefacto que por su carácter mecánico y técnico se asemeja a estos otros artefactos que son el tocadiscos, la radio, el proyector de cine o el televisor mediante los cuales este mismo bolero va a llegar a su público, Cantoral alude también al particular estatus de la canción popular en la era de su reproductibilidad técnica²⁸. Lo que distingue, por lo tanto, la letra de *El reloj* de la de *La barca* es que la primera no solo constituye una variación ingeniosa de un viejo tema literario sino que además refleja las circunstancias de la época

²⁷ Compárese la constatación de Saville en su estudio sobre el alba: "The lovers want to reject time, to blot it out" (Saville 1972: 180).

²⁸ En este contexto es interesante que sea precisamente el uso de un reloj como elemento del decorado con el que Benjamin ilustra las divergencias entre el teatro y el cine: "Un reloj que está en marcha solo puede molestar en un escenario. Es imposible otorgarle en el escenario su función de medir el tiempo. [...] En este contexto, es muy significativo que el cine sí puede ocasionalmente aprovechar sin problemas una medición temporal a través de un reloj. En este punto se ve más claramente que en otros rasgos suyos cómo cualquier elemento del decorado puede, en determinadas circunstancias, asumir en el cine funciones decisivas. [...] De modo que la cinematografía es la primera forma de arte capaz de mostrar cómo la materia domina al ser humano" (Benjamin 1996: 330; traducción propia).

moderna, integrando como elemento central ese símbolo de la modernidad que es el reloj²⁹. En *La barca* en cambio, son como mucho las connotaciones turísticas que conlleva el término 'playa' las que remiten a la época concreta en la que se escribió esta letra.

No todo el espectro de la canción popular moderna tiene tanto arraigo en los temas tradicionales de la poesía como los dos boleros de Cantoral³⁰ y tampoco se trata aquí de contribuir a la valorización de una música popular supuestamente despreciable, subrayando sus afinidades con la esfera de la alta cultura. Una temática más original de la canción popular moderna – aun teniendo con toda seguridad muchos antecedentes en las canciones transmitidas por vía oral del pasado – es la evocación y a veces la glorificación del consumo de alcohol³¹, que se manifiesta por ejemplo en el bolero ranchero³² *El ultimo trago* escrito por José Alfredo Jiménez y popularizado por la interpretación de Chavela Vargas: En el estribillo "Tómate esta botella conmigo / y en el último trago nos vamos" se relaciona ese tema por excelencia del bolero que es la separación de los amantes con el consumo del alcohol. La superación de contrariedades de todo tipo – pero sobre todo amorosas – mediante el alcohol es un tema recurrente en la canción popular moderna de muchos países. Puede tomar diferentes tonalidades: Entrañable en el *Schlager* alemán *Schütt Deine Sorgen in ein Gläschen Wein*, donde ya el título constituye una invitación sin ambages a un alcoholismo tranquilo, sarcástica en una *chanson* de Boris Vian con el estribillo "Je bois systématiquement / pour oublier les amants de ma femme" y tremendista en el tango *Esta noche me emborracho* donde el estribillo concluye de forma muy explícita: "Me mamo, ¡bien mamar! / pa' no pensar"³³. También el tango *La última curda* tematiza sin tapujos la evasión en el alcohol, en este caso motivada por la constatación de que "la vida es una herida absurda" (Citado según Reichardt 1984: 280ss.).

Lo interesante en el caso de Chavela Vargas y José Alfredo Jiménez – respectivamente intérprete más famosa y compositor de *El último trago* – es que la embriaguez no sólo aparece como tema en una canción que ambos interpretaban sino que forma parte de la imagen de

²⁹ Ya Hugo Friedrich constató, refiriéndose a Rousseau, Baudelaire y Antonio Machado: "El tiempo mecánico, el reloj, es percibido como el símbolo odiado de la civilización técnica" (Friedrich 1956/2006: 24; traducción propia).

³⁰ Aunque Monsiváis postula: "El romanticismo y el modernismo son las lecturas formativas de los letrados del bolero [...]. Sin examinar la reverencia a la poesía no se entiende el género bolerístico" (Monsiváis 2004: 10s.).

³¹ Según Carlos Monsiváis, ya en la segunda mitad del siglo XIX "los músicos instauran la leyenda sórdida y dorada de la bohemia a través de existencias de frenesí alcohólico" y "se festeja la vida marginada en canciones de borrachos" (Monsiváis 2006: 540).

³² Véase en cuanto a este género mixto, Bazán Fonfil 2001: 51-67.

³³ Citado según Reichardt 1984: 256.

cantantes malditos asociada a estas dos grandes figuras de la música popular mexicana³⁴. Ya vimos arriba que las alusiones al 'delirio de alcohol' de Chavela Vargas son constantes en los textos consagrados a la construcción de su imagen como icono de la música popular y en su canción dedicada a Chavela Vargas, Joaquín Sabina resume la relación de la cantante con el alcohol en el verso "y hay un tequila por cada duda" (Sabina 1994: s.p.).

4. El corrido: La evolución de un género de la canción popular mexicana

Por su temática y métrica, pero sobre todo por su forma musical las canciones de la música popular suelen ser agrupadas en diferentes géneros. El bolero, del que hemos hablado principalmente hasta ahora, es en su origen más que un género mexicano un "género caribe" (Bazán Bonfil 2001: 18), inventado a medias entre Cuba y México³⁵, antes de convertirse a lo largo del siglo XX en un verdadero género panhispánico, cultivado desde Chile hasta España³⁶. En cambio, tanto el corrido como la canción ranchera son géneros autóctona y exclusivamente mexicanos. Carlos Monsiváis los delimita de la siguiente manera: "La canción ranchera [...] niega el espíritu narrativo y comunitario del corrido y exalta el monólogo desesperado." (Monsiváis 2006: 551) En cuanto al corrido, su filiación histórica con el romance español resulta patente: Así, Vicente T. Mendoza constata que "la forma literaria del corrido deriva del romance castellano por una parte, de las coplas, cantares y jácaras por otra" (Mendoza 1954: XVII) y Álvaro Custodio precisa en cuanto al parentesco métrico:

[El] romance castellano [...] se atiene con mayor regularidad al octosílabo y a la asonancia cada dos octosílabos. El corrido es más informe y maneja indistintamente asonancia y consonancia en sus versos, pero suele mantener el rimo [sic] del octosílabo. (Custodio 1975: 12s.)

Es interesante en este contexto que aún a finales del siglo XIX Vicente T. Mendoza fue testigo de cómo un indígena de Cuernalá (Texcoco) cantaba un "viejo romance del ciclo carolingio sobre el conde Guarrinos" (Custodio 1975: 13). Según el mismo Mendoza, "máxima autoridad en corridos" (Custodio 1975: 13) y editor de una antología de corridos tradicionales

³⁴ Refiriéndose a José Alfredo Jiménez, Chavela Vargas afirma: "es imposible saber qué le gustaba más, el tequila, las mujeres o la música" (Vargas 2002: 79).

³⁵ Véase el capítulo "Orígenes del bolero" en Bazán Bonfil 2001: 17-22.

³⁶ Véase en cuanto al origen y la posterior difusión del bolero el índice del *Libro del bolero* escrito por el cubano Tony Évora: A dos capítulos particularmente largos dedicados al bolero en Cuba y en México siguen otros capítulos más cortos que revisan la producción bolerística de casi todos los demás países del mundo hispánico (Évora 2001: 7-11). Tras un cierto bache a partir de los años 1960, a principios de los 1990 "vuelve el género bolerístico ya convertido en pasión cultural 'posmoderna'" (Monsiváis 2006: 557).

publicada por primera vez en 1954 y ampliamente difundida hasta hoy en día³⁷, "es solamente a mediados del siglo XIX [...] cuando surge el verdadero impulso continuado" (Mendoza 1954: XIV) de la evolución del corrido. Desde un marcado sesgo romántico, el interés de Mendoza va dirigido al corrido tradicional y por lo tanto no sorprende que las transformaciones experimentadas por la música popular en general y también por el corrido en la 'era de su reproductibilidad técnica' no sean de su agrado. Es precisamente en 1930, en el momento de la difusión de la radio y del cine sonoro, donde sitúa Mendoza el punto de inflexión de la evolución del género: "De 1930 a la fecha [es decir 1954] el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular." (Mendoza 1954: XVI) Y no duda en profetizar su ocaso definitivo: "Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular." (Mendoza 1954: XVI) Pero el concepto de 'autenticidad' que el afán recopilatorio de la investigación folklórica tradicional relacionaba con la poesía popular y que Mendoza atribuye al corrido tradicional es más que dudoso como demostró ya en los inicios de la fascinación romántica por lo popular la mistificación cometida por Macpherson al inventar en gran medida él mismo los poemas supuestamente traducidos de un 'auténtico' poeta gaélico llamado Osián.³⁸ Lo que en realidad estaba cambiando a partir de 1930 no era el carácter popular o no del corrido sino los medios de comunicación por los que llegaba a su público. Más allá de la radio y de los discos – que impusieron por cierto una duración máxima a los corridos grabados³⁹ – también el cine sonoro asumió un papel importante. Así, Mike McKinley constata tras referirse a la tesis de la decadencia esgrimida por Mendoza:

Oddly enough, the purported decadence of the corrido coincided with the rise of the golden age of Mexican Cinema, and many interesting films from the period are based on corridos. (McKinley s.a.: 1)

McKinley cita en su artículo el ejemplo del corrido *Juan Charrasqueado*, escrito en 1942 por Víctor Cordero, grabado por primera vez en 1945 y adaptado a la gran pantalla en 1948. Más tarde, también Chavela Vargas grabaría una versión de este corrido (Vargas 1994 [1970]) que se sitúa en la tradición temática del burlador de mujeres. No es casualidad que el protagonista se llame "Juan" y de él se dice: "A las muchachas más bonitas se llevaba / de aquellos campos no quedaba ni una flor" También aquí aparece el motivo de la embriaguez porque es "un día

³⁷ Hubo una décima reimpresión de esta antología en 2003 con una tirada de 2000 ejemplares (véase Mendoza 1954: VI y 468).

³⁸ Véase Doll 2012: 147-198.

³⁹ Véase McKinley s.a.: 8.

domingo que se andaba emborrachando"⁴⁰ cuando los maridos y padres despechados acaban matando a Juan Charrasqueado. En cuanto a su forma métrica, este corrido confirma la afirmación de Mendoza de que el género 'se hace culterano' a partir de 1930: Está escrito en versos de trece sílabas, agrupados en cuartetos con rimas consonantes cruzadas, por lo que se acerca al gusto modernista por el verso largo y la rima exigente.

Sobra recalcar que el carácter completamente erróneo de la profecía de Mendoza en cuanto a la 'decadencia y próxima muerte de este género' queda demostrado también por el 'narcocorrido', último avatar del género que surge a partir de los años 1960, basándose en las composiciones y las actuaciones de grupos célebres como los *Tigres del Norte*. Esta nueva variedad del corrido ha encontrado un amplio eco crítico entre los estudiosos de la cultura popular mexicana⁴¹ e incluso ha dado lugar a una 'adaptación' a la novela, con *La Reina del Sur*, publicada en 2002 por el superventas español Arturo Pérez Reverte.⁴² En realidad, el narcocorrido está estrechamente relacionado con el "corrido fronterizo" (Ramírez-Pimienta 2004: 29) o "migration corrido" (Herlinghaus 2006: s.p.). Un título emblemático de este nuevo tipo de corrido cuya aparición coincide según Ramírez-Pimienta con el "resquebrajamiento del tejido social, político y económico mexicano que inicia a finales de los sesenta" (Ramírez-Pimienta 2004: 27) es *Contrabando y traición*, grabado en 1973 por los *Tigres del Norte*.⁴³ Después de narrar una operación exitosa de contrabando de droga, llevada a cabo por los dos protagonistas Emilio Varela y Camelia la Tejana, este corrido toma un giro inesperado en sus dos últimas estrofas:

Emilio dice a Camelia
hoy te das por despedida
con la parte que te toca
tú puedes rehacer tu vida
yo me voy pa' San Francisco
con la dueña de mi vida.

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba
la policía sólo halló
una pistola tirada
del dinero y de Camelia
nunca más se supo nada.⁴⁴

⁴⁰ Citado según Nonnenmacher 2009: 82.

⁴¹ Véanse p.ej. Simonett 2001, Ramírez-Pimienta 2004 y Herlinghaus 2006.

⁴² Véase Pfleger 2004.

⁴³ Véase Ramírez-Pimienta 2004: 22.

⁴⁴ Citado según Nonnenmacher 2009: 89s.

Salta a la vista en este pasaje la ruptura con los tópicos machistas de la que resulta un "undermining of the melodramatic mode", característico según el análisis de Herlinghaus (2006: s.p.) de este corrido. Y este socavamiento del melodramatismo no se debe solo a la peripecia final sorprendente sino también al particular contraste entre la música y el contenido trágico del relato: "an obsessively reiterative rhythmic mode in corridos reduces extreme affectedness of the characters to the level of non-tragic sensation." (Herlinghaus 2006: s.p.) Este efecto de contrapunto entre una música deliberadamente no patética y unas letras potencialmente trágicas distingue a las claras el género del corrido del bolero donde el acompañamiento musical suele redoblar y reforzar el melodramatismo de las letras. De ahí la mayor propensión del bolero a la cursilería, la cual a su vez se presta a la parodia como demuestra el *Bolero de Mastropiero* del grupo argentino *Les Luthiers*.⁴⁵

Pero hay más aspectos interesantes del corrido de las últimas décadas. Por ejemplo el caso del narcotraficante así como compositor y cantante de narcocorridos Chalino Sánchez cuya corta y agitada vida se convirtió en tema de las letras de más de cien corridos.⁴⁶ El mecanismo de la construcción de una estrella maldita mediante canciones sobre cantantes o 'meta-canciones' es análogo en su caso a la glorificación de Chavela Vargas en *Por el bulevar de los sueños rotos*. Cabe mencionar además los corridos con temática abiertamente política como por ejemplo *Crónica de un cambio* en el que los *Tigres del Norte* formulaban su crítica de la actuación del gobierno de Vicente Fox.⁴⁷ También pertenecen a los corridos políticos las canciones dedicadas a activistas y periodistas asesinados por su compromiso. Se puede considerar como prototipo de esta modalidad – situada en cierto sentido en la funesta tradición del 'corrido de fusilamiento' al que Mendoza dedicara un capítulo entero de su antología – la canción *El gato Félix* de los *Tigres del Norte*, la cual evoca la figura del periodista sinaloense Héctor Félix Miranda, víctima de un asesinato cometido el 20 de abril de 1988 en Tijuana y nunca aclarado.

Citemos para concluir otro ejemplo más actual del mismo tipo de corrido: El 17 de marzo de 2008, el diario *La Jornada* publicó un artículo sobre el entierro del "dirigente de la Organización Agrodinámica Nacional, Armando Villareal Marta" que había sido asesinado algunos días antes en Nuevo Casas Grandes en Chihuahua (Breach Velducea: 2008). Habiendo organizado Villarreal una "huelga de pagos a la Comisión Federal de Electricidad" en el ámbito rural, sus seguidores "responsabilizaron a los gobiernos federal y estatal de lo

⁴⁵ Véase Nonnenmacher 2009: 67s.

⁴⁶ Véase en cuanto a este personaje Ramírez-Pimienta 2004: 33s. y 41.

⁴⁷ Véase Anabitarte 2002.

que llamaron 'crimen de estado'. Lo interesante es de qué modo expresaron su protesta e indignación durante el sepelio: "La gente coreaba la letra de un corrido compuesto a raíz del encarcelamiento de Villarreal, en 2003, e interpretado por el grupo norteño *Malcriado*." Acto seguido, la corresponsal de *La Jornada* cita un total de 16 versos octosílabos de este corrido⁴⁸, entre ellos los cuatro siguientes: "Los recibos de la luz, [/] son infames, son mezquinos / los sufrimos todo mundo, [/] no sólo los campesinos." (Breach Velducea 2008: 35)

Este último ejemplo demuestra hasta qué punto la canción popular moderna, es decir reproducida técnicamente, que en este caso concreto es el corrido del grupo *Malcriado*, va retroalimentando en la actualidad la 'tradición viva'⁴⁹ de la cultura popular en México y la actuación cotidiana de sus gentes.

Bibliografía:

- ANABITARTE, Ana (2002): 'Los Tigres no le temen a la censura'. En: *El Universal*, 11/9/2002, Espectáculos, p. 2.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo (2001; compilación y prólogo): *Y si vivo cien años. Antología del bolero en México*. México : Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, Walter (1996): 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' [2. Fassung] (1935/36). En: ídem. *Ein Lesebuch*. Editado por Michael Opitz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, pp. 313-347.
- BLUMENBERG, Hans (1979): *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BREACH VELDUCEA, Miroslava (2008): 'El gobierno ordenó matar a líder agrario, aseguran en Chihuahua'. En: *La Jornada*, 17/3/2008, Estados, p. 35.
- BUTTER, Michael (2010): 'Caught between Cultural and Literary Studies. Popular Fiction's Double Otherness'. En: *Journal of Literary Theory* 4, 2, pp. 199-216.
- CORTÁZAR, Julio (1992): *Las armas secretas*. Edición de Susana Jakfalvi. Madrid: Cátedra.
- CURTIUS, Ernst Robert (1967⁶): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter..* Bern / München: Francke Verlag.
- CUSTODIO, Álvaro (1975): *El corrido popular mexicano*. Madrid: Ediciones Júcar.
- DOLL, Martin (2012): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2000): *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- ÉVORA, Tony (2001): *El libro del bolero*. Madrid: Alianza Editorial.

⁴⁸ En realidad, la periodista divide en versos de 16 sílabas como se hacía a veces también en las transcripciones de romances.

⁴⁹ Véase en cuanto a este concepto Monsiváis 2006.

FRIEDRICH, Hugo (2006 [1956]): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek / Hamburg: Rowohlt.

GENETTE, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.

HECKEN, Thomas (2010): 'Populäre Kultur, populäre Literatur und Literaturwissenschaft. Theorie als Begriffspolitik'. En: *Journal of Literary Theory* 4, 2, pp. 217-234.

HERLINGHAUS, Hermann (2006): 'Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis'. En: *TRANS – Transcultural Music Review*, Review 10 (article 9). <http://www.sibetrans.com/trans/a150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis> [16.08.2012].

HÖRNER, Fernand (2011): 'Wenn das Original ins Wohnzimmer kommt. Musik und Reproduktion im Zeitalter von Walter Benjamin'. En: Nils Grosch / Fernand Hörner (eds.): *Original und Kopie/Original and Copy (= Lied und Populäre Kultur/Song and Popular Culture*. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs, Bd. 56). Münster: Waxmann, pp. 11-40.

KNOOP, Ulrich (1976): *Das mittelhochdeutsche Tagelied. Inhaltsanalyse und literarhistorische Untersuchungen*. Marburg: N. G. Elwert Verlag.

MCKINLEY, Mike (s.a.): 'Corridos and Mexican Cinema'. <http://www.laits.utexas.edu/jaime/cinesite/corridos/CorridosMexCine5-05.pdf> [16.08.2012].

MENDOZA, Vicente T. (1954): *El corrido mexicano*. México : Fondo de Cultura Económica.

MONSIVÁIS, Carlos (1999) (ed.): *56 boleros*. Madrid: Grijalbo Mondadori.

MONSIVÁIS, Carlos (2004): 'Introducción'. En: Elena Tamargo Cordero (ed.): *Bolero. Clave del corazón*. México : Fundación Alejo Peralta, pp. 9-21.

MONSIVÁIS, Carlos (2006): *Imágenes de la tradición viva*. México: UNAM.

NONNENMACHER, Hartmut (1998): 'Musikalität als Chiffre für Eigentlichkeit. Vergleichende Studie zu Wilhelm Heinrich Wackenroders *Joseph Berglinger* und Julio Cortázers *El perseguidor*'. En: *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España. Actas del 1er Congreso Hispalense de Germanistas*. Edición a cargo del Grupo de Investigación Filología Alemana. Sevilla: Ed. Kronos, pp. 231-242.

NONNENMACHER, Hartmut (2009) (ed.): *Tango, Bolero, Copla... Canciones populares modernas de España y de Hispanoamérica*. Stuttgart: Reclam.

PARTZSCH, Henriette (1998): *Poesía y transgresión. (Re)conquista del cuerpo y temática del alba en la poesía de Jenaro Talens*. Valencia: Ediciones Episteme.

PEREDA, Rosa María (2000): 'Una cruz distinta para Chavela'. En: *El País*, 14/10/2000. http://elpais.com/diario/2000/10/14/ultima/971474401_850215.html [16.08.2012].

PFLEGER, Sabine (2004): 'Intermedialidad e interdiscursividad: estudio semiótico-lingüístico de los narcocorridos mexicanos y la novela española *La Reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte'. En: Angelica Rieger (ed.): *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt a.M. et al.: Vervuert, pp. 65-78.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2004): 'Del corrido de narcotráfico al narcocorrido. Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes'. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, XXIII, pp. 21-41.

REICHARDT, Dieter (1984) (ed.): *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

SABINA, Joaquín (1994): 'Por el bulevar de los sueños rotos'. En: ídem: Folleto del disco *Esta boca es mía*. Madrid: BMG Ariola.

SAVILLE, Jonathan (1972): *The medieval erotic alba. Structure as meaning*. New York / London: Columbia University Press.

SIMONETT, Helena (2001): 'Narcocorridos: An Emerging Micromusic Of Nuevo L.A.'. En: *Journal of the Society for Ethnomusicology* 45, 2 (Spring-Summer), pp. 315-337.

TAMARGO CORDERO, Elena (2004) (ed.): *Bolero. Clave del corazón*, México: Fundación Alejo Peralta.

VARGAS, Chavela (1994 [1970]): *Corridos de la Revolución*. México : Orfeón Videovox.

VARGAS, Chavela (1993): *30 grandes canciones*. Madrid: Sony Music Entertainment (Spain).

VARGAS, Chavela (2002): *Y si quieres saber de mi pasado*. Con la colaboración de J.C. Vales. Madrid: Santillana.

ZAVALA, Iris M. (2000): *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste Ediciones.

Capos, reinas y santos - la narcocultura en México

Günther Maihold / Rosa María Sauter de Maihold

(UNAM / El Colegio de México; Stiftung Wissenschaft und Politik, Berlín)

En las instalaciones de la Secretaría de la Defensa Nacional, en la capital mexicana, existe desde 1985 el museo probablemente más completo sobre el mundo del narcotráfico. Este *narcomuseo*, que no está abierto al público, exhibe los procedimientos de producción y distribución de la droga y dispone también de una sala denominada 'Narcocultura' en la que se muestran las joyas, las armas, la vestimenta y los relicarios que les han sido decomisados a los narcotraficantes. La colección ofrece desde una Colt 38 de oro con incrustaciones de esmeraldas, una AK-47 con una palmera de oro en la cache, una pistola con placas conmemorativas del día de la Independencia en oro, chamarras antibalas y pijamas blindados hasta la vestimenta 'típica', los celulares con marco de oro e incrustaciones de diamantes, relojes de marca con los más inverosímiles y caros adornos, San Judas Tadeo en platino y joyas de incalculable valor.

En aras del derroche de riqueza en estos objetos, se podría considerar la narcocultura como una cultura de la ostentación y una cultura del "todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo" (Rincón 2012: 2). No obstante, esta cultura de 'nuevos ricos' que inspiran su *modus vivendi* en el imaginario que tienen de la vida del rico¹ posee sus particularidades: es una estética del poder basado en los recursos materiales y simbólicos que manejan, y el mensaje es el de la impunidad, el de encontrarse por encima de la ley y su capacidad de imponer su propio orden y su propia justicia. Al ostentar los símbolos del éxito, esta narcocultura despierta aspiraciones en los marginados que, para salir de su precaria situación, aceptan el 'pacto fáustico' del

[d]ame un poder inimaginable, la posesión de millones de dólares, de autos y las residencias y las hembras superapetecibles y la felicidad de ver el temblor y el terror a mi alrededor y yo me resigno a morir joven, a pasar los últimos instantes sometido a las peores vejaciones, a languidecer en la cárcel los cuarenta años restantes de mi vida (Monsiváis 2004: 26).

¹ Véase Villarreal 2010: 1.

Finalmente, la cultura del narco también es una fusión de temporalidades, experiencias y sentidos: es cultura popular, porque el máximo valor es la lealtad; es contracultura ante la modernidad (religión y familia por encima de democracia e institucionalidad); es postcultura (pastiche donde todo símbolo juega des-referenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto). Es un producto de la modernidad capitalista: capital, máquinas y consumo, el cumplimiento popular del sueño del mercado liberal: consumirás y serás libre. Pero es a su vez premodernidad: moral de compadrazgo, la ley de la lealtad al dueño de la tierra y lo religioso como inspiración ética: contracultura desde las lógicas de la identidad local que lucha contra el imperio del capital. Asimismo, es un asunto postmoderno: vivir el momento, consumir al máximo como modo de participar de la sociedad bienestar, gozar el presente sin reparar en nada: el mal está en otra parte llamada norte.² La narcocultura, como podemos ver en estas tres formas de abordarla, se ha ido formando a través de sus actores sociales que se ubican preferencialmente en la región nortea del país y, gracias a los procesos de migración hacia los EE.UU., se ha logrado expandir de tal forma que su capacidad de poder proporcionar elementos para la búsqueda de identidades no debe ser subestimada. Como todo proceso de cultura, ha formado su propio lenguaje y ha establecido medios de comunicación específicos que en este caso y para nuestros fines, limitaremos a los narcocorridos. En cuanto a las creencias religiosas, que son parte esencial de la narcocultura³ se puede observar un sincretismo en el manejo de los santos que evoca el narcotraficante para que le proteja en sus azarosos quehaceres. Entre los santos más requeridos se encuentra Malverde y, más recientemente, San Nazario o 'El Chayo'. Éstos en parte son de alcance nacional, pero también se basan en una clara dimensión local.

Por otro lado, la narcocultura se alimenta de una moral motivada por la religión y el culto, un estilo autoritario asociado con el machismo tradicional. Los papeles que juega la mujer en el mundo del narcotráfico también caracterizan la narcocultura. Ella puede entrar en contacto con el crimen organizado en calidad de 'burrera', de 'buchona', de 'reina', de 'chukis nice', de 'buchona nice', de 'esposa buchona' y, asimismo, de 'jefa'. Su interés máximo es el dinero y la apropiación del estilo de vida del capo. La categorización de los distintos papeles se verá reforzada con un somero acercamiento a la telenovela *La reina del Sur*, en la que se despliega

² Véase Rincón 2012: 3.

³ Véase Sánchez Godoy 2009: 1.

la vida de la sinaloense Teresa Mendoza, 'La Mexicana' que logró ascender de cambiadora a jefa pasando por todos los escalones que se requieren para llegar allí; fue reina, traficante, delincuente, audaz, callada, reservada y valiente. Para la categoría de reina, se remitirá a la reciente película *Miss Bala*, del productor mexicano Gerardo Naranjo, con Stephanie Sigman en el papel protagónico.

El elemento de mayor importancia de la narcocultura junto con otras expresiones como la narco-arquitectura y la narco-novela es su continua presencia en la conformación cultural en México y por lo tanto no puede ser suprimida por medio de los esfuerzos que ha invertido el gobierno en prohibir su producción, su circulación y su difusión. Si hoy en día nos interrogamos, si en México la cultura del maíz ha sido sustituida por la cultura del narcótico, podemos afirmar que este símil es exagerado pero no podemos pasar por alto el poder que tiene esta cultura en el imaginario colectivo y en la cultura popular. Más bien, hay que pensar que esta expresión cultural vino para quedarse y se integrará como elemento adicional a la identificación básica de la sociedad mexicana en el territorio nacional y, con más énfasis en las poblaciones mexicanas en EE.UU. Y este nexo binacional será de alguna manera co-determinante por el simple hecho de que la asimetría de esta relación, es decir, el alcance económico importante de la sociedad mexicana en EE.UU. y su capacidad de compra estarán determinando más las expresiones culturales en el espacio nacional mexicano. No hay que perder de vista que, en este sentido, se están expandiendo estos esquemas culturales asociados al crimen a otras sociedades en América Central y del Sur, lo cual permite en los próximos años investigar la difusión de un eje de identificación que se ha ido conformando en las dos décadas pasadas en el espacio mexicano-estadounidense.

Narco – un prefijo milusos

Hasta el momento, en esta presentación se han manejado indistintamente los términos narcocultura, narcoarquitectura, narcoliteratura, narcocorrido, sin tomar en consideración si se trata de una y la misma categoría.

Siguiendo las reflexiones de Alexander Prieto Osorno (2007), el prefijo 'narco' ha sufrido una transformación radical de su sentido original (gr. *nárke* – esp. sueño) para anteponerse con obstinación a cualquier palabra relacionada con el tráfico de estupefacientes y en los treinta años que tiene de vida se ha mudado de un prefijo despectivo impuesto por el Departamento

de Estado de los Estados Unidos a uno que abarca tendencias artísticas y culturales como el Art Narcó, el Narco-chic, la Narcopintura, la Narco-Ópera y se usa indistintamente para designar tanto lo producido para y por los narcotraficantes, como las producciones realizadas sobre los grupos del crimen organizado.

Es por eso que habría que distinguir aquí entre lo que emana desde dentro de estos grupos y aquello que proviene desde fuera y se refiere al narcotráfico en todas sus variedades. Una obra literaria como la que escribieran Luis Humberto Crosthwaite (*Tijuana: crimen y olvido*, 2010) o Élmer Mendoza (*Balas de plata*, 2011) no tienen ni la misma finalidad, ni el mismo contenido como las 'narcomantas', que los diferentes grupos ligados al narcotráfico cuelgan en puentes peatonales con mensajes dirigidos ya sea al gobierno o a los grupos rivales para advertir, culpar o exculparse, o los 'narcomensajes' que se encuentran con frecuencia al lado de alguna persona ejecutada. Así, Hugo Méndez Fierros propone diferenciar entre 'lo narco' y 'el narco', en tanto dice:

Lo narco no es precisamente, *el narco*. *Lo narco* es lo que sobre el narco se imagina. *Lo narco* es la representación social reconstruida a partir de la emanación de sentido en torno de usos, costumbres, ritos y prácticas de los que comercian con drogas ilegales. [...] La narcotidianidad es el vecino que, harto de vivir apegado al decálogo de "la cultura del esfuerzo", "apretarse el cinturón" y "empujar parejo", decide prosperar económicamente de la noche a la mañana y erige una "tiendita" en su cochera. [...] La narcotidianidad es la iglesia que niega las narcolimosnas y absuelve a los capos del cártel más conocido de esta región. (Méndez Fierros en Prieto Osorno 2007)

Siguiendo los lineamientos de esta definición se podrá afirmar que la narcocultura se encuentra en el intersticio entre *lo narco* y *el narco*, ya que proviene del ámbito del crimen organizado, pero también pertenece al imaginario colectivo en el sentido que le diera Monsiváis: "No éramos así hasta que distorsionaron nuestra imagen, y entonces ya fuimos así porque ni modo de hacer quedar mal a la pantalla" (Monsiváis 2004: 35). Así, las producciones cinematográficas han transformado a los hombres de negocios de un emporio neoliberal en hombres

de gesto duro y dicción monocorde, el dedo eternizado en el gatillo, en medio de la sucesión de cuerpos que se derrumban con estrépito coreográfico [...] y de los visajes de 'criminal aturdido' a merced de las órdenes del capo y el Hombre Respetable que es verdadero Jefe de Jefes (Monsiváis 2004:36).

Los capos y los corridos - del estigma al emblema

El 'Señor de los Cielos', Amado Carrillo Fuentes (1954-1997), quien se desempeñó como líder del Cártel de Juárez, es uno de los capos alrededor de cuya vida se han generado muchos rumores y leyendas. Mereció su apodo porque logró transportar enormes cantidades de droga por vía aérea y murió al someterse a una cirugía plástica en la ciudad de México para cambiar su apariencia.⁴ Hoy, un narcocorrido con el título "El Señor de los Cielos" se anuncia por parte del cártel de Juárez en los radios de comunicación de la policía, que están intervenidos por los narcotraficantes. Con los pocos minutos del anuncio musical de nuevos muertos en esta ciudad, se da una señal a las autoridades de la presencia de este cártel que se sirve de invasión de la frecuencia radial de la policía municipal por los narcotraficantes. Este esfuerzo de reivindicar la vida de Carrillo Fuentes queda reflejado en el corrido del conjunto *Los Huracanes del Norte* en las siguientes palabras:

Nativo de Culiacán Sinaloa
y dueño del mundo entero
pues los grandes ante el rey
se quitaron el sombrero
hoy tranquilos dormirán
los que le tuvieron miedo
los de arriba están de fiesta
porque Carrillo ha llegado
porque ese cartel de Juárez
hasta el cielo
lo ha llevado
y en la tierra se pelean
por el hueso que ha dejado.

Se encuentra aquí la exaltación de los capos como personajes bravos que no temen a la muerte y hay referencia tanto a protagonistas presentes y muertos. Un caso muy sonado es el referido al capo de Sinaloa, fundador del cártel de Guadalajara, Rafael Caro Quintero, que actualmente cumple condena en una cárcel mexicana. A pesar de estar preso, prevalece la admiración por su quehacer y el respeto que amerita. Todo lo que debe hacer el público del corrido es "imaginar la transición de bandido generoso a narcotraficante generoso" (Ramírez-Pimienta 2004). El corrido compuesto por Reynaldo Martínez e interpretado por *Los Invasores de Nuevo León* (2004) reza:

⁴ Véase Ravelo 2005: 125-190.

En San José, Costa Rica
lo tomaron prisionero.
Ya se extendió la noticia
por todito el mundo entero.
Así el corrido comienza
del señor Caro Quintero.
Diez agentes federales
le formaron la custodia
por ser un gallo muy fino
nacido allá en Sinaloa.
De esos no nacen a diario
y el que nace no se logra.
Por matar un policía
del gobierno americano,
robarse una tapatía
hoy se encuentra procesado.
El león es rey de las fieras
aunque se encuentre enjaulado.
Dicen que quieren juzgarlo
los gringos allá en sus lares.
Nada más para llevarlo
las manos van a sudarles.
Se me hace que van a hacerle
lo que el aire le hizo a Juárez.
Rafael Caro Quintero
ya esta en su patria otra vez.
Si creen que ya lo han medido
de la cabeza a los pies
pa' que lo quieren los gringos
si éste no canta en inglés.
La fiera ya está enjaulada
pero se oyen los rugidos.
Allá por la madrugada
sus deseos serán cumplidos.
Echese a huir la manada
si es que quieren quedar vivos.

Estos narcocorridos le dan continuidad a la tradición del corrido como voz del pueblo, expresando sus valores e ideología y pueden considerarse en el contexto mexicano como el vehículo para narrar hechos violentos. Al privilegiar la narración, ya sea en su dimensión oral o mitológica, abren el camino a "un retorno de lo reprimido en el nivel de la discusión pública" (Astorga 1995: 139). Se percibe una oposición a la versión oficial de la historia, especialmente aquella ligada al tema de la revolución mexicana y celebran en especial a los de 'abajo'. Esta tradición de los corridos se ha ido perdiendo sobre el tiempo debido a que los

medios electrónicos ya no reflejaban mucho la exaltación de ciertas personalidades en su calidad de arquetipos de la revolución, de manera que el resurgimiento de los corridos asociados a la personalidad de los narcotraficantes o de los sucesos que acompañan al narcotráfico son una nueva variante que en cierta medida también ha sido criticada por parte de los historiadores clásicos del corrido. Sin embargo, hoy el héroe moderno ha remplazado el caballo y la pistola por la Cheyenne del Año y el Cuerno del Chivo (AK 47), así como también la justicia social característica de la asociación del corrido con el interés reivindicativo de la revolución, se ve substituido por el enriquecimiento, la ostentación de la riqueza ganada por el trabajo ilícito y el empoderamiento personal.

Al igual como en el corrido tradicional, no se oculta el delito cometido, más bien se saca del contexto al personalizarlo y le confiere de tal manera una calidad ejemplar a una personalidad que ha logrado salir de sus condiciones miserables y encontrar un nuevo ambiente en el cual puede desenvolverse en condiciones más opulentas en cuanto a la disposición de recursos. Sin embargo, los mismos corridos también toman en consideración la situación del conflicto en el ambiente del narco al presentarse los competidores como adversarios a los cuales hay que vencer y a cuyo ataque hay que lograr sobrevivir. Llama la atención de que los protagonistas en algunos narcocorridos sean valorados como "doctores del pueblo", que son capaces de proporcionar alivio a aquellos que padecen los males de la adicción, y cuyo poder reside en sus "redes de complicidad" (Valenzuela 2002: 166). Esta complicidad trata de alcanzar al mismo oyente y consumidor del narcocorrido, asociándolo con la lucha del protagonista y estableciendo así las bases de la pretendida inversión de la relación víctima/victimario.

Desde el punto de vista de la comercialización, la preferencia por el narcocorrido ha ido en aumento desde los años setenta, en los cuales los protagonistas eran *Los Tigres del Norte* que lograron vender 34 millones de discos a lo largo de su carrera. Tratar de encontrar un denominador común en toda la variedad que tiene la producción de narcocorridos resulta difícil; existe un corpus inmenso y heterogéneo⁵ al igual que dominan corridos populares con una gama bastante amplia del género. Coexisten corridos comerciales con corridos 'privados' o

⁵ Véase Wellinga (2002)

que han sido escritos por encargo, y éste es uno de los puntos que se critican del narcocorrido, inculcado de ser promotor de la violencia y de las personalidades criminales.⁶

En el desarrollo de los narcocorridos podemos establecer tres etapas:

- 1975-1980: En esta fase dominaban los corridos ficticios asociados con el regionalismo de Sinaloa, estado del cual muchos de los compositores y cantantes eran oriundos. Se trataba de disimular el contenido para eludir la censura en el territorio mexicano, ya que la exaltación de la violencia resultaba vetada por la ley. Temáticamente dominaban asuntos como el contrabando asociado a la migración, donde se trataba de engañar a la 'migra' y lograr establecerse – aunque ilegalmente – del otro lado.
- 1980-1990: Lugares y personas concretas como la personalidad de 'Chalino Sánchez' caracterizaron esta nueva calidad, con base en una dinámica extra territorial con respecto al espacio político mexicano, ya que los corridos angelinos asumieron una dinámica poco conocida, no tanto en la producción, sino especialmente en el mercado y la aceptación del público. *Los Tigres del Norte* irrumpieron en el escenario y produjeron en 1989 un álbum entero de *Corridos prohibidos* y convirtieron la censura en un elemento promocional, estrategia copiada por los *Tucanes de Tijuana* que siguieron esta onda con su CD *Tucanes de plata: Catorce tucanazos censurados*. De allí en adelante el éxito comercial y la proliferación de conjuntos que asumieron este género musical ya no encontró límite.
- 1990-2010: Es en esta fase, en la cual la exaltación de la violencia en sus muy diferentes variantes ha dominado el género y ha llevado a que la crítica frente al narcocorrido como instrumento de propaganda para los protagonistas violentos se ha intensificado. La diferenciación entre el narcocorrido comercial y el corrido comisionado para exaltar cierta personalidad o grupo criminal⁷ ha recibido mucha atención por el hecho de que los compositores y cantantes se vieron involucrados en la

⁶ En este lugar no es posible tomar en consideración el amplio universo del narcocorrido con sus múltiples variantes, cfr. Ramírez-Pimienta 2007.

⁷ Véase Simonett 2001: 229.

guerra entre los cárteles en sus presentaciones en bares, fiestas privadas y conciertos y sufrieron ataques mortales por (supuestamente) favorecer cierta agrupación criminal⁸.

Aunque al inicio los corridos solamente podían promocionarse en mercados locales y por vías de la venta informal, poco a poco se han ido integrando en *labels* propios y en la colocación de una marca, en tanto que especialmente el narcocorrido se ha convertido, desde el punto de vista binacional, en una forma de (re)identificación de los mexicanos en el exterior con su tierra natal⁹. Esto en parte se da por la ostentación del consumo típico que sale a relucir en estas canciones: las trocas, los cuernos de chivo, los hummers, las suburbans, las metralletas, las mansiones, los cuchazos, las joyas, los yates, las mujeres-trofeo, etc.¹⁰ Todas son expresiones de esta simbología que trata de enaltecer la inmensa riqueza que se puede generar en el ámbito del narcotráfico y que no necesita esconderse sino que justamente el estatus en la sociedad del dinero es condición importante para el reconocimiento de las personalidades respectivas. Con esta tendencia de hacer crecer los intersticios entre el campo del bien y el mal¹¹, se abre un espacio de lo ambivalente que puede sufrir oscilaciones hacia uno o el otro lado. En el alcance temático, es evidente que el narcocorrido recoge todos los fenómenos asociados con el narcotráfico, que van desde el contrabando en la frontera, la migración, pasando por la presentación positiva del uso de drogas a la celebración de la violencia, enaltecimiento del macho valiente, pero también hace referencias a soplones y gatilleros que acompañan las sociedades secretas de los cárteles.¹²

No obstante, el encuentro explosivo de la música y el narco representado en el narcocorrido llega a ser mortal para sus protagonistas, ya que tanto cantantes como compositores han estado expuestos a actos de venganza y de represión debido a su alianza o supuesta alianza con un cierto cártel o sus representantes. En cuanto a esta situación se han conocido muchos casos, en los cuales – aunque se está afirmando que no hay una relación directa con el narco – los mismos compositores han entrado en una situación de persecución; especialmente en el momento de pisar territorio nacional mexicano, estas personas se encuentran expuestos a actos de venganza por parte de los mismos cárteles, mientras que en EE.UU., no se han

⁸ Véanse Wald (2001) y CNN (2007).

⁹ Véase Edberg (2004).

¹⁰ Véase Martínez (2009).

¹¹ Véase Valenzuela 2002: 115.

¹² Véase Valenzuela (2002).

contabilizado muchos ataques de esta índole. Por otro lado, los narcocorridos representan el renacimiento de las raíces mexicanas en los EE.UU., aunque por su nexos cultural local no logran activar el llamado "crossover audience" (Simonett 2006). Sin embargo, se logra movilizar a un público tanto en el territorio nacional como entre la sociedad de los migrantes en EE.UU. Esta característica binacional que implica que muchos de los conjuntos busquen radicar en EE.UU, debido al veto de la presentación de sus canciones en la radio y en actos públicos y a la persecución por parte de cárteles en competencia, el debate sobre los vínculos de ellos con los cárteles, de composiciones a pedido, de conciertos privados para los jefes narco y de enfrentamientos entre grupos musicales simpatizantes de cárteles rivales, ha recibido una gran atención pública. El traslado del conflicto violento al ámbito artístico y musical representa por lo tanto uno de los elementos de mayor alcance, ya que pone de manifiesto las características que tanto el corrido tradicional como el narcocorrido están representando al tratarse de formatos de comunicación sobre sucesos reales en un espacio de confrontación. La calificación interna de ciertos corridos como 'pesados' o su denominación en Colombia como 'corridos prohibidos' que aparece con la inclusión de tradiciones musicales como el joropo en ese país, pone de relieve que la expansión del narcocorrido va mas allá de las fronteras mexicanas y hay indicaciones de que también ha tenido presencia en Brasil, uno de los mercados de mayor crecimiento de consumo de drogas en los últimos años.

Los narcocorridos en su función comunicativa conectan con la promoción del cantante arquetípico del valiente que no 'se deja' y no 'se raja'. Este núcleo del corrido adquiere un elemento adicional con el narcocorrido que incorpora el fenómeno transnacional y de inmigración del valiente, de la persona que tiene que sobrevivir en condiciones ajenas a sus propias experiencias y donde tiene que batallar por la supervivencia en situaciones de ilegalidad y vivir de ocupaciones precarias. Representante de esta primera expresión es Chalino Sánchez, quien ha tenido una vida casi de arquetipo al vivir su ascenso con el narcocorrido pero también al morir acribillado cuando trataba de presentarse en territorio mexicano. Lo que no se discute es si a través de los narcocorridos y los códigos y símbolos de riqueza que éste trata de representar, se da una legitimación del narco y de la violencia como tal. Hay ciertos elementos en los cuales se pueden identificar aproximaciones a esta tesis, ya que en el narcocorrido se recoge la desconfianza hacia todas las autoridades y la denuncia de la corrupción: la frase de que 'los de la ley son corruptos, comprados y cobardes', es en ese

sentido un constructo que en todos los narcocorridos encuentra su variación y de alguna manera forma parte del interés comunicativo, que es la dimensión legitimadora de las expresiones del narco. Por otro lado, tiene la calidad de tratar de imponer una filosofía de comportamiento hacia adentro de las estructuras criminales al fomentar la visión del 'portarse bien' para los integrantes de los cárteles, dejando así muy claro que cambiar de lado no es una opción de vida sino más bien de muerte para los que se han comprometido con el narcotráfico.

Entre los narcocorridos de alcance comercial hay variantes que se podrían contar entre los que están escritos 'por encargo', pero se encuentran en una zona gris, ya que no es evidente la relación que los mismos compositores e intérpretes tienen con el mundo narco. Por lo tanto, es difícil encontrar una respuesta a la pregunta de si este género corresponde a una apología de la violencia y la 'subversión' al convertir criminales en héroes o, si más bien continúa en la dinámica del corrido tradicional como crónica y diario popular. De hecho, sólo se puede realizar una definición al respeto cuando se toma como referente el caso concreto de algunos narcocorridos. Hay que recordar también, que existe una sublime tentación de exaltación de la violencia en la misma presentación de los discos, en los que aparecen los intérpretes con armas y que por lo tanto pueden entenderse ya desde el imaginario, al hacer asociar estas fotos con un espacio de presencia de violencia y de crimen. En relación a los contenidos, la somera revisión de un narcocorrido clásico puede ser útil, como por ejemplo el narcocorrido "Mis tres animales" de *Los Tucanes de Tijuana* (2006), que por sus diferentes alusiones representa una recopilación de todos los elementos centrales que requiera una interpretación del narcocorrido como tal.

Vivo de tres animales, que quiero como a mi vida.
Con ellos gano dinero, y ni les compro comida.
Son animales muy finos,
Mi perico, mi gallo y mi chiva...

En California y Nevada, en Texas y en Arizona
Y también allá en Chicago, tengo unas cuantas personas
Que venden mis animales,
Mas que hamburguesas en el Mcdonald's...

Aprendí a vivir la vida, hasta que tuve dinero.
Y no niego que fui pobre, tampoco que fui burrero.
Ahora soy un gran señor,
Mis mascotas codician los güeros...

Uuuy!

Traigo cerquita la muerte, pero no me se rajar.
Se que me busca el gobierno, hasta debajo del mar.
Pero para todo hay maña,
Mi escondite no han podido hallar...

El dinero en abundancia, también es muy peligroso.
Por eso yo me lo gasto, con mis amigos gustoso.
Y las mujeres la neta,
Ven dinero y se les van los ojos...

Dicen que mis animales, van a acabar con la gente.
Pero no es obligación, que se les pongan enfrente.
Mis animales son bravos,
Si no saben torear pues no le entren.

Por un lado el texto se vale del 'narcocaló' en tanto los tres animales son símbolos para el perico (la cocaína), el gallo (la mariguana) y la chiva (la heroína). Estos tres animales, a los cuales no hay que comprar comida, son asociados en el segundo párrafo del texto con el proceso de migración y del narcotráfico que encuentran su mercado central en EE.UU., y la cadena de personas que se dedican a la venta, logrando una presencia en el mercado que es mucho mayor que las hamburguesas de *Mc Donalds*. Al mismo tiempo, al dedicarse al narcotráfico, el protagonista aumenta de tal forma sus ingresos que le permiten salir de la pobreza y presentarse como gran señor, típico ejemplo de la vida narca como instrumento de movilidad social. El capo logra conquistar por la vía corta los estratos sociales altos o por lo menos aquellos elementos ostentativos que caracterizan a los estilos de consumo de estas clases. Aunque tiene miedo a la persecución por parte del gobierno, sigue presente en él el reto de burlar a las autoridades y por el otro lado vivir en un mundo peligroso pero con toda la abundancia que se expresa por medio de las mujeres y la ostentación del dinero. El corrido termina con la advertencia de que si uno no sabe tratar a "los animales", puede acabar la situación en descontrol.

El conjunto *Los Tucanes de Tijuana* es una agrupación fundada en 1987 en la ciudad Tijuana / Baja California que simboliza la expresión de lo norteno como estilo musical y ha tratado de promover el turismo en México a través de la música nortena y al mismo tiempo ha logrado convocar, en sus mejores tiempos, varios miles de personas en el Estadio Azteca de la

capital en México o a 125.000 personas en su concierto en Nueva York. El tema "Mis tres animales" ha logrado conquistar el mercado de Chile, Guatemala, Nicaragua y España.

Una variante mucho más política, pero asociada al mismo tiempo con el tema del narcotráfico, representa el corrido "La Granja" de *Los Tigres del Norte*. La letra del texto refleja el esfuerzo de crear una canción que recoja los acontecimientos en México, sin mencionar directamente a los personajes, sino representándolos en forma de animales; hay un zorro (presidente Fox), un conejo (el narcotráfico), una perra (representando al gobierno al servicio del narcotráfico), todo a nivel de un lenguaje metafórico que trata de reseñar la realidad del país. El integrante de la agrupación, Luis Hernández, señala que el tratamiento del tema del narcotráfico y de su recreación artística en la canción tiene como fin despertar la conciencia entre la gente: "No podemos quedarnos callados, somos la voz del silencio del pueblo y con canciones queremos hacer conciencia".¹³ Este anhelo se ve reflejado en el tratamiento del texto de la siguiente manera:

Letra de Tigres del Norte "La Granja"

Si la perra esta amarrada
Aunque ladre todo el día
No la deben de soltar
Mi abuelito me decía
Que podrían arrepentirse
Los que no la conocían

Por el zorro lo supimos
Que llegó a romper los platos
Y la cuerda de la perra
La mordió por un buen rato
Y yo creo que se soltó
Para armar un gran relajo

Los puerquitos le ayudaron
Se alimentan de la granja
Diario quieren más maíz
Y se pierden las ganancias
Y el granjero que trabaja
Ya no les tiene confianza

¹³ <http://www.club-tigresdelnorte.com/nuevo-disco.htm> [17.01.2013].

Se cayó un gavián
Los pollitos comentaron
Que si se cayó solito
O los vientos lo tumbaron
Todos mis animalitos
Por el ruido se espantaron

El conejo esta muriendo
Dentro y fuera de la jaula
Y a diario hay mucho muerto
A lo largo de la granja
Porque ya no hay sembradíos
Como ayer con tanta alfalfa

En la orilla de la granja
Un gran cerco les pusieron
Para que sigan jalando
Y no se vaya el granjero
Porque la perra no muerde
Aunque él no esté de acuerdo

Hoy tenemos día con día
Mucha inseguridad
Porque se soltó la perra
Todo lo vino a regar
Entre todos los granjeros
La tenemos que amarrar...

Con la representación del país en la figura de la granja aparecen en el texto los protagonistas como la perra, que simboliza el narcotráfico dominado hasta entonces por el abuelito (PRI), el cual lograba tener cierto control sobre esta acción criminal. El descontrol de la situación que se genera por la intervención de la presidencia de Vicente Fox (zorro) genera una situación de creciente crisis, que implica una amenaza para la convivencia en el país. El cerco que no le permite al granjero, es decir al ciudadano mexicano, salir del país se refiere al muro que se construyó en la frontera con los EE.UU., lo cual trata al mismo tiempo de controlar la perra, para que no pueda salirse del espacio nacional. Frente a esta situación de descontrol generado por la intervención inoportuna del gobierno de Fox, se señala una situación de inseguridad que se debe al hecho de que sólo con la acción de todos se puede mejorar el curso que se resume en la frase de "se soltó la perra y todo lo vino a regar".

Asociada con la publicación de esta canción se levantó un debate en México, la Secretaría de Gobernación ejerció presión sobre las radiodifusoras de no tocar este tema porque según

esta interpretación estaba mezclando problemas sociales, económicos y políticos del país con la situación de violencia que azotaba a la República. La presión sobre los organizadores de un concierto en un auditorio nacional en el año 2009 en la cual la banda *Los Tigres del Norte* iba a presentar esta canción, hizo que el conjunto se retirara del evento¹⁴ y puso de manifiesto cuán explosivo resulta mezclar en un producto comercial, elementos de carácter político y de inseguridad en México.

Todavía mucho más llamativa en la elaboración de la violencia en el narcocorrido es la presentación de un miembro del cártel de Tijuana, alias 'el pozolero', quien se dedicaba a disolver a los muertos que el mismo cártel le facilitaba en ácidos, de manera que desaparecían de la tierra sin rastro. Esta actividad de 'el pozolero', cuyo nombre real es Santiago Mesa López, fue usada por varias bandas como motivo de sus narcocorridos. Así Fidel Rueda (2009) en la letra de su canción con el título "El pozolero" dice:

[si] quieren cazar la presa, tienen que saber llegarle, le dice Santiago Mesa, como a los que quieren matarme...en mi cherokee blindada, ahí siempre traigo con qué, no me importe si es que ofendo, aunque enemigos me sobran, pues no mas ven que vengo, los espanta hasta mi sombra.

En la versión del mismo personaje por parte de la *Explosión Norteña* (2008) con el título: "El cocinero", el texto tiene una variante mucho más audaz no solamente en términos de la angustia y terror que estaba generando la actividad de este personaje, sino en términos de su alcance hacia otros cárteles mexicanos. La letra dice así:

Qué sorpresa me tiene, cuando me miré al espejo, tenía manchones de greñas, juro que no me arrepiento, de profesión cocinero, así vivo más contento...nunca me faltan contratos, aunque yo no sé cantar, siempre me están procurando, amigos de Michoacán, de Sinaloa y de Durango, saben que soy especial.

Estas dos letras de narcocorridos referidos al caso del 'pozolero' quien fue capturado por la Procuraduría General de la República el 24 de enero del 2009, y al cual se le atribuye haber desaparecido unos 330 muertos, disolviéndolos en ácido, refleja una dramática puesta en escena de un individuo que, sin mucho reparo, ofreció su función a las diferentes agrupaciones criminales del país. Esto dio por su lado suficiente razón para que se entrara en el debate de si era lícita la presentación de narcocorridos tanto en los medios masivos como en eventos públicos en México. La exaltación de personalidades que se están moviendo al margen de la

¹⁴ Véase *El Universal* (2009).

ley, ha llevado a iniciativas tanto del gobierno como de la oposición por querer limitar la llamada 'narcocultura' en su impacto sobre los jóvenes, que según su perspectiva están siendo seducidos por este tipo de música.¹⁵ Por la limitación de la reproducción de estas canciones en los medios, los consumidores se han puesto de acuerdo en tratar de bajar las respectivas piezas de Internet o han acudido a la venta en puestos semifijos que, alrededor de la frontera y en la venta en el transporte público, autobuses, taxis y microbuses, han adquirido una mayor difusión. Se ha criticado especialmente a los conductores, que los están escuchando en sus buses y de esta manera generando más aceptación en sus clientes. En tal sentido en la ciudad de Tijuana se promulgó un reglamento, que implica la aplicación de una multa de 14 salarios mínimos a aquellos chóferes que están escuchando ese tipo de canciones en sus vehículos.¹⁶ No es de sorprenderse que entonces las comercializadoras hayan asumido este reto presentando discos con corridos prohibidos, que recogen las más destacadas presentaciones de diferentes conjuntos para generar todavía más aceptación del público. Sin embargo, los mismos autores han decidido buscar metáforas adicionales para poder presentar los textos con los cuales pretenden llegarle a la población, dejando a las mismas agencias del Estado y las mismas radiodifusoras (La Camara de Radiotelevisión) en una situación de tener que expandir siempre más su autocensura para poder cubrir esta variante musical.

Pero no solamente desde el espacio público y sus protagonistas le está llegando una crítica y una limitación para su presentación pública a los narcocorridistas, sino también su accionar ha levantado una suerte de guerra por parte de las bandas criminales opuestas. Un ejemplo de eso es el corridista Valentín Elizalde, quien fue asesinado con más de sesenta tiros el 25 de noviembre de 2006 en la ciudad de Reynosa después de terminar un concierto. Él había retado en su canción "A mis enemigos", a aquellas agrupaciones que le estaban inculcando de tener una cercanía demasiado grande con el Cártel del Golfo, ya que apareció en *YouTube* un video con el fondo musical de esta canción, acompañada por cuatro fotografías de asesinatos por parte del Cártel de Sinaloa. Por eso, se ha interpretado el acto violento contra Elizalde como venganza por parte del Cártel del Golfo.¹⁷

Esta situación pone de relieve la sospecha de que estos grupos musicales intérpretes tienen cierta vinculación con determinados cárteles, interpretando narcocorridos que exaltan ciertas

¹⁵ Véase *El Universal* (2010).

¹⁶ Véase *Publimetro* (2010).

¹⁷ Véase *Los Angeles Times* (2006).

personalidades pertenecientes a éstos o estando presentes en fiestas organizadas para sus integrantes. La asociación entre músicos y narcotraficantes se hace patente no sólo a través de espectáculos privados financiados con el dinero de los cárteles, sino también con la participación de sus protagonistas en actos públicos, como ocurre a menudo en los concursos de belleza en México. Lo que lleva a una situación de peligro a los corridistas, ya que no pueden estar seguros de no ser atacados por otros grupos rivales de sus patrocinadores. No es por tanto casual que muchos de los 'narcocorridistas' hayan buscado ubicar su residencia en EE.UU., para evitar ese tipo de amenazas y encontrar un espacio de creación y un mercado que les permita una mayor actuación pública. Sin embargo, desde el mismo ámbito artístico se han escuchado voces que apoyan la restricción en la presentación de narcocorridos:

Los nuevos intérpretes han llegado a un extremo bastante peligroso con el lenguaje que están usando. Nosotros hemos tenido una reunión con nuestro gobernador (Mario López Váldez de Sinaloa, GM) y estamos de acuerdo, porque en el momento que viven México y nuestro estado, si eso ayuda para el resultado final, que sería la estabilidad y mejoría de nuestras familias y gente, por qué no hacerlo (*Milenio* 2011: s.p.)

, dijo Jorge Hernández, líder del grupo sinaloense de *Los Tigres del Norte*.

De reinas de la belleza a 'reinas': las mujeres en el narcotráfico

El narcocorrido no solamente aparece ensalzando a los grandes jefes del narcotráfico sino que también ha cobrado importancia en el ámbito femenino.¹⁸ En él aparece por un lado la mujer que acompaña al capo como una chica hermosa, deseable, sensual y cariñosa, agasajada por su hombre, por el otro lado, como una 'pesada', en el sentido de que se ha convertido en Jefa. No obstante, la aparición de la mujer en los cantos épicos que puede valerse en el mundo de los hombres es algo que se gestó desde los corridos de la Revolución Mexicana. El ejemplo más famoso es la *Adelita*, diestra en el manejo de armas y en el cuidado de su hombre. El corrido más conocido sobre una mujer valiente y llena de coraje es el de *Camelia, La Texana*¹⁹ quien, al sentirse traicionada por el hombre amado, lo liquidó con siete tiros y nunca se volvió a saber más de ella. Este corrido le sirvió a Arturo Pérez Reverte como ejemplo para construir su propio narcocorrido sobre una mujer ficticia y asimismo mítica: Teresa Mendoza, *La Reina del Sur* (2002). La novela, a pesar de no tener las dimensiones de un corrido, tiene los rasgos

¹⁸ Véase Mondaca Cota (2004), quien realizó un estudio de género sobre el narcocorrido.

¹⁹ Se ha escrito una narco-ópera sobre este corrido: *Únicamente la verdad*, escrita por Ortiz (2010).

característicos de éste, esto es, el ser un canto épico a una heroína popular²⁰ no romántica que ha sido juguete del destino; una mujer valiente y leal, traidora, cruel y violenta como el ambiente en el que se mueve, narrado con estilo ágil y contundente, con un final conocido. Los títulos de los capítulos son asimismo versos de canciones populares, aunque no siempre de narcocorridos y le sirven al autor como epígrafe del argumento que se desarrolla en cada uno de los capítulos.

Cuando en 2002 aparece la novela, *Los Tigres del Norte*, un grupo que desde hace 30 años se dedica a escribir corridos y muchos de ellos con alusiones al narcotráfico, compusieron uno inspirado en la figura ficticia de la novela, *La Reina del Sur* (disco publicado por Fonovisa 2002)²¹. Asimismo, César Güemes, corresponsal de *La Jornada* en Culiacán, menciona que en la presentación del libro en Culiacán no solamente se estrenó el corrido de "La Reina del Sur", sino también el corrido dedicado al mismo autor: "Escritor y navegante/ en la guerra reportero/ de los libros zapatero/ y de la letra el amante..." (Güemes 2002) para exaltar la polifacética vida del autor. Del mismo periodista se conoce otro corrido sobre Teresa Mendoza²², cuya letra y música sin embargo no se utilizó en la telenovela. Es un corrido menos directo, más metafórico y simbólico, en que se resaltan las virtudes de esa mujer fiera y valiente que logró construir un imperio en el destierro. La última estrofa la describe de forma contundente: "De aquí salió esa paloma, de aquí salió ese huracán, doña Teresa Mendoza, la reina de Culiacán".

Pérez-Reverte da fe en el epílogo de que vivió un año en Sinaloa para familiarizarse con el ambiente del narcotráfico y que se supo imbuir en la materia gracias a los contactos que tuvo con periodistas y escritores, entre los que inmortaliza en la novela al escritor Élmer Mendoza, al director del diario Reforma en México, René Delgado y al periodista César Güemes, que convierte en el narcotraficante César 'el Batman' Güemes, un hombre de dudosa ética y difícil carácter. En la novela se diluyen los límites entre la realidad y la ficción, en tanto el mismo Pérez-Reverte se incluye en la novela como periodista y corresponsal que investiga la vida de Teresa Mendoza y tiene incluso una última entrevista con ella en México doce años después de que comenzara la aventura, en el capítulo 1 de la novela. Trasluce aquí al lado de los

²⁰ Véase para el héroe popular Cardona 2004: 87ss.

²¹ Como dato curioso, el corrido fue cantado el 10 de marzo de 2012 en la Feria de Ganadería de Chihuahua y las autoridades le impusieron una multa al grupo por haber cantado una canción que hacía apología al crimen organizado (*Excelsior*, 12 de marzo de 2012). Se ha multado en cierto sentido la fantasía literaria (*Pulso Ciudadano* 13 de marzo de 2012).

²² Véase Mondaca Cota 2004: 90.

artilugios borgeanos de incluir en la trama ficticia a personajes conocidos de la realidad para aumentar la verosimilitud, el periodismo novelado de Ernest Hemingway y F. Scott Fitzgerald.

La novela trabaja además con los medios que le pone a la disposición el folletín, que es mantener el suspenso de la primera a la última página. Esto convierte a esta novela en un fundamento idóneo para una telenovela, heredera asimismo del folletín que se apoya no solamente en lo emocional sino sobre todo en la contundencia, en el suspenso y el hechizo de la seducción. En 2011 se lanza por lo tanto la telenovela *La Reina del Sur*, producida por Telecinco (España), Antena 3 (Estados Unidos), RTI (Colombia) y Galavisión (México) y desde el principio su éxito es contundente. Es tal el entusiasmo por esa telenovela que el Estado piensa prohibirla o por lo menos censurarla. La narcocultura logra así entrar de golpe a conquistar el rincón íntimo de las familias y se acerca a un público femenino, no por presentar a un atractivo capo, sino por develar las fuerzas secretas que cada mujer quisiera tener para sobrevivir la fastidiosa rutina. Lo que hace que esta heroína guste al público femenino es su doble personalidad, por un lado la mujer aguerrida y por el otro, la tímida, endeble y frágil. Lo que separa a una de la otra es la emoción: entre menos se abre hacia el mundo enseñando sus sentimientos, más estatus alcanza en el mundo varonil que la respeta porque le teme a la máscara que ella suele traer cuando se mueve entre hombres. A diferencia de los capos que generalmente se presentan como derrochadores, vanidosos y presumidos, esta mujer no tiene que hacer alarde de su posición y de su dinero para sobreponerse a la soledad que la embarga, su sufrimiento se vuelca hacia adentro, un aspecto que es poco común en el ámbito femenino, donde prevalece la explosión sentimental, las lágrimas, las cuitas amorosas a flor de piel.

En resumen, de un momento a otro la narcocultura invade un ámbito de la cultura popular, la telenovela, y se presenta como un universo cerrado, en el que es fácil entrar, pero muy difícil salir, en el que la vida vale poco y mucho el dinero; un ámbito en el que los conflictos pueden ser con otras bandas de narcotraficantes y siempre con el gobierno y finalmente, en el microcosmos de la pareja imperan los celos, el odio y la violencia a la par del amor, la generosidad y la tolerancia. La muralla con el mundo exterior la conforman la estricta lealtad, la absoluta obediencia y el sepulcral silencio. Con ello, la telenovela que Monsiváis designaba como "la otra familia del espectador, la que sufre con estilo y entre muebles carísimos" (Villamil 2010) ha cambiado de ambiente; ahora se sufre en ambientes exóticos y tropicales, entre billetes de dólares, balas y sangre.

En esta telenovela podríamos observar el fenómeno de la "carnavalización", según la comprendiera Bajtin (1995). En lo que él llama la "aniquilación de la distancia", se ve que una muchacha humilde logra escalar la escalera social para integrarse a la llamada sociedad alta y codearse con gente de dinero y fama, amén de que lo logra cambiando su apariencia y su comportamiento vulgar por lo distinguido y frívolo que caracteriza la alta sociedad. La inversión se da en el seno mismo del género, en tanto el héroe de la telenovela es una mujer que logra imponerse en el mundo masculino, sin perder su femineidad. En cuanto a la anulación entre lo bueno y lo malo cuenta específicamente la inversión de los mundos de la autoridad y del crimen. Mientras a las instituciones legales como la policía y la justicia se les dibujan como corruptas, desmedidas, prepotentes e incapaces de imponer la ley, el submundo del contrabando se subvierte al imponer su propia normatividad, el irrestricto apego a los valores impuestos y el castigo inmediato cuando se infringen las leyes impuestas. El universo frívolo de las clases sociales altas que se mueven en los parámetros de la legalidad se contraponen al submundo de prostitutas y vagos, donde el espíritu humanitario predomina sobre el egoísmo. El contrabandista Fistera se siente desconsolado cuando, durante la travesía de una patera con un centenar de africanos a bordo, pierde a un niño que se ahoga en el agua. La prostituta Fátima le brinda todo su apoyo a la recién llegada Teresa. Teresa le salva la vida a Sheila, la otra prostituta; Teresa le perdona la vida a Pote porque vio en él rasgos de humanismo cuando estaba a punto de liquidarla a ella e incluso después lo convierte en su gatillero. También se presenta el submundo carcelario, en el que se tienen que valer Teresa y Pati O'Farrill. Por momentos se percibe la denuncia ante las situaciones injustas en las que tienen que vivir las presas, pero también las ventajas que conlleva el soborno a las celadoras, para poder sobrevivir con más holgura el tiempo tras las rejas.

Al final de la telenovela, el mundo de valores invertidos se vuelve a enderezar en el momento en que Teresa declara en contra de Epifanio Vargas y éste es castigado según las leyes del Estado. Asimismo, Teresa ya no tiene por qué permanecer en el negocio y se retira. En suma, pensamos que no se puede hablar de un ensalzamiento del mundo del narcotráfico en tanto, a pesar de la permanente discrepancia entre el discurso oficial y el contestatario, a fin de cuentas se invierten de nuevo los mundos y, como después del carnaval, se vuelve al antiguo orden.

Con la que más se podría vincular a *La Reina del Sur* es con Sandra Ávila Beltrán, también conocida como La Reina del Pacífico", de quien se dice que

[c]ambió de nombre, marido y localidad según las circunstancias y construyó una red de servicio para los capos, transportando los pagos del contrabando [...] lavó el dinero del narcotráfico, comprando lotes a través de un consorcio inmobiliario en Alto Valle, Sonora (Lavin 2004: 185).

Julio Scherer García (2009) la entrevistó en la prisión y ella asevera²³ que a pesar de que hay voces que vinculan su vida con la de la protagonista de la novela de Pérez Reverte, no se reconoce en ella. Le llaman equívocamente Teresa Montoya. En cuanto a sus vínculos con el narcotráfico ella acepta que son de nacimiento, que ella no es turista en el mundo del narcotráfico, que ella conoce la sociedad narca porque la vivió.²⁴

No son muchas las mujeres aguerridas que se jugaron y siguen jugando la vida trabajando en el crimen organizado, casi siembre en la organización financiera, en el manejo de armas y en la distribución de la droga. Los mejores ejemplos son Manuela Caro, que ha sido considerada la 'primera cacica del narco' en 1940; Delia Patricia Buendía Gutiérrez, 'la Ma Baker', que al parecer controlaba el llamado Cártel de Nezahualcóyotl y Enedina Arellano Félix, conocida como la primera líder de un cártel importante, el de Tijuana, que dirigió junto con sus hermanos hasta la muerte y captura de los mismos. Al principio solamente se dedicó al lavado de dinero, en la actualidad se encuentra al frente del cártel. A ella se le conoce con los sobrenombres de 'la Madrina', 'la Jefa' o 'la Narcomami'.²⁵

Así, el papel que juega la mujer en el crimen organizado es muy complejo y heterogéneo. Hay las que trabajan para el narcotraficante por necesidad o por haber sido obligadas y efectúan los trabajos más arriesgados como lo son el contrabando de la droga, transportándola adherida a su cuerpo o injiriendo pequeñas bolsas de látex con el enervante. Las llamadas 'burreras' o 'camelleras' o 'mulas', que son la mayoría, son las más vulnerables en la cadena, son presa fácil y como no tienen dinero, no tienen quien las defienda en la cárcel, por lo que generalmente tienen que cumplir la pena máxima de 10 años, castigo para un delito contra la salud. Para ellas nunca se cumplirá el sueño de la opulencia y el beneficio financiero que disfrutaban aquellas que, gracias a su belleza, logran convertirse en "mujeres trofeo" (Lizárraga 2012: 63) en tanto logran subrayar el poder y la virilidad del narcotraficante quien, para hacer

²³ Véase Scherer García 2009: 45s.

²⁴ Véase Scherer García 2009: 99.

²⁵ Véase Santamaría Gómez 2012: 44.

alarde de su riqueza y su éxito, agasaja a las jovencitas con dinero y joyas. Estas mujeres han sido diferenciadas entre sí en el estudio realizado por Marco Núñez González y Ramón Ismael Alvarado (2012), quienes las dividen en "buchonas", "chukis *nice*", "buchonas *nice*" y "buchonas esposas". El término 'buchón' era sinónimo de serrano²⁶ y así se le nombraba a los hombres rústicos que trabajaban en la montaña en las plantaciones y tenían una manera particular de vestir que conforme avanza en la escala social, va perfeccionando y demuestra su arribo con alhajas y grandes vehículos; la globalización los ha convertido en hombres de negocios, pero el mote de 'buchón' les ha quedado.

Las "buchonas" no solamente se dejan seducir por el dinero, ellas gozan de una vida entre rifles, motos, autos, narcos, sierras, llena de riesgos aunque no trafican, siempre al lado de su narcotraficante. Las "chukis *nice*" son mujeres generalmente de clase baja, con un chic tendiente al *kitch* en el uso de sus prendas y su único interés es hacerse de riqueza y alhajas. Las "buchonas *nice*" en cambio son hijas de narcotraficantes. Ellas se han criado en la narcocultura, con la que se identifican plenamente, aunque también tratan de superarse estudiando. Las que probablemente tienen un camino más difícil al lado del narcotraficante son las "esposas buchonas", ya que a ellas les toca vivir la cotidianidad al lado del buchón, están a merced de sus humores y expuestas en gran medida a una vida violenta²⁷.

Otro ámbito en el que se encuentra involucrado el narcotráfico y que se vincula directamente con el mundo femenino, es el de los certámenes de belleza. Se dice que los usan para deshacerse de su dinero, al financiar la vestimenta, alquilar los clubes y aportar todo lo necesario para la realización de los eventos. Cuando un narco apadrina a una reina, en muchos casos tiene en mente convertirla en su amante, presumir con ella, mandarla como embajadora a otros países para buscar contactos y finalmente como correos, porque nadie piensa intervenir el teléfono de una reina de la belleza²⁸. Vivo ejemplo de la intromisión de grandes capos en estos eventos son la imposición de Rosa María Zataráin como reina por parte de Manuel Salcido, aunque la elegida era Rebeca Barros de Cima; o el rapto de Rocío del Carmen Lizárraga, reina del carnaval de Mazatlán, por Francisco Arellano Félix, quien después la convirtió en su mujer. O el caso reciente de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa 2008, a quien

²⁶ Por falta de yodo, los serranos tenían la tiroides muy inflamada y por tanto se diferenciaban de otros por su 'buche'. Véase Núñez González/Alvarado 2012: 102.

²⁷ Véanse las entrevistas anónimas en Santamaría Gómez (2012).

²⁸ Véase Santamaría Gómez 2012: 19.

apresaron bajo sospecha de colaborar con narcotraficantes, aunque después se le dejó libre a falta de pruebas²⁹.

El cine deja confluír todos estos ejemplos en la película *Miss Bala* (2012) en la que una joven de recursos muy humildes busca competir en un certamen de belleza y logra calificarse. Por obra del azar se ve involucrada en una masacre y se convierte en presa de los hombres del crimen organizado. Gana el certamen pero es apresada por la policía, presentada como gran botín al público por parte de la misma, que finalmente la deja libre sin siquiera explicarle los motivos, ni de su detención, ni de su liberación.

En conclusión, la narcocultura ha logrado invadir la pantalla chica mostrando el ícono de una capo, poniendo al descubierto lo que desde hace décadas se viene gestando en las sombras, aquellas mujeres que en el vocabulario de Octavio Paz son 'chingonas' y para muestra, un corrido: "Las cabronas", del grupo *Los Buitres de Culiacán*:

Son muchachas muy bonitas
traen sangre de pesados
se sabe son sinaloenses
que les gusta el contrabando
la siembran y la cosechan
y mandan al otro lado

No son buenas pa'l noviazgo
pero hacen buenos negocios
saben cocinar el polvo
que compran varios mañosos
traen armas de gran calibre
son hijas de poderosos

Una hummer las traslada
son camionetas blindadas
diez gentes son guardaespaldas
y unas patrullas pegadas
se organiza una pachanga
en honor de las muchachas

(y éstas sí son chingonas, buitres)
sencillas y de respeto
les gusta mucho la banda
toman whisky del 18
para afinar la garganta

²⁹ Véase http://www.antena3.com/noticias/mundo/reinas-belleza-narcotrafico_2011110400191.html [17.01.2013]

las cabronas son alegres
cantan corridos de mafia
tienen rasgos muy bonitos
y el gobierno las conoce
mandan clave a los retenes
para que no les estorben
ellas pagaron la cuota
hay reparto de millones

Como varios las conocen
y saben lo que conviene
no las busquen por pedazos
toneladas ellas mueven
un saludo a las cabronas
que en Culiacán se divierten.

De Capo a Santo: La canonización de San Nazario

El fundador del grupo criminal *La Familia Michoacana*, Nazario Moreno González, abatido en 2010, se encuentra actualmente en el proceso de 'canonización' como santo en la creencia popular. En el estado de Michoacán se está tratando como un santo, con la colocación de capillas en su ciudad natal Apatzingan, donde nació en 1970. Llama la atención, que justamente desde *La Familia Michoacana* surge esta veneración, que puede ser considerada como uno de los cárteles más singulares ya que, para la justificación de sus acciones, recurre a un discurso pseudo-religioso debido a la presencia de protagonistas evangelicales en sus propias filas.³⁰ Famosos por la enorme violencia y crueldad hacia las víctimas de sus actos perpetrados, *La Familia* ha entrado en intensos combates con los *Zetas* en los estados de Michoacán, Guerrero, Jalisco y Querétaro, tratando de defender sus negocios en materia de producción y distribución de drogas sintéticas, marihuana, cocaína y heroína. Aunque en enero de 2011 aparecieron indicaciones con el anuncio de la disolución de esta agrupación, no pasó mucho tiempo para que apareciera el Orden de *Los Caballeros Templarios* que prometieron dar continuidad a las actividades del cártel de *La Familia Michoacana* con el afán autoproclamado de 'salvaguardar el orden, evitar robos, secuestros, extorsiones y blindar al estado de posibles intromisiones rivales'. Nazario Moreno se convirtió en el líder armado e ideológico con un afán moralizador pues entregaba a su 'fieles' o seguidores Biblias rubricadas

³⁰ Véase Petersen (2012).

con 'El Más Loco'.³¹ Después de su muerte algunos 'santuarios' fueron instalados en la localidad de El Cerrito de la Cruz y la comunidad de Holanda, en el municipio de Apatzingán en su estado natal de Michoacán³². Los altares y objetos sagrados fueron destruidos por la policía, pero los fieles han vuelto a colocarlos en otras zonas.

La admiración a San Nazario se debe en gran parte a obras sociales como préstamos a campesinos, empresas, escuelas e iglesias, y los diversos apoyos sociales que distribuía entre los más desfavorecidos. Utilizando la Biblia para profesar a la gente pobre y adoctrinando a los mismos integrantes de su cártel en Nazario Morena se ha hecho presente la mayor confluencia entre el narco y elementos religiosos, para no hablar de la iglesia. "Oh Señor todopoderoso, líbrame de todo pecado, dame protección bendita, a través de San Nazario", dice una oración dedicada al capo, cuya presencia para extenderse en el estado.



Nazario Moreno y su conversión en San Nazario documenta la persistencia de lo narco en la sociedad mexicana del presente, pero también del futuro. Él mismo representa un proceso de acercamiento de la religión al tema del narco que solamente se ha podido descubrir en una visión más histórica: la figura de Jesús Malverde, que como referencia en el estado de Sinaloa ha alcanzado una presencia más allá de las fronteras nacionales.

³¹ Véase la 'guerra' por venerar a San Nazario en Apatzingán, <http://revistabusqueda.com/2012/05/sigue-la-guerra-por-san-nazario-en-apatzingan/> [17.01.2013].

³² Véase Castellanos (2012).

El narcosanto Jesús Malverde: la construcción social de la relación entre el 'narco' y la religión

La exaltación del narcosanto Jesús Malverde ofrece otro tema narrativo social al narcotráfico, que logra apuntar hacia un público más popular la mística de un personaje que se ve asociado al mundo del crimen pero con una dimensión religiosa. Para algunos intérpretes este realce de Malverde ha sido interpretado como una contra-narrativa popular, que se refleja en la práctica de narcocultos y la búsqueda de encontrar en este 'santo pagano' una confluencia entre santidad y criminalidad. Si se contempla más de cerca, se puede ver que la existencia de Malverde, que según diferentes fuentes no es totalmente cierta, se asocia con la imagen de un 'bandido generoso' con el nombre Jesús Juárez Mazo que vivió de 1870 a 1909 en Sinaloa en el tiempo del porfiriato y que adquirió su imagen con su actuación de bandolero a favor de la población desfavorecida.³³ Esta situación encuentra su punto culminante en el momento en que al sufrir una herida se deja entregar por sus compañeros a las autoridades para que el pago de la talla sea distribuido entre la gente pobre de su pueblo. Hoy en día Jesús Malverde se ha convertido por lo menos públicamente en el santo de los sicarios y narcotraficantes, y se le puede encontrar en capillas en Culiacán-Sinaloa, en Chihuahua, Los Angeles, Los Cabos y Cali-Colombia.³⁴

La atracción que la figura de Malverde ha adquirido en la construcción social del narcosanto reside tanto en el legendario valor mítico y la irreverencia frente a las autoridades que son los puntos de partida centrales en la proyección de la visión del narcosanto de hoy. Por otro lado, la violencia adquiere el carácter de uso legítimo en favor de los pobres, un símil de alta atraktividad para el mundo 'narco' que siempre trata de legitimar socialmente su actuación violenta. Así, la asociación con la religiosidad popular sirve para legitimar la violencia y de este modo sacar ventajas ante la percepción pública para abrir un eje adicional en los esfuerzos comunicativos de los actores involucrados. Este personaje viene siendo evocado por los creyentes para la protección de personas dedicadas a la producción o al tráfico de drogas. Pero al mismo tiempo ha encontrado el nexo con el tema migratorio porque

³³ Véase Price (2005).

³⁴ Véase Creechan / de la Herrán García 2005: 12.

también se le invoca para la protección de los inmigrantes. Además encuentran advocaciones para la protección de personas de escasos recursos a enfrentar causas penales.³⁵



Busto Malverde - Cortesía Agencia Reforma / Emilio de la Cruz

La existencia de Malverde y su proceso de 'santificación popular' ha sido interpretado como un proceso de negociación de espacios santos, tanto en la misma ciudad de Culiacán con respecto a la capilla dedicada a Malverde, como también desde la cantidad de sentidos que le fueron apropiados y reinterpretados en la producción de su "santidad" (Price 2005: 191). La leyenda de Malverde como un *Robin Hood* en el cambio del siglo XIX al siglo XX por lo menos

³⁵ Véase Price 2005: 176.

parece fungir como base suficiente para poder ser ampliada hacia nuevos contenidos asociados al negocio del narcotráfico.

Hoy en día, ya se ha generado alrededor de la persona de Malverde una amplia cultura de admiración y de atención transnacional de los creyentes, que se ha ido fortaleciendo no solamente en la misma ciudad de Culiacán, en Sinaloa, sino que se expande a casas comerciales y referencias en EE.UU. como una representación de lo autóctono y referente en la cultura mexicana.

La reacción del gobierno mexicano: el control de la narcocultura

Las estrategias comunicativas de los protagonistas culturales del 'narco' han tenido como efecto el lanzamiento de una contra-estrategia emprendida por parte del gobierno mexicano para reducir la recepción pública y el ensalzamiento de la narcocultura, ya que los considera una propaganda unilateral a favor de estos grupos con una multiplicación gratuita a través de los medios masivos de comunicación.

Así, el Partido de la Revolución Institucional (PRI) proponía reformar la *Ley Federal contra la Delincuencia Organizada*, a efecto de castigar la apología del delito:

Se plantea sancionar a todo aquel que propicie, fabrique o distribuya material alusivo como 'narcomantas', 'narcocorridos' o material similar, con tres a cinco años de cárcel a los responsables de la 'publicidad del crimen' (*El Financiero* 2009: s.p.),

enderezando la norma que alimentó esta propuesta.

Al igual, ha habido un esfuerzo articulado por restringir la distribución de mensajes y canciones que podrían interpretarse como apología de la violencia, subversión o como intento de convertir a los criminales en héroes de la crónica o del diario popular. En este sentido, existen posiciones de autocensura que se han ido expresando a través de un código de conducta que han asumido las diferentes radiodifusoras. Con la campaña de "No a la música violenta" pasando sobre una primera declaración de las estaciones de radio en el estado de Sinaloa en 1987 de no seguir transmitiendo ese tipo de música, se ha recurrido también a la *Ley Federal de Radio y Televisión*, la cual en su artículo 63 prohíbe "las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea a través de expresiones maliciosas o haciendo apología de la violencia o del crimen". Así en el año 2002 fueron sancionadas dos estaciones de radio con 21.000 pesos cada una por la transmisión de

narcocorridos (Sosa Plata 2010), además, otra emisora de radio y un canal de televisión recibieron una 'amonestación con apercibimiento' en este mismo año. "Narco-corridos son apología del delito y promueven salidas falsas. Hay que enfrentarlos con cultura de la legalidad", con estas palabras se refirió el secretario técnico del Consejo Mexicano de Seguridad Nacional Alejandro Poiré a esta música y a las iniciativas de prohibición que proliferan actualmente entre la clase política de este país³⁶, el diputado del PAN, Oscar Arce, solicitó a la Comisión de Justicia de la Cámara baja, aprobar reformas al Código Penal Federal para sancionar hasta con cuatro años y medio de prisión a quien difunda, escriba o interprete 'narco-corridos'³⁷.

Los socios de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión (CIRT) se comprometieron por su lado durante la administración del Presidente Vicente Fox a dejar de transmitir narcocorridos en estados como Baja California, Jalisco, Sinaloa o Guanajuato. Este código de conducta ha sido uno de los elementos centrales para limitar la 'propaganda gratis' que criticaba el gobierno a los medios, por lo cual el mismo Presidente Calderón en su alocución al público señalaba una y otra vez que también los mismos medios deberían limitar su disponibilidad en la reproducción de los mensajes presentados. Ya en 2009 el gobierno municipal de Tijuana tomó la decisión de prohibir narcocorridos en el transporte público de esta ciudad, inaugurando así a nivel local una posición de reprimir la presencia de este tipo de música. Así el pleno del Congreso Estatal de Chihuahua aprobó por unanimidad el día 05 de marzo de 2011 evitar la contratación de grupos musicales que incluyeran en su música los 'narcocorridos', así como su difusión y promoción³⁸. Con tales procedimientos se desea impedir a los propietarios de bares, cantinas y antros que allí se toque música alusiva a la violencia con el afán de rescatar los valores de niños y jóvenes.³⁹

De igual manera, se retiró de la circulación el libro *Cien corridos. Alma de la canción mexicana*, que había sido publicado por la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos

³⁶ Véase "Funcionario mexicano celebra y justifica prohibición de narcocorridos", <http://noticias.univision.com/narcotrafico/reportajes/article/2011-05-19/funcionario-mexicano-celebra-y-justifica>.

³⁷ Véase "Cárcel para quien difunda, escriba o interprete 'narcocorridos': diputado Oscar Arce", <http://www.dossierpolitico.com/vernoticias.php?artid=95213&relacion=dossierpolitico&categoria=4> [17.01.2013].

³⁸ Véase "Aprueba Congreso del Estado prohibición de narcocorridos", http://puentelibre.mx/not_detalle.php?id_n=66480 [17.01.2013].

³⁹ Véase Wald (2007).

(Conaliteg) y distribuido por parte de la Secretaría de Educación Pública (SEP), ya que incluía cuatro narcocorridos.⁴⁰

Finalmente, 715 medios de comunicación del país firmaron el 25 de marzo de 2011 un *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia*⁴¹ que tiene el propósito de establecer criterios editoriales comunes para la presentación de noticias referidas a actos de violencia para evitar que los mismos medios se conviertan en 'vocero involuntario de la delincuencia organizada'. Para un país como México, en el cual según la Comisión Nacional de Derechos Humanos perdieron la vida 66 periodistas en ejercicio de sus funciones en el año 2010⁴², es comprensible esta iniciativa, aunque llama mucho la atención el insistente uso del término 'terror' como categoría para describir la propaganda ejercida por parte de las organizaciones criminales.

Bibliografía

ASTORGA ALMANZA, Luis Alejandro (1995): *Mitología del 'Narcotraficante' en México*. México: UNAM / Plaza y Valdés Editores.

BACHTIN, Michail (1995). *Rabelais und seine Welt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

CARDONA, Patricia (2004): 'Los héroes urbanos: Imaginarios culturales y consumo en Medellín'. En: *Co-herencia* 1,1 (julio-diciembre), pp. 87-104.

CASTELLANOS, Francisco (2012): 'El Chayo, santo patrono de la tierra caliente'. <http://www.proceso.com.mx/?p=316163> [17.01.2013].

CREECHAN, James H. / Jorge de la Herrán García (2005): 'Without God or Law: Narcoculture and belief in Jesús Malverde'. En: *Religious Studies and Theology* 24, 2, pp. 5-57.

CROSTHWAITE, Luis Humberto (2010): *Tijuana: crimen y olvido*. Barcelona: Tusquets.

EDBERG, Mark Cameron (2004): *El Narcotraficante. Narcocorridos & The Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*. Austin: University of Texas Press.

GÜEMES, César (2002): 'Amagan a Pérez-Reverte, 'con mi patria no te metas' le dice un desconocido'. En: *La Jornada*, domingo 8 de septiembre. <http://www.jornada.unam.mx/2002/09/08/03an1cul.php> [08.04.2012].

⁴⁰ Véase Notimex (2005) "Defiende 'Conaliteg' libro de corridos", *Notimex* 10 de marzo de 2005 <http://www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/431721.html>.

⁴¹ Véase "Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia", www.mexicodeacuerdo.org/acuerdo.pdf [17.01.2013].

⁴² Véase http://www.cndh.org.mx/cartnews/CartaNovedades/2011/CN_enero215.pdf [17.01.2013].

- HERLINGHAUS, Hermann (2006): 'Narcocorridos: An Ethical Reading of Musical Diegesis'. En: *Trans. Revista Transcultural de Música*, Vol. 10. <http://www.sibetrans.com/trans/a150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis> [28.12.2012].
- HERRERA-SOBEK, María (1979): 'The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido'. En: *Revista Cicano-Riqueña*, 7, 4, pp.49-61.
- LAVÍN, Mónica (2004). 'Las damas del narco'. En: VV.AA.: *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México: Plaza&Janés, pp. 179-190.
- LIZÁRRAGA, Ernestina (2012): 'De Sinaloa y el narcotráfico'. En: Arturo Santamaría Gómez (coord.): *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. México: Grijalbo, pp. 53-70.
- LOS HURACANES DEL NORTE (2001): *Contra viento y marea*. Musivisa.
- LOS INVASORES DE NUEVO LEÓN (2004): *Antología-30 Joyas Musciales*. Univision Records.
- LOS TIGRES DEL NORTE (2009): *La Granja. Álbum La Granja*. Fonovisa.
- LOS TUCANES DE TIJUANA (2006): *Álbum Siempre contigo*. Univision Records.
- MARTÍNEZ, Sanjuana (2009): 'Narcocorridos prohibidos'. <http://www.elboomeran.com/blog-post/175/8065/sanjuana-martinez/narcocorridos-prohibidos/> [17.01.2013].
- MENDOZA, Élmer (2011): *Balas de plata*. Barcelona: Tusquets.
- MONDACA COTA, Anajilda (2004): *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. México: Universidad de Occidente.
- MONSIVÁIS, Carlos (2004): 'De lo que sabemos parcial o borrosamente del narco'. En: VV.AA.: *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México: Random House Mondadori, pp. 22-29.
- MONSIVÁIS, Carlos (2004): 'La narcocultura: 'Ni modo de conseguirle un cura si ya lo iba a matar''. En: VV.AA.: *Viento rojo. Diez historias del narco en México*. México, D.F.: Random House Mondadori, pp. 34-44.
- NARANJO, Gerardo [Director de escena] (2009): *Miss Bala*. 113 min. México: Canana Films
- NÚÑEZ GONZÁLEZ, Marco / Ramón Ismael Alvarado (2012): 'Las buchonas: las mujeres de los narcos'. En: Arturo Santamaría Gómez (coord.). *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. México: Grijalbo, pp. 101-123.
- ORTIZ, Gabriela (2010): 'Del narcocorrido a la narcoópera'. En: *Mundo*, 08/03/2010.
- PETERSEN, DIEGO (2012): 'San Nazario de Apatzingán'. <http://opinion.informador.com.mx/Columnas/2012/07/11/san-nazario-de-apatzingan/>, [17.01.2013]
- PRICE, Patricia L. (2005): 'Of bandits and saints: Jesús Malverde and the struggle for place in Sinaloa, Mexico'. En: *Cultural geographies*, 12, 175, pp.175-197.
- PRIETO OSORNO, Alexander (2007): 'Las aventuras del prefijo *narco*-V. La narcoliteratura'. En: *Centro Virtual Cervantes*. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_07/24042007_01.htm [28.12.2012].

- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2004): 'Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes'. En: *Studies in Latin American Popular Culture. Special issue on border culture*, Vol. XXIII, pp. 21-41.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos (2007): 'Narcocultura al ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio'. En: *Latin American Research Review* 42, 2, pp. 253-261.
- RAVELO, Ricardo (2005): *Los capos. Las narco-rutas de México*. México: Random House Mondadori.
- RINCÓN, Omar (2009): 'Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia'. En: *Nueva Sociedad* 222 (julio-agosto 2009), pp. 147-163.
- RINCÓN, Omar (2012): *Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco/cultura como modo de entrada a la modernidad* (inédito).
- RUEDA, Fidel (2009): *Corrido de Santiago Meza*. Fonovisa.
- SÁNCHEZ GODOY, Jorge Alan (2008): 'Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa'. En: *Frontera Norte* 21, 41 (enero-junio). http://www2.colef.mx/frontera_norte/articulos/FN41/4-f41.pdf [28.12.12].
- SANTAMARÍA GÓMEZ, Arturo (2012): 'Introducción'. En: ídem (coord.). *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. México: Grijalbo, pp. 27-52.
- SCHÄFERS, Bernhard (ed.) (1995⁴): *Grundbegriffe der Soziologie*. Opladen: Leske + Budrich.
- SCHERER GARCÍA, Julio (2009): *La Reina del Pacífico: es la hora de contar*. México: Random House Mondadori.
- SIMONETT, Helena (2001): *Banda. Mexican Musical Life across Borders*. Middletown: Wesleyan University Press.
- SIMONETT, Helena (2006): 'Los gallos valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music'. En: *Trans. Revista Transcultural de Música* 10. <http://www.sibetrans.com/trans/a149/los-gallos-valientes-examining-violence-in-mexican-popular-music> [28.12.2012].
- SOSA PLATA, Gabriel (2010): 'Narcocorridos: mucho más que violencia'. En: *El Universal* 26/01/2010 <http://www.colef.mx/Gaceta/documentos/ElColefenlosMedios/2010ene28narcocorridos.jpg> [17.01.2013].
- EXPLOSIÓN NORTEÑA (2008): *El cocinero. Album Culichi F1*.
- VALENZUELA, José Manuel (2002): *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Plaza & Janes Eds.
- VILLAMIL, Jenaro (2010). *Aforismos de Carlos Monsiváis II*. <http://jenarovillamil.wordpress.com/2010/10/15/los-aforismos-de-monsivais-ii/> [15.03.2012].
- VILLARREAL, Héctor (2010): 'Narcomentarios a la narcocultura narcomexicana'. En: *Revista Replicante*, mayo. <http://revistareplicante.com> [12.08.2012].
- WALD, Elijah (2001): *Narcocorrido. Un Viaje Dentro de la Música de Drogas, Armas, y Guerrilleros*. New York: Harper & Collins Pubs.
- WALD, Elijah (2007): *Corrido Censorship: A Brief History*. http://www.elijahwald.com/corcen_sors.html [28.12.2012].

WELLINGA, Klaas (2002): 'Cantando a los traficantes'. En: Kristine Vanden Berghe / Maarten Van Delden (eds.). *El laberinto de la solidaridad: cultura y política en México (1910-2000)*. Amsterdam / New York: Ediciones Radopi B.V., pp. 137-154.

'Apoyan Tigres del Norte veto a narcocorridos'. En: *Milenio* (20/05/2011).

<http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias/1c45a0d7bc1716479ceb158ff8ffc6e2> [17.01.2013].

'Defiende 'Conaliteg' libro de corridos'. En: *Esmas* (10/03/2005). <http://www.esmas.com/noticierostelevisa/mexico/431721.html> [17.01.2013].

'Los Tigres del Norte cancelan actuación en DF por censura'. En: *El Universal* (28/10/2009). <http://www.eluniversal.com.mx/notas/636322.html> [17.01.2013].

'Making the soundtrack to Mexico's drug Wars. The killing of Valentín Elizaldo draws attention to narcocorridos, folk ballads of the underworld'. En: *Los Angeles Times* (02/12/2006).

'Narcocorridos seducen a los jóvenes'. En: *El Universal* (13/08/2010). <http://www.eluniversal.com.mx/estados/71010.html> [17.01.2013].

'Narco corridos' mortales para cantantes'. Expansión en CNN (05/05/2007). <http://www.cnnexpansion.com/actualidad/2007/5/narco-corridos-mortales-para-cantantes> [17.01.2013].

'PRI, contra los 'narcocorridos'. En: *El Financiero* (03/02/2009). <http://eleconomista.com.mx/notas-online/politica/2009/02/03/pri-contra%E2%80%9Cnarcocorridos%E2%80%9D> [17.01.2013].

'Prohíbe reglamento de Tijuana narcocorridos en transporte público'. En: *Publimetro* (31/01/2010). <http://www.publimetro.com.mx/noticias/prohibe-reglamento-de-tijuana-narcocorridos-en-transporte-publico/njaE!ymsV9vzs2UX1Tghzwwvz9Q/> [17.01.2013].

<http://www.club-tigresdelnorte.com/nuevo-disco.htm> [17.01.2013].

http://www.antena3.com/noticias/mundo/reinas-belleza-narcotrafico_2011110400191.html [17.01.2013].

Devoción satanizada:

La Muerte como nuevo culto callejero en la Ciudad de México

Anne Huffschmid

(Instituto de Estudios Latinoamericanos, Freie Universität Berlin)

No, la Santa Muerte no se parece a aquella Catrina, la muerte hecha diva, el esqueleto vestido de gala, de rebozo y sombrero de dama, coqueta y seductora. Y tampoco a las calaveritas de azúcar coloridas, que llevan el nombre de algún ser querido, ingrediente básico de la cultura popular mexicana y sobreviviente de todas las invasiones, incluida la del *Halloween*. No, ésta otra, aunque también viene vestida, no tiene nada de dulce ni de seductora: es puro hueso, de mirada negra, es lo que queda después de la suavidad de ojos y carne, sin concesiones. Suelen interpretarla como síntoma de lo siniestro, de la pérdida vertiginosa de valores éticos y culturales, o como muestra de que los delincuentes también tienen devoción: le dicen la narco-santa, los reportes mediáticos del crimen acostumbran adornarse con la imagen de la Santa Muerte; las iglesias, de cualquier índole, se escandalizan. Este breve ensayo propone asomarse por unos instantes, y sin juzgar de antemano, al mundo emergente de una nueva religiosidad urbana, netamente popular y de un sincretismo radical. No para revelar su esencia, pues no podría hacerlo, sino sólo para plantear algunas pistas de lectura de un hecho probablemente más cultural que religioso, en todo caso producto de nuestra precaria modernidad.

El mercado religioso: nuevas ofertas y demandas

Hace algo más de cuatro décadas el catolicismo hegemónico en América Latina experimentó su más fuerte sacudida, una relectura del evangelio como clave de transformación social, la biblia como una suerte de manual para liberar a los oprimidos y de combate a la desigualdad: emergió una 'teología de la liberación', una praxis de reflexión que acompañaba y teorizaba la acción política que ponía en su centro, como 'lugar teológico' al pobre y oprimido, caldo de cultivo para muchos de los movimientos urbano populares.¹ Hoy en día, según expertos y actores consultados,

¹ El legado y la vigencia de la teología de liberación así como las nuevas religiosidades populares en dos megaciudades latinoamericanas fueron los temas de un pequeño estudio de caso coordinado por la autora en el marco del proyecto *global prayers* (globalprayers.info). Véase para el significado y la actualidad de la teología de la liberación la entrevista con Enrique Dussel en el tomo *metroZones* (2011).

la noción de "liberación" es más compleja que nunca, porque ya no se refiere solamente a las ataduras materiales del mundo exterior, explotación y opresión, sino que abarca cada vez más las necesidades de afecto, sentido y celebración. Lo religioso parece haberse diversificado de múltiples maneras: de la profecía de un futuro mejor, más justo, hacia las necesidades del día al día, del materialismo histórico al milagro cotidiano.

En este desplazamiento, el catolicismo en general perdió su monopolio, en algunas regiones bajó al 75 por ciento de 'cobertura', y en algunas regiones los nuevos cristianismos —el pentecostalismo entre ellos— se han vuelto tan populares que ocupan hasta el diez por ciento de las preferencias religiosas. Lo que interesa para el contexto de este pequeño texto no es tanto el boom pentecostal, muy trabajado ya por otros autores², sino la emergencia de los cultos díscolos, indicio de una diversificación radical del "mercado religioso" (Suárez 2010), por ejemplo en una megaciudad tan mestiza como lo es la Ciudad de México. Lo mestizo en la vida cotidiana de la capital mexicana es inseparable de lo que se conoce como el vasto y cambiante terreno de la cultura popular; ésta, a su vez, no se concibe sin el ingrediente de la religiosidad callejera, un catolicismo arraigado en lo popular que trasciende por mucho el mundo eclesial. Lo encarna en primer lugar, por supuesto, la Virgen de Guadalupe, santa patrona hasta de los menos creyentes, lo guadalupano se concibe como signo de pertenencia, no tanto como credo religioso. Lo encarnan también los santos canónicos, cada vez más populares entre los jóvenes de la capital, como constata, los días 28 de cada mes, la misa multitudinaria y juvenil para San Judas Tadeo, en un templo famoso del centro histórico. Sin embargo, todos ellos ya no parecen satisfacer las nuevas demandas de resguardo y protección, y entran en el campo los llamados 'santos sucios', o no canónicos, que se van popularizando sobre todo en las zonas precarias de la urbe. La más popular, en la capital mexicana, es sin duda la Santa Muerte.³

No es casual que nos topemos con ella, casi sin querer, durante nuestra exploración de huellas y residuos de aquella praxis de un cristianismo liberador, en una de sus zonas de mayor influencia durante los años setenta, el 'barrio bravo' de Tepito. Leyenda urbana, célebre tanto por su potente economía pirata, el enorme tianguis que se despliega todos los días en el centro del barrio, como

² Véase por ejemplo el trabajo de Pablo Semán, quien estudió y conceptualizó el pentecostalismo en el marco de religiosidad y cultura popular (Semán 2004 y 2006), así como su contribución al tomo de *metroZones* (2011).

³ Este catolicismo popular-urbano no es exclusivo de la Ciudad de México; encontramos también en Buenos Aires la figura máxima de una virgen (de Luján, en este caso) como también la popularización de un santo católico como San Cayetano; inclusive observamos ahí también la emergencia de una figura no canónica, el culto crecientemente urbano del Gauchito Gil. No obstante, el ensayo para esta revista se limita al fenómeno mexicano.

por su fuerte sello identitario, lo 'tepiteño' en tanto punto de cruce entre la cultura del barrio, la cultura popular y la territorialidad extralegal. Éste había sido, en los sesentas y setentas, el campo de acción de un sacerdote comprometido que promovía cooperativas y el trabajo social con los jóvenes. Hoy en día este legado quedó enterrado y en su lugar nos encontramos, entre una diversidad de cultos y credos⁴, con el más importante santuario público de la Santa Muerte. Se estima que entre públicos y privados se habrían instalado tan solo en la ciudad de México unos 1500 altares⁵. Pero el de Tepito es el que probablemente más ha nutrido la idea e imagen de la *Flaquita*, como le dicen cariñosamente sus seguidores, en tanto culto urbano.

La muerte como 'patrimonio' de lo mexicano

La muerte en sí no es, por supuesto, ninguna novedad en la cultura popular mexicana. El libro de Claudio Lomnitz *Idea de la muerte en México* (2006), que propone una minuciosa reconstrucción antropológica de la inserción de sus representaciones en la cultura mexicana, sobre todo a partir de la Conquista y durante la época colonial, se ha vuelto una referencia obligada para el tema. La iconografía y los festejos del Día de Muertos (declarados Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, por la UNESCO, en 2003) fueron objeto de una compleja "patrimonialización de la Muerte por la cultura nacional", como afirma Juan Antonio Flores Martos (2008: 28), con el debate inherente por su autenticidad cultural, es decir, hasta qué punto el tradicional culto a la Muerte, considerado uno de los máximos sincretismos de la cultura mexicana, tiene o no auténticas raíces prehispánicas⁶.

Independientemente del debate a cerca de sus 'verdaderas' raíces, para Alfonso Hernández, estudioso y cronista de las culturas tepiteñas, este culto tradicional equivaldría a la expresión de una versión domesticada de la muerte, apta, por decirlo de algún modo, para católicos y familias. En México, según Hernández, "la Muerte constituye un núcleo cultural que vincula lo popular tradicional al imaginario histórico, cuyo sincretismo fue domesticando el culto a la Muerte, hasta que su representación quedó significada en la ofrenda familiar a los difuntos" (Hernández en Reyes Ruiz, 2010: 11).

⁴ En palabras del cronista tepiteño, Alfonso Hernández, Tepito equivaldría a una "pequeña olla de presión" en cuanto a la proliferación de religiosidades, pentecostales, santeros, el catolicismo tradicional así como el culto a la Santa Muerte. Las referencias de Hernández provienen de varias entrevistas, realizadas juntos con Clarisa Danae Azura Fonseca, en octubre de 2010.

⁵ Véase Olmos 2010: 18.

⁶ Véase Flores Martos 2008: 31.

En cambio, el sincretismo de la Santa Muerte trasciende cualquier disputa identitaria de lo mexicano, e incluye en su iconografía e investidura referencias tan globalizadas como el cronos, la balanza, el globo terráqueo o la guadaña. No pretende el estatus de una reliquia, prehispánica o colonial, sino más bien se presume abiertamente como culto inventado dónde lo más auténtico y arraigado sea, probablemente, su "manufactura popular" (Flores Martos 2008: 29), de procedencias culturales diversas. Tal vez lo más adecuado sería hablar de una suerte de palimpsesto religioso, superposición de signos y capas de sentido. En todo caso, lo que interesa aquí no es tanto el debate por sus ingredientes sino más bien su desplazamiento hacia la vía pública.

De la creencia doméstica al culto callejero

Ya desde los años cincuenta del siglo veinte se registran indicios de la presencia de la Santa Muerte en territorio capitalino, y más específicamente en el área de Tepito; por ejemplo, se le menciona en *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, publicado en 1961.⁷ Sin embargo, en este entonces aún se le veneraba en la privacidad de las salas, a escondidas, guardada y transmitida durante décadas como una suerte de secreto familiar; un papel fundamental en esta transmisión lo jugaban, a decir de devotos y expertos, las abuelas. Se mantenía como una suerte de tabú, visible pero no tematizada por temor al 'que dirán' de vecinos o fieles católicos. Es hasta mediados de los años noventa, en plena crisis económica, cuando la Santa Muerte empezó a circular en el espacio público. Su imagen aparece en estampitas, dijes, alfileres, luego también en playeras así como, acaso su escenario más duradero, tatuada en la piel. Son sobre todo los reclusorios y cárceles de menores, en tanto espacios contenedores de los 'excesos' de una sociedad sacudida y vulnerada (por la desigualdad, violencia, ilegalidad e impunidad) que se convierten en lugares de transmisión transgeneracional; ahí, los jóvenes reclusos reciben el apoyo moral de sus familiares, entre ellos todos aquellos que ya desde hace tiempo le rezan a la Santa Muerte. De este modo, la figura semi-secreta entraba a la cárcel, para proveerles resguardo y protección a estos jóvenes, ya en abierta competencia con los íconos católicos. "Antes como preso te tatuabas a la Virgen de Guadalupe en la espalda porque nadie acuchillaría a la virgen de Guadalupe", cuenta la antropóloga Laura Roush, estudiosa del culto desde más de una década.⁸ Una creciente sensación

⁷ Véase Olmos 2010: 61.

⁸ En nuestro estudio de caso, la antropóloga Laura Roush, con quién hubo una serie de intercambios personales, fue

de abandono por las autoridades eclesiásticas lleva a partes de la población tan marginadas, como los reclusos⁹, a buscar otros poderes espirituales.

Fue hasta septiembre de 2001 cuando una comerciante de Tepito y devota veterana de la Santa Muerte, Enriqueta Romo, alias Doña Queta, habría recibido, según relata ella misma¹⁰, de regalo una imagen de bulto tan grande, una figura esquelética de 1,80 metros, que desbordó la propia sala; por ello se resuelve a instalar la estatua en la entrada de la casa, iniciando así un ritual callejero en *crescendo*. Al principio se habrían reunido, de manera espontanea, vecinos del barrio y algunos fieles de otros lados, para ofrendarle flores y veladoras a su santa venerada, expuesta en un nicho protegido por un vidrio. Ante la resonancia inesperada se le ocurre a Doña Queta invitar a un rosario masivo la noche del 31 de octubre, que de por sí da inicio a la tradicional Fiesta de Muertos. Es así como se inaugura en una esquina del barrio de Tepito, en la calle de Alfarerías, la celebración de la Santa Muerte como rito público; hoy en día es considerado el santuario más grande en todo el país, además de haber sido el primero en ser instalado en la vía pública.

Cada 31 de octubre llegan a reunirse aquí muchos miles, no solo del barrio sino de toda la ciudad o incluso desde el Estado de México, para celebrar, con mariachi y marimba, mole y pasteles la muerte encarnada, tan estigmatizada por los medios y el clero oficial y tan observada, a la vez, por visitantes y periodistas extranjeros. Y no sólo cada aniversario, también cada fin de mes se reúnen aquí cientos de devotos para constituir, por el espacio de unas horas, una efímera comunidad de creyentes. Cada mes se le cambia de vestido al esqueleto festejado, la larguísima lista de donadores alcanza ya el 2017, y para su 'cumpleaños' se le viste de novia. Y la fiesta no se agota en la veneración compartida hacia la figura principal, sino conlleva el ritual compartido de pasar de lo doméstico hacia la calle: los devotos sacan los altares privados, las figuras y adornos que tienen en casa, los llevan en el cuerpo o los instalan temporalmente en las banquetas, para 'cargar energía' y recibir la bendición por la máxima autoridad. En algún momento todos levantan a sus Santas, el punto culminante y más fotogénico de una celebración de varias horas, "the moment when they are most self-conscious about being photographed and filmed" (Roush 2012: 186).

una referencia fundamental. Véase también Roush (2012).

⁹ Todas las estimaciones coinciden con que el índice de inocentes o no-procesados en las cárceles mexicanas es muy elevado, se habla hasta de un 95 por ciento. Para el tema se recomienda la película "Presunto culpable" (2008), disponible en Internet.

¹⁰ Relato retomado en diversas fuentes, p.e. en Olmos 2010: 75.

Hipervisibilidad

Es un rito que diluye las fronteras entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo. Requiere de la convicción íntima del devoto, cada uno teje sin intermediarios su propio lazo con la Santa Muerte, a pesar del estigma social; pero son también constitutivas su escenificación pública y la formación de una precaria unidad de creyentes, sin llegar a ser, en ningún momento, una comunidad estable o cerrada. Prescinde de cualquier institucionalización, no es ni secta ni iglesia. Sería acaso justamente su carácter amorfo y poco calculable el mayor desafío para su principal competidor, la iglesia católica. Ésta mandó construir, hace un par de años, una pequeña capilla de la Virgen de Guadalupe, justo en la esquina enfrente del santuario. Sin embargo, lo que al principio fuera pensado como mera competencia desemboca hoy en día en pacífica coexistencia espacial, ya que muchos devotos de la Santa Muerte ni siquiera reniegan de su calidad de guadalupanos. En otros planos se desprende, desde el clero oficial, una campaña más agresiva, la de advertir a los fieles de los credos 'satánicos' y 'heréticos'. Pero en vez de hacer descender la popularidad del culto, las 'advertencias' oficiales habrían provocado más bien la defensa de su 'reputación', incluso por quienes no lo habían asumido públicamente.¹¹ Celebran entonces su fe en una puesta en escena que aparece, como afirma Roush, extremadamente consciente de su propia visibilidad. Saben del poder de las visualizaciones, de cómo se les suele asociar con la narco-cultura y una estética del terror, como si su iconografía desbordada, ciertamente explosiva y a veces incluso terrorífica, fuera una suerte de equivalente estético a la hiperviolencia que inunda el país. Ante estas semantizaciones visuales, la celebración ostentativa de Tepito es una contra-ofensiva escénica, con los devotos diseñando su propia imagen, posando sus pieles tatuadas ante los ojos y cámaras de los extraños, exponiéndose ante la mirada y curiosidad del otro, involucrando a los *outsiders* a formar parte del espectáculo: casi, se diría, una suerte de *love parade* de la Santa Muerte.

En pos de de-satanizar la imagen y aumentar la aceptación social del culto, Doña Queta dispuso hace unos años que se adelantaran los festejos de la medianoche a la tarde. Estableció además una serie de normas estrictas, aunque no escritas, en lo que se considera 'su' territorio: no se admite la santería, para no ser confundida con la 'magia negra', ni el baile o el comercio ambulante. Ahí se produce entonces, por disposición de la custodia, un espacio efímero y

¹¹ Véase Roush 2012: 186.

ambivalente, regulado por un lado y claramente transgresor por el otro, donde se suspenden algunas normas legales de la urbe: el aire respira el dulce olor a marihuana, se toma cerveza o mezcal en plena calle, otro consumo estrictamente prohibido en la vía pública de la capital.

Sincretismo

Ya lo decíamos: No hay en los mestizajes urbanos pureza espiritual, la religiosidad popular en sí suele ser puro sincretismo, superposiciones y coexistencia de cultos y creencias. Al parecer, los devotos de la Santa Muerte, en su gran mayoría, no buscan destituir o ni siquiera agredir el catolicismo dominante, sino más bien adaptar e integrar muchos de sus formatos. En un proceso abierto de *trial-and-error*, sin instancias centralizadas, se cristaliza ahí una liturgia propia con evidentes alusiones a la ritualidad católica: los rezos y los rosarios, los padrenuestros y las peticiones, la figura misma del santuario y la peregrinación – algunos peregrinos inclusive vienen, al menos los últimos metros, arrodillados hacia al altar; o también el 'agua bendita' que los niños acercan en pequeñas botellas a las estatuas para calmar la sed de la Santa, sólo que en este caso no es agua sino mezcal.

Se incorporan, además, elementos de otros credos, como la 'cadena de la fuerza' del cristianismo carismático, cuando todos se toman de la mano; o el incienso prehispánico purificador, que en su versión urbana es el humo del puro que va 'pureando' a las efigies. Con todo, muchos dicen reconocer a Jesucristo como máxima autoridad, la Santa solo sería una especie de mediadora; no llaman sacerdotes a los 'facilitadores' que ofician la misa, que tampoco nombran misa sino solo rosario, para no ser acusados de blasfemos. "Somos católicos, pero de otro modo", me aclara una devota. Pero no siempre predomina el afán armónico, también circulan actitudes más desafiantes, como la de aquel joven que me habla de una "guerra de culturas y creencias" y me muestra su pierna tatuada: una iglesia en llamas.

Los asombros

Es sabido que acercarse con la mente supuestamente 'en blanco' suele ser una falsa premisa para el trabajo de campo. Vale para cualquier campo, solo que la falsedad de la presuposición se vuelve acaso más evidente en el caso de la Santa Muerte: imposible deshacerse de nuestra configuración previa, formada por imágenes mediáticas asociadas con una estética satánica y, casi siempre, con algún tipo de delincuencia. Lo que sí podemos aspirar a registrar en nuestras

exploraciones etnográficas es el asombro ante lo inesperado, lo que no corresponde a las expectativas preconfiguradas.

A pesar de lo ostentativo, y de algún modo desafiante, del consumo abierto de drogas y también de la iconografía orgullosamente aterradora, el primer asombro refiere a la suavidad de la atmosfera: un ambiente festivo, de una serenidad flotante, un escenario de respeto y amabilidad, un trato afectuoso y atento de los presentes entre ellos, pero también con el o la visitante, el extraño que pronto deja de sentirse como tal. No hay morbo, acaso un dejo de melancolía existencialista, y una necesidad palpable y desbordada de entrega espiritual.

Un escenario que tiene toda la apariencia de mercado, con un sin número de fetiches y *souvenirs* de cualquier tipo, pero nadie tratando de vender, al menos no en la cuadra controlada por Doña Queta. En lugar de compraventa el intercambio de regalos: desconocidos se regalan entre sí, en un flujo constante e ininterrumpido, dulces y estampitas, cadenas, pulseras y otras miniaturas.

No se asoman policías por ninguna parte, o uniformados de otro tipo, ni siquiera en los márgenes del evento. ¿Será un espacio tolerado?

En cambio, los que aparecen por cualquier parte, y nos persiguen constantemente para la foto, son los niños y las niñas, de todas las edades. Hay familias enteras, pero también chiquitos sueltos: con esta seriedad propia de los infantes cargan las imágenes, corren con las botellitas, posan ante las cámaras.

Pero acaso lo más asombroso, por inesperado, fue la presencia de "gente normal", es decir sin ningún rasgo excentrico a la vista, gente de familia, se diría, de clase media para abajo, y no como espectadores sino participantes activos. En todos, la disposición, o incluso deseo, de compartir.

Se me acerca, por ejemplo, Jorge Martínez, un joven robusto de lentes oscuros. Sin pregunta de por medio, pero muy respetuosamente, me presenta su Santa particular, vestido en un insólito estilo mestizo, con penacho azteca, un velo bordado y un poncho indígena, un montón de cadenas y cintas coloridas, pero también pequeños cuchillos, e incluso una virgencita. Le importa, subraya, la "consciencia" de las múltiples raíces de lo mexicano.

En la plática me entero de su vida de farmacéutico en el lejano Estado de México, de que tiene 26 años y ya algunos de ellos entregados a esta causa espiritual. Trata de venir al santuario de Tepito todos los meses, a veces con su hijo de seis años, y espera poder llevar algún día también a

su esposa que "aún le tiene reservas" al culto. Él, a la Santa Muerte la adora, afirma, por su falta de prejuicio y su radical imparcialidad. "La Santa no me juzga, nunca", dice Jorge. "Haga lo que haga, siempre me va a dar su bendición". Incluso al cometer un crimen, quiero saber. Sí, aún en este caso. Incluso en un asesinato, insisto, ya con algo de necedad. Sí, responde pacientemente, aún así la Santa Muerte le ofrece protección. "Ella me cuida siempre", dice y sonríe.

Traumas y amparos

Será éste acaso la clave de la enorme popularidad de la Santa Muerte en épocas de desamparos múltiples, religiosos, legales o sociales: A diferencia de otros credos, la Flaquita recibe sin prejuicio a cualquier pecador. Éste no tiene que pasar por un proceso previo de purificación, de renunciar al vicio o a su modo de vida, requisito indispensable para ingresar, por ejemplo, en alguna de las congregaciones pentecostales. La Santa Muerte en cambio no le exige ningún pacto de exclusividad o de fidelidad, la comunión se hace a partir del deseo de pertenecer, no de excluir o distinguirse. Es la más generosa de todas, en ella no hay juicio ni castigo y no le teme a las causas complicadas: "Los protege de peligros que ellos no pueden discutir con los sacerdotes" (Roush 2012: 183).

Se intuye ahí una suerte de división del trabajo espiritual: mientras que la Virgen de Guadalupe o los santos canónicos se ocupan de los milagros, la misión de la Santa Muerte parece ser de un orden aún más pragmático, ya que a ella se le piden 'paros'¹² o favores. 'Amparo para los desamparados', protección y apoyo para todo tipo de existencias precarias, perseguidos o migrantes, enfermos o peleados con la ley, los hijos en la cárcel o 'con vicios'. Es interesante notar, como señala Roush, que en los rosarios de Doña Queta los más ilegales dentro de estas existencias, que son los transgresores de la ley o los drogadictos, son invocados como terceros, se pide por ellos, los ausentes de la escena, pero no excluidos de la comunidad.¹³

Según la antropóloga, el consuelo espiritual que ofrece la Santa Muerte tendría una función cuasi-terapéutica para los traumatizados de las crisis actuales. No llega a ser comunidad, pero ofrece un espacio afectivo, de contención efímera, ante el estrés de una vida cada vez más desordenada e informal. Y los traumatizados ya no son solamente los más visiblemente excluidos de los mundos de la legalidad y formalidad, habitantes de los submundos urbanos como sexoservidores, travestis o

¹² 'Paro' significa 'favor' en el lenguaje coloquial mexicano.

¹³ "The prayers for the imprisoned keep prisoners in the third person, absent from the scene of praying [...]" (Roush 2012: 184).

consumidores o vendedores de sustancias ilegales. También entran en este espacio temporal cada vez más hombres y mujeres 'comunes', vecinos y comerciantes, adolescentes y ancianos, pertenecientes a las clases vulnerables y vulneradas, que después de haber pasado por múltiples abandonos están necesitados de nuevos horizontes de pertenencia y sentido.

Hace unos años, un periodista estadounidense le llamó *NAFTA-saint* a la Santa Muerte, producto de una creciente sensación de desprotección generalizada, ante el desorden radical de la vida económica del país, sin garantías de ningún tipo¹⁴, ni laborales, legales o políticas. Esta informalización de la vida social y la simultánea percepción de las constantes de corrupción e impunidad, perfectamente institucionalizadas, recientemente se ven complementadas por una grave crisis de gobernabilidad: la violencia ostentativa, que se está convirtiendo en *modus vivendi* en amplias regiones del país.

Parece pertinente entonces leer la Santa Muerte como síntoma, pero no de una supuesta pérdida de valores éticos, sino de una decepción generalizada con las instancias seculares y eclesiales en la sociedad mexicana: un estado que está dejando de proporcionar las mínimas de bienestar y seguridad; y un catolicismo hegemónico que hace tiempo volvió a descartar, en tanto institución, la tentativa de una 'opción para los pobres' y se mantiene alejada de la vida en carne y hueso de sus feligreses.

Finalmente, como ícono, la Santa Muerte no corresponde solamente a una religiosidad herética, sino incluso transgrede las fronteras entre lo sagrado y lo secular. Atrae a todo tipo creyentes –católicos y ex-católicos, santeros y practicantes de otros credos– pero también a ateos y agnósticos. Parece cumplir con una necesidad antropológica, no necesariamente religiosa, de trascender la materialidad de la vida y de lo tangible. Ofrece ritualidades y sentidos, sin pedir casi nada en cambio – no renunciar, no purificar y tampoco creer en algo increíble. Porque no se trata de una cuestión de fe, en el sentido estricto, sino de asumir una certeza: "[T]odos tenemos a la muerte adentro y todos iremos con ella", a decir de Laura Roush. La certidumbre de la muerte se invoca como protectora ante las incertidumbres de la vida, se le declara la máxima autoridad que desplaza a cualquier otra autoridad, encarnada o espiritual, secular o religiosa. En este –y sólo en este– sentido, la Santa Muerte, a pesar de que sus fieles busquen la coexistencia en el aquí y ahora, podría considerarse un culto subversivo.

¹⁴ "The simultaneous abandonment, or 'desamparo', by church and state came as a doble betrayal by institutionalized authority. Only Death, la Muerte, the Great Equalizer, still had credibility" (Charles Bowden en Roush, 2012:187).

Bibliografía

FLORES MARTOS, Juan Antonio (2008): 'La Santa Muerte y la patrimonialización de la muerte en México'. En: *Humboldt* 150, pp. 28-31.

HERNÁNDEZ, Roberto / Geoffrey Smith [Directores de escena] (2008): *Presunto culpable*. 87 min. México: Abogados con cameras.

LOMNITZ, Claudio (2006): *Idea de la Muerte en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

METROZONES (eds.) (2011): *Urban Prayers. Religiöse Bewegungen in der global Stadt*. Berlin/Hamburg: Assoziation A.

OLMOS, José Gil (2010): *La Santa Muerte. La virgen de los olvidados*. México: Random House Mondadori.

REYES RUIZ, Claudia (2010): *La Santa Muerte. Historia, realidad y mito de la Niña Blanca* (con fotografías de Claudia Reyes). México: Editorial Porrúa.

ROUSH, Laura (2012): 'Don't leave me Unprotected. The heresy of La Santa Muerte in Social Context'. En: metroZones (eds.). *Faith is the Place. The Urban Cultures of Global Prayers*. Berlin: b_books, pp. 183-187.

SEMÁN, Pablo (2004): *La religiosidad popular. Creencias y vida cotidiana*. Buenos Aires: Capital intelectual.

SEMÁN, Pablo (2006): *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

SUÁREZ, Hugo José (2010): 'El pluralismo religioso en la Colonia Ajusco (México D.F.)'. En: *Estudios Sociales-Nueva Época* 6, Año 5, pp. 286-308.

¿Apocalipsis o utopía? Contraposiciones de la cultura popular en México en el marco del Bicentenario: Volpi y Monsiváis

Michaela Peters

(Universidad de Bielefeld / Universidad de Hamburgo)

Actualmente, la cultura popular representa un campo amplio y dinámico que está transformando el mercado cultural de manera significativa. Mientras que hasta los años 50 entendíamos como cultura popular principalmente productos artesanales o tradicionales procedentes del ámbito rural, el término ha ido perdiendo su sentido original al incluir cada vez más aspectos de las manifestaciones artísticas y literarias.¹ De esta manera, la cultura popular se ha ido alejando de lo folclórico y, al mismo tiempo, ha ido abarcando cada vez más formas culturales que son recibidas por un gran público, tal como la música popular o las telenovelas.² Obviamente, estos cambios se deben primordialmente al progreso tecnológico de la era de la globalización, que ha influido decisivamente tanto en la producción cultural como en su percepción y recepción por parte del público.

Como lo ha señalado N. García Canclini, la industrialización de los medios audiovisuales y la difusión de los nuevos medios de comunicación junto con su consecuente comercialización han sido el motor de estos cambios que finalmente llegan a difuminar las fronteras entre la cultura de élite y la cultura popular.³ Así, las dicotomías que generalmente se refieren a la oposición de cultura alta vs. cultura baja como, por ejemplo, moderno/tradicional, global/local, nacional/regional, élite/masas, hegemónico/subalterno,⁴ etc. en la actualidad ya no son categorías válidas para caracterizar las manifestaciones culturales.

A partir de los años 50, cuando surgen nuevas creaciones artísticas, la cultura popular comienza a descubrir las megalópolis. Por consiguiente, se forma una cultura popular urbana que crea una nueva estética basada primordialmente en una interacción entre lo culto, lo popular y lo masivo.⁵ García Canclini aclara que la cultura popular – lejos de referirse

¹ En cuanto a la definición de la culturas populares en México durante el siglo XX véase Rosales 2004: 205-212 y Canclini 2002: 32.

² "Una de las consecuencias más obvias de este desarrollo reside en el hecho que al transformar los productos artesanales en productos de consumo, una de las ramas originarias de la cultura popular, pierde su relación estricta con el territorio y el carácter ontológico en el folclor" (Canclini 2002: 33s).

³ "Pero esta tendencia lucha con el movimiento centrípeto de cada campo, donde quienes detentan el poder basado en retóricas y formas específicas de dramatización del prestigio suponen que su fuerza depende de preservar las diferencias" (Canclini 1992: 337).

⁴ Véase Canclini 1992: 192.

⁵ Véase ibídem 337.

meramente a objetos artesanales es "una posición y una acción" (Canclini 2002: 215). Siguiendo esta línea V. Borsò sugiere que deberíamos entender la cultura popular como un registro cultural:

[c]ultura popular no se refiere a una capa social ni a un espacio que haya que ubicar sociológica o políticamente, un espacio al que la política o la ciencia puedan mirar de manera casi etnográfica y en todo caso patriarcal. La 'cultura popular' es más bien un 'registro cultural'. Son las formas y los géneros culturales los que transforman la percepción. (Borsò 2004a: 100)

Para definir la estética de la cultura popular hay que nombrar lo fragmentario, la multiperspectividad, lo subversivo y lo híbrido. Y, especialmente en este último aspecto, en la hibridez, encontramos el núcleo de la cultura popular, que se muestra por ejemplo en el género de las crónicas de Carlos Monsiváis.⁶ Éstas se caracterizan por un juego de montaje de imágenes de la cultura popular dentro del ámbito urbano.⁷ El potencial oculto de estos textos se revela explícitamente en la crítica a los mitos nacionales que el discurso oficial sigue difundiendo hoy en día: el esbozo de una nación mexicana que toma la revolución como punto de origen de una sociedad étnica y culturalmente homogénea.⁸

Este discurso surgió de nuevo en el contexto del bicentenario en México en 2010, en el que se conmemoraron dos fechas históricas sumamente simbólicas para la identidad mexicana: 200 años de Independencia y 100 años de Revolución. A la gran variedad de congresos y publicaciones en el ámbito académico⁹ se contraponen el discurso festivo oficial que ya desde el inicio en 2006 se concentró en los actos del 15 de septiembre de 2010. En esta fecha se organizó en la Ciudad de México un desfile de dos kilómetros en el que 7.000 actores y comparsas representaban, como en un gran carnaval, la(s) cultura(s) mexicana(s) en sus distintas facetas. La escenografía presentaba tanto carrozas con temas y motivos de la historia nacional como grupos vestidos con trajes típicos de las distintas regiones que interpretaban bailes tradicionales. Entre otros detalles, las distintas épocas históricas fueron representadas como una tradición lineal que llevaba desde el pasado prehispánico de la cultura azteca, pasando por la independencia nacional en el siglo XIX y la revolución mexicana hasta la nación actual. Por lo tanto, Friedhelm Schmidt-Welle critica con gran acierto que el desfile

⁶ Con respecto a las crónicas de Monsiváis véanse el estudio de Cifuentes de Häbig (2010a) y Borsò 1994: 278-296 y para más información sobre el género de la crónica en un contexto más amplio Bielsa (2006).

⁷ "El texto se convierte en el espacio de paso entre géneros, registros idiomáticos y medios [...]" (Borsò 2004a: 101).

⁸ Véase Borsò 2012: 75.

⁹ Véase Schmidt-Welle 2012: 91ss.

estuvo marcado por una actitud de indiferencia ante los hechos históricos, lo que se manifestó en la mitificación de la historia nacional.¹⁰

El desfile comenzó en la Glorieta de la Diana Cazadora, siguió todo el camino del Paseo de la Reforma para desembocar en el Zócalo, donde Felipe Calderón dio el Grito de Independencia '¡Viva México!' que el presidente mexicano suele pronunciar cada 15 de septiembre desde el balcón del Palacio Presidencial para culminar en un espectáculo de fuegos artificiales que dura treinta minutos. En cierta medida, se volvieron realidad los pronósticos de Carlos Monsiváis, quien ya criticaba meses antes que "el 15 de septiembre [iba] a ser el eje de las celebraciones: como plataforma de lujo o trampolín de ostentación" (Alejo 2010).

Según los directores del evento, el australiano R. Birch y el italiano M. Balich,¹¹ el objetivo de la ceremonia era principalmente representar la identidad y la cultura mexicana para que el pueblo pudiera observar con orgullo los 200 años de su historia nacional. Precisamente ese aspecto coincide con la idea central de la página web¹² que el comité festivo había creado en 2005. El hilo conductor de esta página es justamente el lema "200 años de ser orgullosamente mexicanos". Por lo general, el portal se caracteriza por un elogio a los mitos nacionales de la historia mexicana, coexistiendo de forma virtual e armónica protagonistas y héroes de la independencia y la revolución, sin hacer hincapié en diferenciar lo suficientemente los hechos históricos.¹³

Aunque en cierta medida las fiestas oficiales, elogiaban al pueblo mexicano, aludiendo e integrando, sobre todo con el desfile, a las facetas de la(s) cultura(s) popular(es) del país, no se puede negar que al mismo tiempo el discurso oficial se sirvió de los aspectos folclóricos con una finalidad concreta, es decir, instrumentalizar la cultura popular para poner en escena las grandes fiestas de una nación supuestamente homogénea.

En lugar de cumplir con el objetivo propuesto en el prólogo de la ya mencionada plataforma de Internet – 'revivir los valores e ideales que le dieron sustento a nuestra nación'¹⁴ – los proyectos y las ceremonias oficiales seguían corroborando el discurso mítico de la nación unida bajo el lema del mestizaje que ha marcado los discursos oficiales ya desde la

¹⁰ Véase *ibídem*: 86.

¹¹ Ambos directores ya habían realizado las ceremonias de inauguración de varios juegos olímpicos, entre otros en Los Ángeles (1984), Barcelona (1992), Sydney (2000) y Turín (2006). Véase Irving Reynoso (2011).

¹² Véase www.bicentenario.gob.mx [15.01.2013].

¹³ Al lado de Miguel Hidalgo se presenta al General Iturbide, Benito Juárez y Maximiliano de Habsburgo; junto a Pancho Villa y Emiliano Zapata vemos a Victoriano Carranza y Álvaro Obregón, sin tomar en consideración la historia de su conflictiva relación que acabó con los asesinatos de Zapata y Villa durante los respectivos gobiernos de los presidentes mencionados.

¹⁴ Véase la página web del comité festivo del Bicentenario, http://www.bicentenario.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=423&Itemid=70 [15.01.2013].

revolución mexicana. Obviamente, una vez más se vuelve a los mitos de la unidad de México como una nación étnica y culturalmente cohesionada sin clases sociales ni conflictos.¹⁵ El deseo de unir a la nación ya se mostró años antes de forma explícita en la abundante decoración del espacio público en el D.F. con banderas tricolores como signo de un profundo patriotismo.¹⁶

Seis meses antes de los eventos, los cuales ya no vivió personalmente debido a su repentino fallecimiento el 19 de junio de 2010, Carlos Monsiváis ya comentó con tono pesimista el carácter de los festejos del Bicentenario de las Independencias con las siguientes palabras:

Lo que pudo haber sido una revisión general del Bicentenario en América Latina, un análisis como un todo pese a las variedades, se está convirtiendo en un análisis que cada país hace de su historia y de los momentos que se consideran básicos y, en el caso de México, lo que se considera esencial es el desfile y el 15 de septiembre, lo que le quita al resto su densidad histórica. (Monsiváis 2010)

La mayoría de los intelectuales de México compartían su punto de vista crítico y se preguntaban sinceramente: "¿Qué hacer con el Bicentenario?" (Volpi s.f) Pregunta a la que Jorge Volpi contestaba con una aguda crítica referente al hecho de que lo que se celebraría sería solamente el inicio de la Independencia y de la Revolución, y no su consumación.¹⁷ Por ello, calificó las ceremonias como una simulación, porque la nación se decoraría con unos valores sociales nunca adquiridos, dentro de los cuales nombraba en primer lugar a la igualdad.

Por supuesto, los intelectuales se encontraron en la difícil situación de tener que elegir entre dos opciones igualmente incómodas: bien pretender que no habría nada para festejar y negarse a todo tipo de fiesta o bien asistir a las ceremonias oficiales y exponerse a ser tachados de oportunistas. Si se hubieran decidido por la primera opción, se habrían arriesgado a no ser escuchados durante las fiestas del año 2010. Optando, sin embargo, por la segunda alternativa se abriría la posibilidad de contar con un espacio para expresar una voz crítica.

De ahí, es interesante plantearse de qué forma intentaban ser oídos estos intelectuales entre el estruendo de las fiestas conmemorativas. En 2009 dos escritores y cronistas de la cultura mexicana publicaron libros inspirados en las celebraciones del bicentenario. En sus respectivas obras, tanto Jorge Volpi como Carlos Monsiváis esbozan visiones sobre el futuro de América Latina en general y México en especial que oscilan entre la utopía y el

¹⁵ Véase Leinen 2010: 25.

¹⁶ Véase Schmidt-Welle 2012: 86.

¹⁷ Véase *ibídem*.

apocalipsis. Mientras que Jorge Volpi resucita al 'Gran Libertador', Simón Bolívar, moribundo y padeciendo un terrible insomnio pero soñando con la utopía de una América libre y unida; por el contrario Carlos Monsiváis imagina la visión apocalíptica del bicentenario del fin de la humanidad antigua que se traslada en el año 2210. Nuestro análisis se centrará principalmente en la cuestión de en qué medida ambos escritores se sirven de los registros de la cultura popular urbana y de su poder performativo para esbozar un contradiscurso a las festividades oficiales del Bicentenario.

En un primer momento, el libro de Jorge Volpi *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (2009) pretende ser un ensayo crítico sobre la América Latina de los bicentenarios. El autor hace un recorrido por las grandes capitales y reflexiona sobre el futuro del continente. En cuatro apartados realiza un lúcido análisis de la situación actual, del debate acerca de la identidad de la región, de la situación de las democracias y del mercado literario para finalmente esbozar una visión de los Estados Unidos de las Américas que se fundarán con ocasión del tercer centenario del inicio de la independencia del continente en el año 2110.

A partir de la clara alusión a Friedrich Nietzsche en el título de la obra, *Consideraciones intempestivas*, se planteará la pregunta de por qué clasificamos a ésta en el marco de la cultura popular. ¿No es acaso otro paso hacia el género culto de un ensayo filosófico que realizará un análisis académico de la cultura actual? Recordemos que, en las *Consideraciones intempestivas* publicadas entre 1873 y 1876, el filósofo alemán quiso provocar con sus polémicos escritos a la sociedad alemana.¹⁸

Sin embargo, examinado con más exactitud, en el título se insinúa otro aspecto: con el insomnio de Bolívar se alude metafóricamente al sueño bolivariano de una América libre y unida que aún está por cumplirse. Esta metáfora se consolida aún más en el microrrelato "El insomnio y el sueño", que enmarca las cuatro consideraciones intempestivas. El texto ficticio toma como punto de partida a Simón Bolívar en sus últimas horas de vida, cuando, enfermo de tuberculosis y después de haber recorrido el río Magdalena para partir al exilio europeo en 1830, se encuentra con sus últimos fieles en la quinta de San Pedro Alejandrino; allí padece un delirio que le muestra como su gran sueño se ha convertido en pesadilla. A pesar de reconocer lo precario de la situación, el Bolívar del microrrelato empieza "a imaginar el futuro: cien, doscientos años después de su muerte" (Volpi 2009: 30).

¹⁸ Después de la victoria de Prusia y sus aliados sobre Francia en 1871, que dió el impulso definitivo para la fundación de lo que hoy conocemos como Alemania, Nietzsche constató la decadencia de la cultura alemana, que pretendía superioridad a través de sus aspiraciones a ser una unidad cultural basada en un nuevo entendimiento de la cultura y alejada del ideal antiguo de un mero saber enciclopédico.

Este episodio – que se refiere intertextualmente a la novela histórica *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez – se completa al final de la obra, cuando en la segunda parte del marco imagina al Libertador, quien, ya casi sin fuerzas, encuentra la paz al pensar que "el fin está cerca" (García Márquez 1989: 259). El hecho de que el personaje de Bolívar pueda descansar finalmente, se debe, dentro del plan narrativo del texto, al viaje del narrador por América Latina, comentado en los cuatro apartados y lo que le lleva finalmente a imaginar la creación de los Estados Unidos de las Américas en 2110. El esbozo del desarrollo hacia un final supuestamente feliz que dejará dormir a Bolívar está presentado en un sinóptico en el que se enlista cronológicamente la historia futura del continente.

Mientras que en casi todos los países latinoamericanos se están realizando actividades en torno a la conmemoración de los 200 años de independencia, Volpi se atreve a poner en tela de juicio la identidad común y hasta la existencia misma de América Latina. Cuando en el primer apartado propone "deshacer la América" (Volpi s.f.: 27) se basa primordialmente en la postura de que la denominación del continente nunca ha sido inocente, sino que siempre ha estado marcada por cierto impacto ideológico. De este modo, el autor sigue el pensamiento de O'Gorman, que expuso que ésta fue una invención europea, y de W. Mignolo, que calificó la idea de América Latina de mera construcción geopolítica.¹⁹

Es cierto que a lo largo del siglo XX el término apuntaba a todo un universo caracterizado por ciertos rasgos continuos a los que Volpi dota con el símbolo del copyright. Evidentemente, hay dos aspectos que se correlacionan con esta idea. Por un lado se subraya el carácter determinado y forzosamente invariable, por otro lado, así se denomina el aspecto de la creación de una idea que se convierte en producto protegido por el *copyright*: al lado del dictador latinoamericano[©] vemos al guerrillero latinoamericano[©] y al intelectual latinoamericano[©]. Los tres combatían además en el reino ficticio del realismo mágico[©] - otra etiqueta más que los críticos europeos han utilizado con demasiado énfasis.²⁰

Al inicio del siglo XXI, sin embargo, debemos constatar unos cambios significativos tanto en el aspecto político como a nivel cultural. Junto con los dictadores, han desaparecido los guerrilleros y en casi todos los países latinoamericanos se han establecido sistemas democráticos que, no obstante, no han logrado hacer realidad los lemas de libertad e igualdad. Según Volpi, es justamente la desigualdad la que quiebra el ideal de la democracia y explica la tendencia del pueblo a renunciar a la libertad, al entregar de nuevo tanto poder a caudillos

¹⁹ Véase O'Gorman (2006) y Mignolo 2003: 405.

²⁰ De esta manera, el continente seguía siendo el mapa imaginario de los sueños de exotismo del público europeo.

como Chávez, que difunden un socialismo que al final resulta no ser nada más que imaginario.²¹

Visto que la situación política ha cambiado significativamente, también la situación de los escritores se ha transformado; estos se consideran aún menos que antes latinoamericanos. Si es cierto que en la época del llamado *boom* compartían estéticas similares y solían reunirse en el exilio para pensar nuevas formas de escribir en contra de los dictadores en sus respectivos países, a principios del siglo XXI no solo han perdido el contacto entre ellos, sino que se orientan de forma totalmente diferente en un campo literario determinado por la globalización. Mientras que los autores del realismo mágico[©] intentaban escribir desde lo local hacia lo global, los escritores de la nueva generación en cambio tienen otra visión: desde lo global hacia lo local²².

El ejemplo más claro que presenta Volpi para ilustrar su postura es la obra de Roberto Bolaño, al cual considera un caso especial y hasta le llama "el último escritor latinoamericano total, capaz de suplantar a toda una generación" (Volpi s.f.: 176). "El escritor chileno afincado en España" (Volpi s.f.: 175) consiguió un éxito mundial, principalmente con su última novela: *2066*. Después de la traducción al inglés en 2009, para la crítica norteamericana Bolaño pasó de ser "gurú de los nuevos escritores latinoamericanos" al "ídolo cult-pop" en el ámbito de la cultura de este país (Volpi s.f.: 151). Volpi destaca que los críticos norteamericanos olvidaron por completo el éxito y la recepción que la obra del autor había tenido anteriormente por parte del público hispanohablante. Una vez más Volpi nos muestra los mecanismos comerciales del mercado editorial, no sin destacar las diferencias en la recepción de Bolaño en Europa y América Latina por un lado y en Estados Unidos por otro. En el contexto norteamericano se le dota con la etiqueta de "rebelde, exiliado, adicto" (Volpi s.f.: 174), mientras que la recepción latinoamericana lo relaciona, en cambio, en el contexto de una reescritura o en el sentido de una revisión crítica, con la tradición literaria de América Latina.

A pesar de que Volpi considera el campo literario de los escritores de su generación como algo disparatado, sí intenta aportar algunos indicios para su clasificación. Partiendo de un chiste que ilustra el abismo entre el horizonte de expectativas por parte de los editores y la consciencia de los nuevos escritores respecto a sí mismos²³, el autor enumera los siguientes rasgos característicos de la nueva generación de autores: se están desvaneciendo tanto las fronteras entre autobiografía, ensayo, novela, poesía y periodismo como las situadas entre

²¹ Véase Volpi: 237s.

²² Véase ibídem: 176s.

²³ Véase ibídem: 151ss.

ficción y no-ficción, además de que la nueva generación se muestra influenciada de manera creciente por formas de la cultura popular como el cine, el cómic o la nueva literatura fantástica de ciencia ficción.

Por consiguiente, no sorprende que sean precisamente estos aspectos los que se pueden encontrar a su vez en esta obra de Volpi. La estrategia narrativa del libro entreteje sistemáticamente los planes reales con los ficticios tras el entrelazamiento de la descripción del estado actual con la imaginación del desarrollo futuro. Deambulando como un *flaneur* por las capitales latinoamericanas, el narrador expone sus pensamientos al lector, el cual se convierte en un interlocutor mudo que, por lo tanto, está invitado a poner en tela de juicio las reflexiones de este, a veces provocadoras. Por consiguiente, domina la obra un estilo oral que desde el punto de vista genérico ofrece una gran variedad de recursos: se juntan el diario o libro de viajes, la crónica, columnas periodísticas y chistes para invertir hasta formatos del internet como el blog y el ya mencionado microrrelato. Evidentemente, el objetivo de este compendio multifacético de Volpi reside en inquietar al lector, despertar su pensamiento crítico para romper con los modos fijos de percibir una realidad construida bajo lemas que paralizan cualquier reflexión crítica.

Recogiendo el debate acerca de las visiones apocalípticas que surgen de las numerosas crisis en la era de la globalización, tanto económica como ecológicamente, Carlos Monsiváis en su última obra *Apocalíptick* (2009) reabre la escena a la ciudad de México, megalópolis de más de 25 millones de habitantes, que se transforma en el complejo protagonista del libro. Ya con el título, el cronista alude a la idea de que, debido al calentamiento global, la humanidad está entrando en su fase terminal.

La Ciudad de México que se convierte, según Monsiváis, en "discjockey del último día" (Monsiváis 2009: 38) está presentada en 35 capítulos que tratan temas sueltos relativos a la megaurbe desde los años cincuenta hasta la actualidad. Un prólogo y un epílogo forman el marco de los textos aparentemente fragmentarios del compendio. A pesar de que retrate la gran diversidad de la Ciudad de México tanto temática como discursivamente, el libro constituye cierta unidad. Los temas van desde aspectos político-religiosos, socio-psicológicos, etno-antropológicos hasta un análisis histórico de las transformaciones que ha visto la gran urbe, sobre todo en los últimos veinte años. Monsiváis enseña como los cambios revolucionarios en los medios masivos y las redes sociales han diluido cada vez más los límites entre las esferas de lo privado y lo público. Ejemplos de este proceso son tanto los formatos de *Reality Shows* como *Big Brother* por un lado así como *facebook*, en el contexto de las relaciones sociales por otro. El desarrollo en los medios comunicativos, según

Monsiváis, ha dado la vuelta irónicamente a la propuesta de Andy Warhol, que en los años 60 aún pronosticaba que todo mundo será famoso durante 15 minutos, en cambio, en el futuro cada uno reclamará sus 15 minutos de anonimato.

Como en las crónicas anteriores Monsiváis presenta un estudio de cultura crítica que constituye genéricamente una forma híbrida: se mezclan los registros del ensayo académico y periodístico con el relato ficcional y el reportaje documental, se inscriben reminiscencias de la cultura popular urbana, como por ejemplo del cine y de las telenovelas, pero más que nada, lo que caracteriza a este libro es la música de la cultura popular urbana. Según Oswaldo Estrada, el libro produce un "retrato *cantado* de México y sus tradiciones, en el contexto de sus actuales conflictos de identidad" (Estrada 2011: 31). Parecido a un gran recipiente colector, la Ciudad de México reúne a una multitud de tonos diversos producidos tanto por los medios de comunicación y tecnológicos, la publicidad comercial y los sistemas de transporte, la música callejera o las formas de la 'música involuntaria' como el claxon, los frenazos, los arrincones y las exclamaciones.²⁴

Todos las melodías, voces y hasta los ruidos influyen en una gran sinfonía urbana, dentro de la que el autor revisita "ciertas instituciones de la cultura popular urbana: la vecindad, las cantinas, el melodrama, las carpas; y otras piezas más volcadas al presente de la enunciación" (Bencomo s.f). Mientras que en los años 50 esta sinfonía aún se componía de mambo, las rancheras y los boleros, ahora, en cambio, los sonidos son sustituidos, entre otros, por la música de Shakira, el pop español y el rap.²⁵ Este último género musical llega a ser el cómplice del habitante actual de la megalópolis que mediante canciones habladas otorga una voz a los que se sienten marginados por la cultura dominante del centro. En líneas generales el rap es el género moderno para articular públicamente la crítica a las malas condiciones de vida en las grandes urbes. Resulta revelador que en su crítica a la sociedad los cantantes del rap partan de la base de sus propias experiencias, no sin añadir por lo general un homenaje al barrio de la ciudad en que se vive.²⁶

En el *Rap de las postrimerías* canta sobre la masificación de la ciudad: "la acumulación de almas" y "calles sobrepobladas", ilustrando los problemas resultantes de esta situación entre los que cuentan "problemas (graves) de contaminación, intensa segregación socioespacial" (Monsiváis 2009: 21). Si se destaca a la desigualdad como "el gran rostro oculto y visible del

²⁴ Véase Estrada 2011: 37s.

²⁵ Véase Estrada 2011: 36.

²⁶ De esta manera la música de rap se entreteje como *leitmotiv* al texto de Monsiváis. Véase Androutsopoulos (2003).

país" (Monsiváis 2009: 21), los temas primordiales que se convierten en las grandes plagas son:

el desempleo, la violencia urbana, la violencia intradoméstica, el desastre escolar, el subempleo, la explotación salarial, el tiempo invertido en el transporte, la retirada del agua en la ciudad y en el país, la contaminación y, ni modo, la crasa estupidez de la derecha. (Mateos-Vega 2010)

La crítica social que emana de las crónicas se concentra en el metro como microcosmos de la Ciudad de México: "Para quien sepa ver y oír, así vaya prensado entre cien mil cuerpos, el Metro es la alegoría del mundo felizmente suspendido entre la estación Génesis y la estación Apocalipsis" (Mateos-Vega 2010: 245). Como aclara Karam Cárdenas la figura del apocalipsis está en el centro del pensamiento de Monsiváis, así que:

[l]a ciudad de México no es solamente el escenario de los relatos [apocalípticos] incluso en el libro, sino el signo mismo de todos esos cambios y transformaciones, la prueba de esas intuiciones y el laboratorio más gráfico donde en un metro cuadrado es posible encontrar el listado más grande de infortunios encabezados por el desempleo, la crisis económica y la inseguridad (Karam Cárdenas 2010).

Sin embargo, frente a la masificación de la ciudad, la crítica no se dirige al propio habitante de la Ciudad de México, sino que "[...] Monsiváis pone su ojo crítico sobre la queja fatalista, la 'mentalidad apocalíptica' de la élite" (Cifuentes 2010b: 150) como lo constata con mucho acierto Cifuentes. Se describen las pésimas condiciones de vida de los habitantes debido a los errores y las faltas de la política en una sociedad atea en la que los *shopping malls* asumen la función de la plaza pública, los templos son reemplazados por los centros comerciales y en la que la nueva religión representa el 'consumismo'²⁷. El colmo de este desarrollo hacia la profanación de los valores de la sociedad de la megaurbe ya está ilustrado al inicio del libro, cuando en una especie de 'infomercial' se intenta sacar provecho incluso del final cercano de la humanidad. Una voz en *off* invita a: "Nunca es tarde como para una buena compra." (Monsiváis 2009: 13) y "¡No se pierdan las ofertas del fin de esta y todas las temporadas!" (Monsiváis 2009: 13) Como coronación de este desarrollo hacia la comercialización absoluta se ofrece

²⁷ Véase Pulido Mata 2011.

[...] en vísperas de la catástrofe [...] el lipstick que hará que se enamoren del color como si nunca lo hubieran visto, un color incendiario por sus pigmentos puros y con la sensación cremosa que deja su néctar de miel nutritivo. ¿Qué más quieren? Setenta tonos hechizadores, que las hipnotizan ante el espejo y les permiten conocer a fondo la ductilidad de sus labios. Y todo esto a unas horas de que la humanidad se desvanezca. Acudan al fin de la especie con labios flamígeros, los propios del beso de la despedida. (Monsiváis 2009: 14)

Es muy revelador que al sintetizar la palabra bíblica 'Apocalipsis' con un anglicismo de un objeto cosmético *lipstick* se crea la idea 'apocalípstick' como símbolo de la comercialización de la fase terminal de la humanidad²⁸. Se entretejen insolublemente los discursos de dos ámbitos completamente contrarios: la evocación bíblica del fin de la humanidad por un lado, y el lenguaje de publicidad que crea un elogio de la vanidad más pura, por otro.

Tal como el mundo comercial profana lo sagrado, el procedimiento de Monsiváis es muy parecido: al incorporar el Apocalipsis en el universo de su libro y tras utilizar las técnicas de hibridación y suplantación de la cultura popular, igualmente profana el discurso bíblico con el que juega continuamente en su libro de crónicas. Al final, el resultado reside claramente en "la disolución del sistema de referencias y moralidades que definieron al México moderno desde la Revolución" (Sánchez Prado 2010). Sin embargo, la obra está lejos de ser un libro pesimista, puesto que el *flâneur*, a pesar de detectar los abismos sociales, no olvida presentar a los lectores facetas de solidaridad y protesta que dejan cierto espacio a la esperanza.²⁹

Evidentemente, la esperanza se basa en la "conciencia ciudadana que – no obstante en etapas de apatía y cinismo – crece con regularidad, tolerancia que se vuelve un 'ecosistema' psicológico, moral y cultural" (Sánchez Prado 2010: 21). Esta idea se concretiza al reclamar 'el empoderamiento crítico de los ciudadanos',³⁰ lo que el autor ya ve cumplido en el ejemplo de las madres de los feminicidios en Ciudad Juárez, las madres y viudas de los mineros de Pasta de Conchos y la resistencia a la minera canadiense en San Luis Potosí, así como en las estadísticas de las numerosas marchas que se organizan en la Ciudad de México cada día.

Dentro de estas manifestaciones que muestran el afán por la libertad cuenta también la reunión de las masas con ocasión de la serie fotográfica de Spencer Tunick en el Zócalo en

²⁸ Pulido Mata (2011) explica esta metáfora como signo de la americanización del mundo en la era de la globalización.

²⁹ Queda una esperanza que el intelectual público y el cronista tienen la obligación ética de mostrar. Véase Vogel (2010).

³⁰ "Creo que estamos en un momento de razonar organizadamente la esperanza. La esperanza individual no tiene mucho sentido, requiere de un proceso organizativo, que estamos viendo en muchas partes. Una palabra que revela hoy día lo que pasa en el país es: el empoderamiento crítico. Es armar la esperanza a título individual y en beneficio colectivo" (Paul 2010).

2007, a cuya llamada "se encueraron 19 mil [personas]" (Sánchez Prado 2010: 293). En la portada del libro aparece una de las fotos tomadas por Tunick. Entre las ya numerosas series de desnudos que el director hizo en varias ciudades del mundo destaca la de la Ciudad de México por ser la de mayor número de participantes. A pesar de que la crítica le reprochara al artista y fotógrafo utilizar "una estética de masas del fascismo" (Sánchez Prado 2010: 299), Monsiváis aclara la extraña interacción entre el impulso suscitado por Tunick y los más diversos motivos de los comparsas que finalmente interpretan su asistencia como un acto de liberación. De todos modos, las masas se formaron como artefacto en el centro político y público de la Ciudad de México como símbolo de su rebelión contra toda categoría de reglas y normas sociales. Esto resulta ser muy llamativo cuando entre los participantes surge un debate acerca de la moral y el pudor de las masas³¹

La conclusión a la que se llega finalmente, precede a la crónica 24 *El Zócalo en cueros*: "Donde la división entre el bien y el mal se inicia con la conciencia de la desnudez, o eso se ha creído" (Sánchez Prado 2010: 281). De este modo, en medio del escenario apocalíptico, se evoca la vuelta al discurso bíblico del Génesis, en el que supuestamente el hombre perdió el paraíso tras haber sido conciente de su desnudez. ¿Por qué no pulsar la tecla reset y volver a empezar de cero? Es precisamente una reformulación de los valores éticos a la que nos invitan las crónicas de *Apocalípstick* en ocasión del Bicentenario de la desaparición de la Antigua Humanidad, imaginado en el año 2210.

A modo de conclusión me propongo comparar a continuación las principales ideas con las que Carlos Monsiváis y Jorge Volpi contribuyeron al debate acerca del Bicentenario. Un año antes de las ceremonias del 15 de septiembre de 2010, ambos escritores presentaron obras de crónicas y ensayos, sin embargo lo que resulta llamativo es el hecho de que en estos trabajos no se hace hincapié en las propias fiestas de 2010, sino que estas se toman más bien como punto de partida para la reflexión sobre la situación actual y la proyección de una imagen del futuro de la(s) sociedad(es) en América Latina en general y en México en especial. Aunque sí es verdad que con las referencias a la utopía y el Apocalipsis se remontan a conceptos de la cultura de élite, también es cierto que transforman estos conceptos al incluirlos a la cultura popular.

Ambos transmiten sus ideas, descripciones de la actualidad y visiones del futuro a través de la mirada de un *flâneur* que, al deambular por la Ciudad de México (Monsiváis) y por las grandes capitales latinoamericanas (Volpi) presenta enfoques significativos de la precaria situación por la que atraviesa el continente. En el caso de *Apocalípstick*, Carlos Monsiváis

³¹ Véase Monsiváis : 283.

escenifica el fin de la humanidad, que es provocada por el calentamiento global. Por un lado esboza una sociedad de consumismo que aparentemente ha perdido toda relación con los valores éticos, lo que, obviamente, culmina en la profanación del discurso bíblico y su conversión en un producto comercial que es presentado como el requisito más adecuado para la celebración del último día³². Sin embargo, al transferir el concepto del Apocalipsis al ámbito de la cultura popular, Monsiváis no se olvida de aludir al sentido original de la palabra: los sucesos del Apocalipsis que se narran en *el libro de las Revelaciones* de Juan el Apóstol no se refieren solamente al fin del mundo, sino que también son un signo de la revelación de que a los justos se les permitirá acceder a un mundo nuevo. Por el contrario, en el libro de Volpi se destaca el discurso de la utopía, que formó parte de los debates acerca de la identidad del continente desde el primer contacto con los europeos a finales del siglo XV.

Ambos escritores se sirven de los registros de lo grotesco: el hecho de que Volpi resucite al Gran Libertador de América Latina, Simón Bolívar, precisamente en sus últimas horas, cuando padece un terrible insomnio debido a que no se hizo realidad su gran sueño de una América unida y libre, muestra que ya es momento de despedirse de una utopía antigua para hacer sitio a otra, es decir, se resucita a un Simón Bolívar ya moribundo para que descanse en paz. Por el contrario, la nueva utopía que Volpi esboza consiste en pensar lo que hasta ahora parecía imposible: la asociación de los Estados Unidos de las Américas, es decir, de ambas partes del continente, que se hará realidad después de un largo proceso lleno de obstáculos en 2110.

En ambos libros los escritores utilizan los registros de la cultura popular urbana, creando géneros híbridos – en la obra de Monsiváis es el género ya conocido de la crónica, en el caso de Volpi nos enfrentamos a un ensayo narrativo que tanto mezcla las dimensiones cronotópicas como difumina las fronteras entre la realidad y la ficción para mostrar una visión del futuro bien documentado con fechas históricas que en realidad son ficticias.

Finalmente, hay que subrayar que ambos escritores ponen de relieve un nuevo ideal de futuro, es decir, el ideal de la ciudadanía global que dejaría atrás todo tipo de nacionalismos como la mitificación del pasado de la nación. Al superar los antiguos conceptos del debate de identidad y al enfrentarse a las nefastas consecuencias de la otra cara de la moneda de la globalización, se posicionan abiertamente a favor de un mundo en el que los ciudadanos combaten por los ideales de libertad, igualdad y solidaridad para que ya no sean meramente conceptos vacíos.

³² "Acudan al fin de la especie con labios flamígeros, los propios del beso de la despedida." (Monsiváis 2009: 14).

Bibliografía

- ALEJO, Jesús (2010): 'Las celebraciones del Bicentenario, 'un desfile'. En: *Milenio online*, 9/3/2010. <http://impreso.milenio.com/node/8731806> [27.12.2012].
- ANDROUTSOPOULOS, Jannis (2003): 'Einleitung'. En: ídem (ed.). *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag, p. 9-24.
- BENCOMO, Anadeli (s.f.): 'Los dialectos de Monsiváis. *Apocalipstick*', http://www.uh.edu/class/spanish/_docs/faculty/Bencomo/Los-dialectos-de-Monsivais.pdf [10.09.2012].
- BIELSA, Esperança (2006): *The Latin American Urban 'Crónica'. Between Literature and Mass Culture*. Lanham: Lexington Books.
- BORSÒ, Vittoria (1994): 'Mexikanische Crónicas zwischen Erzählung und Geschichte – kulturtheoretische Überlegungen zur Dekonstruktion von Historiographie und nationalen Identitätsbildern'. En: Birgit Scharlau (ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, pp. 278-196.
- BORSÒ, Vittoria (2004a): 'Fronteras del poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)'. En: *Iberoamericana*, no. 16, año IV, pp. 87-106.
- BORSÒ, Vittoria (2004b): 'Medienkultur: Medientheoretische Anmerkungen zur Phänomenologie der Alterität'. En: Joachim Michael / Markus Klaus Schäffauer (eds.). *Massenmedien und Alterität*. Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 36-65.
- BORSÒ, Vittoria (2012): 'Hundert Jahre Nationbuilding. Mexiko zwischen der República Restaurada und Tlatelolco (1867-1968)'. En: Frank Leinen (ed.). *México 2010. Kultur in Bewegung – Mythen auf dem Prüfstand*. Düsseldorf: düsseldorf university press, pp. 59-77.
- CIFUENTES DE HÄBIG, María Angela (2010a): *Entgegengesetzt? Masse – Massenmedien – urbane Kultur in den Crónicas von Carlos Monsiváis*. München: Meidenbauer.
- CIFUENTES DE HÄBIG, María Ángeles (2010b): 'Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis'. En: *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, no. 36, Quito, enero 2010, pp. 147-156.
- ESTRADA, Oswaldo (2011): '¿Me estás oyendo, inútil?' Carlos Monsiváis y la música del Apocalístick mexicano'. En: *Textos híbridos*, vol.1, no. 1, Julio 2011, pp. 30-42.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2002): *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- IRVING REYNOSO, Jaime (2011): 'El bicentenario que llegó demasiado tarde', en: *Observatorio latinoamericano*, no.6, abril 2011, <http://www.plataformademocratica.org/Publicacoes/18983.pdf> [27.12.2012].
- KARAM CÁRDENAS, Tanius (2010): 'Retórica, semiótica y comunicación. Nota sobre la ironía y el Apocalístick de Carlos Monsiváis'. En: *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, no. 72. http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/N/N72/Monotematico/13_Karam_72.pdf [27.12.2012].

LEINEN, Frank (2012): '1810 – 1910 – 2010: Entwicklungen, Perspektiven, Problemfelder'. En: ídem (ed.). *México 2010. Kultur in Bewegung – Mythen auf dem Prüfstand*. Düsseldorf: düsseldorf university press, pp. 21-57.

MATEOS-VEGA, Mónica (2010): 'Impunidad, el otro nombre del capitalismo salvaje': Monsiváis'. En: *La Jornada*, 15/2/2010.

<http://www.jornada.unam.mx/2010/02/15/cultura/a10n1cul> [27.12.2012].

MIGNOLO, Walter D. (2003): 'Los estudios culturales: Geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales'. En: *Revista iberoamericana*, vol. LXIX, no. 203, Abril-Junio 2003, pp. 401-415.

MONSIVÁIS, Carlos (2009): *Apocalíptick*. México: Debate.

MONSIVÁIS, Carlos (2010): 'Las celebraciones del Bicentenario, un desfile'. En: *Milenio online*, 9/3/2010. <http://www.milenio.com/cd6/doc/impreso/8731806> [27.10.10].

PAUL, Carlos (2010): 'Refundar la clase política sería un buen homenaje al bicentenario: Monsiváis'. En: *La Jornada*, 9/3/2010. <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/09/cultura/a07n1cul> [27.12.2012].

PULIDO MATA, José (2011): 'El triunfo del mall sobre el bien, visto en el *Apocalíptick* de Monsiváis'. En: *deliberación*, 09/08/2011. <http://www.deliberacion.org/2011/08/el-triunfo-del-mall-sobre-el-bien-visto-en-el-apocaliptick-de-monsivais> [23.08.2012].

ROSALES, Héctor (2004): 'Cultura popular. Definiciones y acciones'. En: *Diálogos en la acción. Culturas populares e indígenas, primera etapa*, pp. 205-222 <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/Cultura%20popular%20Definiciones%20y%20acciones.pdf> [27.12.2012].

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. (2010): 'Carlos Monsiváis, otra conciencia perdida'. En: *El blog de Ignacio M. Sánchez*, 19/6/2010 <http://ignaciosanchezprado.blogspot.de/2010/06/carlos-monsivais-otra-conciencia.html> [23.08.2012].

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (2012): '1810 und 1910 im Jahre 2010: Repräsentationsformen der Erinnerung in Mexiko'. En: Frank Leinen (ed.). *México 2010. Kultur in Bewegung – Mythen auf dem Prüfstand*. Düsseldorf: düsseldorf university press, pp. 79-106.

VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México: Debate.

VOLPI, Jorge (s.f.): 'El simulacro mexicano'. http://paseusted.org/index.php/paseusted/videos/jorge_volpi [15.08.2012].

VOGEL, Wolf-Dieter (2010): 'Nachruf: Asche auf den Zócalo'. En: *taz*, 22/06/2010. <http://www.taz.de/!54468/> [27.12.2012].

Reseña

Wieser, Doris (2012): *Der lateinamerikanische Kriminalroman um die Jahrtausendwende. Typen und Kontexte*, Münster: LIT, 395 páginas.

El libro de Doris Wieser es el resultado de una ambiciosa tesis doctoral que analiza la novela negrocriminal latinoamericana contemporánea. A partir de la teoría del género literario de Hempfer (1973), Wieser se propone llevar a cabo una clasificación estructurada del género en Latinoamérica. El libro se divide en seis partes: las tres primeras se concentran en cuestiones teóricas y formales, y las tres últimas atesoran los análisis de las novelas singulares del corpus. Así, en la primera parte, comienza a plantear la teoría sobre el género, en un largo capítulo que muestra su conocimiento del tema en cuestión, como se puede ver por la muy amplia bibliografía, pero en la que extrañamente se echan de menos algunos de los adelantos más importantes llevados a cabo por expertos latinoamericanos, pues no se hace referencia a las reflexiones de Mattalía en *La ley y el crimen* de 2008 o de Ponce en *Diagonales del género* (2001), entre otros.

A partir de entonces, Wieser se pregunta qué papel desempeña el entretenimiento en la producción y recepción de estas novelas, abriendo su investigación al terreno tanto comercial como de estética de la recepción, donde se detiene en la importancia del horizonte de expectativas. En este punto acierta al cuestionar la particularidad del género en Latinoamérica, por lo que analiza de qué forma, en cada uno de los países latinoamericanos, se ha forjado la propia tradición del género, apropiándose en parte de los modelos anglosajones o franceses. En relación a ello, señala tanto los inherentes procesos de transculturación narrativa, siguiendo a Ángel Rama, como las diferencias y semejanzas que se dan en la evolución del género en cada una de sus manifestaciones nacionales.

Al final de la primera parte Wieser explica el método de análisis que va a seguir, para lo que esboza una representación pseudonormativa del género que se basa en ciertos parámetros minuciosamente delineados: la forma del texto, su relación con la realidad y el sistema referencial en que está inscrito. Para trabajar cada novela, propone diferenciar estos criterios entre dominante y secundario, lo que deriva en diferentes combinaciones que le permitirán, más adelante, crear algunas categorías del género. A raíz de reflexiones sobre el producto cultural y la manipulación en la producción, Wieser define la pseudonorma guiándose por la producción cultural que ella considera que actualmente tiene más aceptación: las series policiales estadounidenses, puesto que opina que existe un horizonte de expectativas global que se genera por las series de televisión y por la - por ella llamada - literatura trivial.

En la segunda parte del libro, Wieser lleva a cabo una reconstrucción de los contextos audiovisuales, vitales y literarios desde el siglo XIX en Latinoamérica. Con ello pretende explicar de qué forma influye la evolución socio-política en el género, y bajo qué condiciones evoluciona la apropiación de otros géneros foráneos. Según Wieser, esa transformación del texto se debe, en parte, a que el contexto político latinoamericano es, o ha sido, corrupto y criminal en comparación con el democrático contexto europeo y estadounidense. Esa afirmación, sin embargo, resulta reduccionista puesto que, de ser así, el *hard-boiled-novel* no habría empezado a escribirse, y la historia del hemisferio norte habría sido hasta el momento una balsa de aceite...

En el siguiente apartado de esta segunda parte se reconstruyen, en primer lugar, los episodios de mayor violencia política en diversos países latinoamericanos, desde México hasta el Cono Sur, pasando por Centroamérica, para resumir consecutivamente con la evolución del género detectivesco en esos mismos países a partir del siglo XIX. Finalmente, a partir de la cuarta parte, se llega al análisis de las novelas. La clasificación de las novelas responde directamente a criterios temáticos, no regionales, lo que me lleva a pensar que la información de la parte anterior podría haberse añadido como introducción a cada análisis singular, si hubiera sido necesario en cada caso. Así mismo, la autora diferencia en tres grupos su clasificación: novelas de investigación, novelas de violencia y novelas policiales lúdicas. Esta clasificación se debe a la propia interpretación de los textos, que se basa siempre en la siguiente estructura: biografía del autor, sistema referencial y análisis de la novela.

Como novelas de investigación Wieser ha elegido tres que, según su análisis, apenas rompen con la pseudonorma que se ha definido anteriormente: *Máscaras* (1997) de Leonardo Padura, *Cita en el azul profundo* (2001) de Roberto Ampuero, y *Achados o perdidos* (1998), de Luiz Alfredo Garcia-Rozas. Sobre las novelas de violencia, destaca que su objetivo es mostrar las injusticias sociales, y que son una evolución del *hard-boiled-novel*, lo que se indica por medio de la representación realista de la sociedad. Éstas son clasificadas a su vez en crimen estructural: *O Matador* (1995) de Patrícia Melo, y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, violencia institucionalizada: *Penúltimo nombre de guerra* (2004) de Raúl Argemí y *Abril rojo* (2006) de Santiago Roncagliolo, y atentados a políticos: *Un asesinato solitario* (1999) de Élmer Mendoza y *Grandes miradas* (2003) de Alonso Cueto. Sin embargo, a pesar de los análisis minuciosos de cada novela, hay elementos que pasan por alto, como la relación claramente intertextual de la novela de Mendoza con *El complot mongol*, de Rafael Bernal, novela central para entender el género en México. Finalmente analiza tres novelas criminales lúdicas: *O Xangô de Baker Street* (1995) de Jô Soares, donde indica la parodia; *Filosofía y*

letras (1998) de Pablo de Santis, y *Borges e os Orangotanos Eternos* (2000) de Lusi Fernando Verissimo, en las que destaca la intertextualidad con Poe y Borges.

Como conclusión Wieser señala que el género sólo se puede definir temáticamente, y que el sistema referencial, marcado por la autorreflexión y el nivel metaficcional, no es constitutivo pero sí típico. No estoy tan de acuerdo en esta afirmación, pues crimen e investigación hay en muchas obras que no se consideran del género. Personalmente, creo que la voluntad de pertenencia al género intrínseca al texto, aunque sea para poner en duda tal pertenencia, es determinante. En lo que sí hay que estar de acuerdo es que no puede ser un rasgo genérico la calidad de los textos, por supuesto, al ser esto un criterio subjetivo. Obviamente este tema preocupa a la autora, pues la cuestión de la literariedad va recorriendo los diferentes capítulos, y pone punto final al libro al afirmar que las novelas negrocriminales deben tratarse finalmente como literatura 'a secas'. Para respaldar su preocupación, Wieser no toma en consideración algunas de las reflexiones más lúcidas en los estudios sobre Latinoamérica respecto a la literatura de masas, como es el ensayo de Amar Sánchez *Literatura y cultura de masas. Juegos de seducción y traición* de 2000. Es una pena, puesto que estas categorías jerarquizadoras ya han quedado en desuso y no merecen tal autojustificación en un trabajo académico actual, y menos tratándose de una literatura como la latinoamericana que lleva siglos reflexionando sobre el tema, recreándose y transgrediendo los límites.

Según Wieser en América Latina se producen menos novelas pseudonormativas que en Europa o en los EEUU, afirmación que se basa en un criterio normativo en sí. Hay cuestiones que hacen que esta afirmación general se tambalee: ¿Qué novelas latinoamericanas se tienen en cuenta y cuáles no?, ¿y a qué países de Europa se refiere y a qué novelas europeas? De la misma forma, intenta señalar las semejanzas y diferencias entre las novelas, pero no se puede olvidar que si no ha usado ningún enfoque diacrónico ni geográfico, la comparación acaba siendo entre textos singulares que están, de alguna forma, aislados de su contexto y del campo literario en el que se publican.

Escribir una reseña crítica de este libro se convierte en un arduo trabajo pues abarca muchos campos, temas, teorías, enfoques, textos primarios, textos secundarios, etcétera, en su intención de configurarse como una tesis rigurosa y académica. Como última apreciación de una lectura sí creo que ofrece análisis perspicaces y muy detallados de las novelas, y que además formula algunas preguntas muy importantes que requieren seguir discutiéndose en la larga vida que al género negrocriminal se le puede augurar en Latinoamérica.

Dr. Ana Luengo (Universidad de Bremen)

Reseña

Jon Juaristi y Marina Pino (2011): *A cambio del olvido. Una indagación republicana (1872-1942)*, Barcelona: Tusquets, 499 páginas.

Viene a iMex el comentario de *A cambio del olvido. Una indagación republicana (1872-1942)*, una obra cuyo mexicanismo es omnipresente. Si bien, siguiendo las dos fechas del arco temporal del subtítulo, el libro, galardonado en 2011 con el 23° Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, tiene su arranque en la España decimonónica del Sexenio y específicamente con el levantamiento del sitio carlista de Bilbao ("la California del Hierro" [258]), su punto de llegada, al menos en lo geográfico, es el México del presidente Manuel Ávila Camacho, a quien precede en el cargo el general Lázaro Cárdenas, importante valedor, como es sabido, de la emigración política republicana a raíz de la guerra civil española. Con estas referencias históricas ya se habrá intuido cuál puede ser el asunto de la 'indagación' a la que alude el título y la razón de ser de su presencia en este portal: el exilio español en México, o –dicho de otro modo y aproximándonos un poco más a su objeto– el relato prototípico (prototípico en su riqueza de matices y en su ejemplaridad de planteamiento) de una historia familiar escindida en dos hemisferios. Firman la obra Jon Juaristi, catedrático de literatura de la Universidad de Alcalá de Henares (ejerció asimismo en la del País Vasco, en Vitoria, y como director de la Biblioteca Nacional y más tarde del Instituto Cervantes), y Marina Pino, periodista y traductora.

Han escogido los autores una fórmula paradójica –tomada del poeta Luis Cernuda, muerto en el destierro mexicano–, *A cambio del olvido*, para rotular un libro que representa en buena medida (aunque no solo, puesto que en él se exhibe una galería amplia de destinos personales: prácticamente todas las frutas del árbol genealógico de Juaristi y de Pino, remontándose, en una espesa fronda, al estrato temporal de sus bisabuelos) la recuperación histórica –la vindicación humana y política, podríamos decir– del arquitecto y político español Tomás Bilbao Hospitalet (Bilbao, 1890 - Ciudad de México, 1954). Bilbao fue, en la segunda de las facetas mencionadas (sin dejar de lado que a dilucidar la primera, la de arquitecto, también se dedican importantes y penetrantes pasajes de esta obra), cofundador del partido Acción Nacionalista Vasca –de inspiración barojiana, laicista, opuesto al confesionalismo y al etnicismo del Partido Nacionalista Vasco–, teniente de alcalde del ayuntamiento de Bilbao en los años treinta del siglo XX, director general de Obras Públicas del primer gobierno autónomo vasco, cónsul general de la República Española en Perpiñán en tiempos de guerra, ministro del gobierno de Juan Negrín desde 1938 hasta el final de la contienda, miembro del gobierno republicano en el exilio, vocal del Servicio de Emigración de los Republicanos

Espanoles (SERE). El 'olvido' del título podría guardar relación, a primera vista, con el mantra (reiterado en años recientes por una publicística casquivana) de la preterición deliberada, en la etapa de la Transición española, de capítulos históricos tales como la II República, la guerra civil, el exilio y las fechorías del franquismo (el famoso 'pacto de silencio')... que la historiografía académica y un amplio caudal de obras memorialísticas fueron escribiendo con gran solvencia desde fecha bien temprana... para aprovechamiento e ilustración de quien tuvo a bien tomar nota de ello. El término 'olvido' obedece, en la argumentación de los autores, a una intención más exigente y encuentra un uso más certero. Empleando una conocida categoría de Georges Bataille, admiten Juaristi y Pino que indudablemente existió un deseo de postergación del legado republicano: ello ocurrió a fines de los treinta (y obviamente después, durante el franquismo), porque "la República fue la parte maldita que las democracias europeas ofrecieron al equilibrio de fuerzas con los totalitarismos, antes de sacrificar Checoslovaquia y Austria" (462). Pero, yendo un poco más adelante, los términos 'olvido' y 'parte maldita' adquieren una nueva acepción al aplicarse –y es el objetivo fundamental de la obra– a lo que este ensayo tiene de disección no únicamente de la política a gran escala sino también de los demonios (acaso infiernos) familiares ligados a aquella¹ o, en términos más neutros, a lo que tiene de veraz ejercicio de desbroce en la memoria familiar (y en su irrefrenable tendencia mitográfica, en los aciertos y desvaríos de los relatos transmitidos, las omisiones y tradiciones de las mitomanías domésticas, políticas o no)² de los dos autores. A estos los han unido no solo un proyecto intelectual sino asimismo un parentesco literal, descubierto de forma inopinada: Marina Pino se adentra en una pesquisa familiar acerca de su abuelo Tomás Bilbao Hospitalet (para ella, durante mucho tiempo un perfecto desconocido), en el transcurso de la cual, de anagnórisis en anagnórisis, descubre ser prima segunda de Jon Juaristi. Este, a su vez, se embarca en la empresa de recomponer, mano a mano con su pariente recién recobrada, la biografía de su tío abuelo Tomás Bilbao, para él mejor conocido a raíz de sus estancias académicas de los ochenta en El Colegio de México (245 s.) y su contacto relativamente asiduo con sus parientes mexicanos. Ello sirve a Juaristi para trazar,

¹ Juaristi ha aplicado con frecuencia en sus ensayos el filosofema de 'lo siniestro' freudiano al ámbito de la familia. Lo ha hecho, por ejemplo, al referirse a las pautas de iniciación política en el nacionalismo vasco. En *A cambio del olvido* encuentra de nuevo aplicación al evocar la figura de su abuelo paterno, Patricio Juaristi Landaia, y su modo de adoctrinar a sus nietos en la religión política nacionalista (véase 322, 362, 371, 378). Ese asunto, una constante en su obra, llevó al poeta Juaristi ya en su día a escribir el lapidario epigrama "Spoon River, Euskadi": "¿Te preguntas, viajero, por qué hemos muerto jóvenes, / y por qué hemos matado tan estúpidamente? / Nuestros padres mintieron: eso es todo" (*Mediodía*, Granada: Comares 1994, p. 74).

² Precisa Juaristi a este propósito: "no he tratado de hacer un ejercicio de lo que algunos llaman 'memoria histórica', sino sacar a la luz un palimpsesto oculto de mi propia novela familiar" (465; 252). Motivaciones análogas declara Marina Pino en su epílogo ("Por rabia y por piedad", [472-478], mostrándonos paradigmáticamente la precariedad de conocimientos fidedignos acerca de los pasados familiares [185 s.]).

una vez más, un retrato (a medias, entrañable e implacable) del ambiente político familiar nacionalista vasco –definido sumariamente por él con las notas de catolicismo a ultranza y furibundo casticismo antiespañol–,³ contra el que en buena medida se rebeló Bilbao Hospitalet ("un moderno, un hombre sin raíces", "el primero de los miembros del clan que optaría por arrostrar [...] los desafíos de la modernidad" [258]), convirtiéndose, a despecho de los suyos, en defensor fiel, y hasta el último momento, de la II República como proyecto nacional español. Tomás Bilbao resulta ser, pues, la 'parte maldita' de un próspero grupo familiar imbuido de nacionalismo vasco (¿huelga decir que, en ese aspecto, Juaristi ve en su tío abuelo a su *alter ego*?) que, réprobo integrado en las filas del republicanismo español (unitarista o federalizante, el matiz es, en este momento, indiferente), ministro de Negrín, habrá de ser sacrificada (en su posible sentido etimológico de 'sajada' [461]; y, si la etimología fuese un desatino, admítase simplemente a título de retruécano a la Juaristi) en la posguerra, en un acto de *damnatio memoriae* (250), con el objeto de que el clan pueda recobrar en sociedad la preeminencia y la reputación de antaño, perdidas con la derrota del nacionalismo vasco en la guerra civil española, y que en época franquista volverá a ser tolerado solo a condición de suprimir lo irrecuperable, al irrecuperable, al execrado, a su *homo sacer*. Así se esclarece el sentido del título y se desvanece su aparente paradoja, a la que se apuntaba más arriba: *A cambio del olvido*. Pero, como es sabido, lo cancelado acaba por retornar, y aquí tenemos de nuevo, casi de cuerpo entero, a Tomás Bilbao Hospitalet, del que averiguamos cómo es perseguido en la Francia de Vichy por el embajador franquista José Félix de Lequerica –su otrora compañero de bachillerato en la capital de Vizcaya– y cómo felizmente, tras conseguir eludir una petición de extradición a España, se embarca en Marsella –junto a su esposa y su numerosa prole– y, luego de cubrir el trayecto Orán-Casablanca en el ferrocarril transahariano (de funesto recuerdo para muchos exiliados españoles), prosiguen su ruta en el mercante *Nyassa*, que los pone a salvo en 1942 en el puerto de Veracruz.

Estamos, como se ve, ante un estudio que huye de fórmulas simplistas y complacientes lugares comunes en torno a la guerra civil española y sus consecuencias, y en el que de modo ejemplar se combinan –son las prerrogativas del ensayo: que ensaya *ad libitum* sus formas y decide su herramental con gran libertad– la historia general de la cultura y de la literatura, la historia política y de las ideas políticas, la economía, la literatura memorialista,⁴ la microhistoria y la antropología (en su interés por historiar las pautas de conducta de un clan

³ Como es sabido, Juaristi ha llevado a cabo en los dos últimos decenios, en su obra ensayística, poética y periodística, una rotunda impugnación intelectual del nacionalismo vasco, en el que se crió y lo llevó en los sesenta a militar en ETA (véase 243 s.).

⁴ En el libro se incluyen y comentan varios fragmentos de las memorias inéditas de una de las hijas de Tomás Bilbao, Mari Carmen Bilbao Durán, profesora de pedagogía en la UNAM (véase 471).

familiar), la biografía, pero en el que también revisten igual importancia la historia de la arquitectura, el psicoanálisis, la filosofía, sin que esa pluralidad de instrumentos y enfoques genere un guiso indigesto; más bien al contrario: todo ello está expuesto con gran amenidad y, en no pocos pasajes, con la tensión y la eficaz dosificación informativa de una novela de intriga con numerosas ramificaciones, una narración que además en ocasiones adquiere trazas de metanovela que va explicitando su génesis. Pese a esa complejidad de planteamiento, la obra, en la que pueden distinguirse perfectamente las contribuciones de cada uno de sus autores (en un ejercicio de colaboración muy bien logrado), resulta una impresionante suma de ejemplos humanos —algunos de los cuales constituyen trayectos vitales verdaderamente trágicos, como el del padre de la autora, hijo natural de Tomás Bilbao, muerto en la soledad de un nosocomio bonaerense— que se lee en muchas partes con verdadera emoción, y desde luego no dejará decepcionados a quienes se interesen (y no solo en su vertiente meramente empírica) por cuestiones tales como los procesos de emigración política ligados a los grandes avatares ideológicos del siglo XX, puesto que en las páginas dedicadas, por ejemplo, a la visión comparativa de las distintas ramas familiares de los Bilbao (la europea, la mexicana) resaltan, junto a líneas donde encuentran cabida declaraciones personales conmovedoras, consideraciones analíticas y finos diagnósticos acerca de la problemática condición vital del migrante (su "extranjería radical" [142]), y en este caso concreto acerca del drama identitario de parte de una generación de transterrados (la de quienes llegaron jóvenes o niños al nuevo país), que "los enajenó a un tiempo del medio mexicano y del exilio español, dotándoles de una irreducible identidad flotante" (414); que "fueron educados para ese objetivo [el retorno], como niños españoles de la República abolida y no como futuros ciudadanos de la nación anfitriona", lo que a algunos los mantuvo "en un limbo entre México y España, sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos mundos y participando en ambos como eternos extranjeros" (448).

Es difícil dar cuenta cabal de la riqueza de sugerencias que despierta esta obra, pero, en todo caso, no pueden concluir estas notas sin que se mencionen, siquiera sea de pasada, otros aspectos presentes en el estudio de Juaristi y Pino: la exposición acerca de las rencillas entre algunos jefes políticos españoles exiliados en México (parodiadas de forma memorable por Max Aub en uno de sus cuentos más conocidos: 'La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco') y representadas en el caso particular de las pugnas entre el mencionado SERE y la JARE (Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles), instituciones controladas la primera por Juan Negrín y la segunda por su rival Indalecio Prieto (447); el penetrante estudio acerca de la significación histórica de la obra arquitectónica de Tomás Bilbao (de la realizada

en España y de la menos numerosa desarrollada posteriormente en Ciudad de México), el arquitecto más importante de "la generación vasca de 1914" (300), seguidor –tras sus inicios eclécticos– del movimiento moderno de Erich Mendelsohn y Hans Scharoun (127-133, 234); las atrayentes reflexiones sobre 'exilio' y 'decoro', desarrolladas en el capítulo que lleva el título de 'Cuestión de decoro', pero también por extenso en otras partes del libro, y en las que se comprueba cómo el fermento teórico del libro (la psicología, el psicoanálisis, la filosofía) va guiando y dotando de significado a un imponente despliegue de información fáctica; lo mismo puede decirse acerca de la dilucidación del concepto de 'personaje trágico' aplicado a Bilbao, de la cariñosa semblanza del sacerdote Joseba Juaristi o, en fin, de la indicativa reseña de las actividades profesionales de los descendientes del arquitecto en tierras mexicanas (la pedagogía, la arquitectura, el deporte). Puede decirse, en conclusión, que el supuesto de que la biografía es un género imposible recibe con esta obra, en la que se han sabido conciliar con tanto acierto el dato empírico, la prudente recomposición hipotética de hechos de imposible documentación y la sólida fundamentación teórica del conjunto, un claro mentís.

Santiago Navarro Pastor (Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf)