

## Memoria cultural y constructos de identidad colectiva en los corridos mexicanos: intertextos, motivos y fórmulas en las caracterizaciones de héroes populares

*Cultural memory and constructions of collective identity in the Mexican corridos: Intertexts, motives and formulas in the characterizations of the popular heroes*

**RESUMEN:** Este artículo analiza de qué maneras se relacionan los textos literarios del corrido mexicano con una memoria cultural y cierta construcción de identidades. Los corridos se consideran poesía tradicional oral, entrando en la memoria del colectivo transmisor que hace el texto suyo, por lo que puede desarrollar determinadas funciones de reforzamiento identitario a través de elementos intertextuales como fórmulas y motivos conocidos. Se observa una continuidad temática y estilística desde los orígenes hasta las manifestaciones contemporáneas de este género de poesía oral. En especial, en la época de la Revolución los corridos tuvieron su momento de decisiva importancia y los textos, con fines de propaganda, sobre la figura construida de Pancho Villa inscribieron su nombre como cierto tipo de héroe popular en la memoria cultural.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía tradicional, memoria cultural, culturas del recuerdo, identidad cultural, intertextualidad, corridos, romances, baladas, fórmulas compartidas.

**ABSTRACT:** This paper analyzes in which ways the literary texts of Mexican *corridos* are related to a cultural memory and the construction of identities. The *corridos* are considered as traditional oral poetry, being incorporated by the collective of transmitters who make the text their own. So, the poetic text can develop its functions of reinforcement of identity by intertextual elements such as formulas and habitual motives. We can see a thematic and stylistic continuity from the origins of the oral literature genre up to current manifestations. Especially in the Revolution Era there was a boom of the Mexican *corrido*, so the texts about a constructed figure like Pancho Villa, with propagandistic purposes, inscribed his name as certain type of popular hero in the cultural memory.

**KEYWORDS:** Traditional poetry, cultural memory, memory in culture, cultural identity, intertextuality, corridos, romances, Mexican ballad, Spanish ballad, literary formulas.

Florian Homann

fhomann@uni-koeln.de

Universität zu Köln

Recibido: 07/05/2018

Aceptado: 24/06/2018

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 12

JULIO / DICIEMBRE 2018

ISSN 2007-7319

## Introducción

Los conceptos *identidad cultural* y *migración* engloban múltiples fenómenos, entre otros pueden corresponder a la vinculación entre memoria -evidentemente necesaria para la construcción de identidades- y literatura, cuyo aspecto central de intertextualidad trata la migración de elementos textuales. La historia del poeta griego Simónides (en A. Assmann, 2011: 17; Lachmann, 2010: 301-302), que recitó Cicerón para su discurso sobre las mnemotécnicas, combinando *loci e imagines*, o sea, lugares con imágenes, se suele recordar para demostrar la ligazón entre diversos aspectos, por ejemplo, manifestar la relación existente entre las facultades de memoria, las de componer poesía y los fines de aumentar la fama de una persona. La filóloga Aleida Assmann (2011: 28-29), especialista en la materia sobre artes de la memoria colectiva cultural, fundamenta sus teorías en que, en las culturas antiguas, los poetas operaron como agentes de publicidad, cumpliendo una relevante función social de reforzar la reputación de un hombre entre sus contemporáneos, para metafóricamente inmortalizar su nombre. Se alababa en los textos a ciertas personas<sup>1</sup> para que se aumentara su fama en actos de una remembranza social posterior de las proezas y sus recuerdos, actos cuyos protagonistas activos han sido siempre historiadores, cantores y poetas: *“Poets were recognized as professional immortalizers, and they were highly respected as the lords of (a second) life and death. They were the officials*

---

<sup>1</sup> La fama era originalmente un privilegio de los soberanos, pero en relación con las frecuentes competiciones poéticas se nota un proceso de democratización en la antigua Grecia.

*who inscribed the name of the hero directly in the memory of generations to come”* (29).

Como una de las manifestaciones culturales y literarias más conocida de México puede ser considerada la de los corridos. Muchos tienen función semejante a la presente: en la novela *Trabajos del reino* de Yuri Herrera (2010), el joven protagonista se gana la vida como poeta y compositor de narcocorridos para su jefe. Este artista corridista, con su acordeón de tradición familiar como instrumento principal al lado de la voz, comparte diversas características con los artistas de poesía oral descritas por Zumthor (1991: 190) y con los compositores del romancero nuevo, entre otros, el subtipo de ciegos (Catalán, 1997). Así, se plantean varias preguntas de investigación. Resulta interesante indagar en: ¿Cómo se componen estos poemas cantados de una submodalidad literaria muy específica y qué tiene que ver esta composición con la construcción de identidades? En el caso del corrido, después de contestar a la pregunta de dónde procede, resulta fructífero estudiar si se puede observar cierta continuidad, así como algunos paralelos con sus supuestas raíces. Con respecto a los elementos narrativos, interesan las descripciones que revelan dónde actúan los protagonistas. La relación con la literatura de la Frontera Norte resulta visible en numerosos textos del corrido mexicano, entendido el último en su sentido más amplio y general, incluyendo sus subtipos emblemáticos del corrido de la revolución como el de los narcocorridos actuales. Para investigar la relación entre los distintos tipos y sus antecedentes, conviene trazar un recorrido sobre las raíces, el origen y el desarrollo del género, ejem-

plificado con textos desde el siglo XVIII hasta el XXI.

Desde el romancero vulgar de bandoleros a los corridos:

Diego Corrientes y los héroes mexicanos

De las diversas explicaciones de distintas perspectivas para el surgimiento del fenómeno histórico-social y literario denominado corrido mexicano (Lira-Hernández, 2013), el presente trabajo sigue una principal definición propuesta por Vicente Mendoza (1954) y desarrollada por múltiples investigadores, entre otros, Aurelio González (2011) quien argumenta que el género baladístico evolucionó desde una submodalidad del romancero tradicional hispánico a una forma autóctona mexicana, que ha experimentado su máximo auge durante la época de la Revolución. Por esta procedencia del “romancero hispánico, antecedente inmediato del corrido” (González, 1999: 84), resultan relevantes los parámetros y características del mencionado género de literatura oral. La historia del romancero, derivado como fragmentos de la épica hispánica medieval (Piñero, 2008: 14-17), se encuentra muy relacionada con la concepción *poesía oral tradicional* por Ramón Menéndez Pidal, cuya teoría se ha explayado por la mayoría de los investigadores de la poesía oral hispanohablante. Radica en que se va borrando el conocimiento sobre el autor y la fecha de producción, gracias a la ejecución repetida durante un lapso indefinido de tiempo, por lo que el poema cantado se estima como antiguo. La consiguiente irrelevancia de autoría primera causa que el poema se traspase al patrimonio de todos sus ejecutores, involucrado en su acervo cultural colectivo; o sea, todos

sus ejecutores aceptados utilizan el poema en su *performance* oral y se convierten en legítimos co-autores con sus derechos de (ligeras) modificaciones y adaptaciones a la actualidad. De tal manera que surgen variantes, tanto inconscientes como conscientes, así como versiones distintas que testimonian la vitalidad del poema oral. El grado de posible modificación depende de las normas culturales del colectivo. De generación en generación, se transmite una memoria colectiva en la que las modificaciones cumplen una función importante como “actividad renovadora del autor legión” (Catalan, 1982: 292). Por ello, resulta fácil deducir que para analizar este tipo de poesía resultan relevantes las concepciones de *memoria colectiva*: lo que se recuerda y lo que se olvida deriva de la relevancia que tiene el elemento textual, el verso, la fórmula o el motivo para la comunidad concreta que moldea de tal manera su *memoria cultural*.

Uno de los subgéneros primeros lo ha constituido el romancero noticioso histórico, denominado *romancero fronterizo*, cuando trata sobre los asuntos acaecidos en las fronteras entre los reinos cristianos y musulmanes cuyos textos fueron compuestos “al calor de los acontecimientos” con el “hecho histórico como punto de partida del texto poético” (Piñero, 2001: 100). Lógico es que se usara este tipo de romancero con fines propagandísticos. El espacio fronterizo se considera marcado, por un lado, por el continuo estado de guerra, empero, por el otro lado, por un intercambio cultural; ambas circunstancias lo vinculan con el concepto de construcción de identidades culturales. Asimismo, sus protagonistas se convirtieron en héroes,

mediante la repetida transmisión oral de sus hazañas. De igual forma, se estableció cierta identificación cultural con sus acciones. Ya que los romances gozaron de gran prestigio justo antes y en los inicios de los Siglos de Oro, se inauguró una época aédica en que se inventan incontables nuevos romances de autor (Piñero, 2008: 19). Sus componentes centrales constituyen las *fórmulas compartidas*, grupos determinados de palabras o expresiones lexicalizadas de un contenido, cuyas principales funciones son tanto mnemónicas como semánticas y que se han transmitido durante un largo tiempo. Aurelio González (2007: 516) entiende una fórmula “en el sentido de una serie de elementos que se repiten sin variación notable (tanto discursivamente como significativamente) en distintos textos”, mientras que prefiere el término de *estructura formularia* cuando sí se pueden observar dichas variables o una reestructuración de los elementos sueltos de la misma fórmula. De tal forma que “...la utilización de fórmulas y motivos que articulan el relato sintéticamente, restringiéndose a lo esencial y sugiriendo desarrollos que quedan abiertos para posibles reelaboraciones” (Chicote, 2000: 89) es un rasgo específico de la estructura discursiva de todos los textos orales tradicionales hispánicos. Se documentan tanto en romances, canciones líricas como en los corridos mexicanos y ayudan en la recreación del poema, evocando connotaciones específicas en el receptor. De acuerdo con Zumthor (1991: 122), el estilo formulario también se considera una estrategia de intertextualidad, ya que lleva al oyente del poema a un universo semántico que le es familiar, así los miembros de la comunidad transmisora reconocen el

texto como algo propio (González, 2007: 516). Además, González hace hincapié en que las fórmulas en sí no son una simple repetición de formas fijas, sino que estos esquemas textuales reutilizados constituyen elementos multisignificativos y abiertos. Se convierten de tal manera en tropos. El lenguaje figurativo del texto oral utiliza estos como unidades básicas y se deduce “que las fórmulas no son simples repeticiones de palabras o frases hechas, sino unidades de significación que sobrepasan el primer sentido de los términos por la variedad de connotaciones que suscitan en los transmisores y oyentes” (Piñero, 2008: 79). Entre los distintos corridos, igual que en todo juego intertextual (Camarero, 2008), desempeñan un papel fundamental.

En el siglo XVIII, el romancero se refugió en la memoria popular (Piñero, 2008: 34), experimentando profundos cambios con respecto a sus temáticas y estilo, adaptados al interés plebeyo, sin que dejaran de componerse diversos nuevos textos para y entre los fondos sociales bajos. Muchos textos se caracterizan por sus rasgos sensacionalistas y una extraordinaria exageración en cuanto a su contenido, con temas como el bandolerismo y los “majos valientes” (Piñero, 2008: 35). Algunos de los vendedores ambulantes ciegos que recitan los romances de cordel, también inventan textos que dictarían a un vidente para que se divulgaran en pliegos. Estos textos en su conjunto se clasifican como el repertorio subgenérico del romancero vulgar, de pliego o de ciego y es precisamente este del que derivan, después de su auge en México, los corridos (González, 2011: 15-18). Su popularidad se puede explicar, en específico, por una razón: los protagonistas heroicos se acepta-

ban como tales por las clases sociales bajas; el campesino o ciudadano simple se podía identificar con los bandoleros, en cuyas descripciones se subraya su condición de aliado con el pueblo llano y su generosidad con los más pobres.

En los corridos, se ve concretada una serie de constantes, elementos propios de los protagonistas romancísticos de tipo novelesco que vuelven a aparecer en la caracterización de los personajes heroicos: “La religiosidad, la valentía, la lealtad, la presunción, la relación con el padre o la madre, la generosidad, lo enamorado, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo, etc.” (González, 1999: 87). Aunque se desvíe su comportamiento en algunos aspectos de lo moralmente aceptado y se convierta el protagonista en bandolero, sigue compensando esta vida al margen de lo establecido con ciertos valores paradigmáticos de las sociedades populares. Podemos comprobar que se traban en ambos géneros múltiples tópicos y estereotipos.

Emblemático para la creación de un mito popular, del “bandolero generoso o el héroe donador” (Piñero, 2016: 177-184) es el *romance-canción* de Diego Corrientes, leyenda andaluz del siglo XVIII y protagonista de incontables historias, en las que se burlaba de sus perseguidores, hasta que en 1780 se ordenó su captura por Carlos III. El texto recogido, en principio, no pertenece al corpus del *Romancero tradicional*, sino al vulgar tradicionalizado tardíamente, por haber entrado en la memoria colectiva, según se ve en la clasificación por Piñero (2008: 503). En una versión interpretada por Ignacio y Francisco Mora Colchero, recogida en 1990 en Aznalcázar, Sevilla

(en Piñero, 2008: 460; 2016: 168), se trata de un romance *en serie* no estrófico y sin estribillo, con antecedentes, nudo y desenlace de la historia biográfica y la inclusión de un diálogo al final del romance, compuesto de 26 versos con cesura<sup>2</sup>.

Se detectan ya los mismos recursos estilísticos que posteriormente usan los corridos. ¿Cómo se describe a Diego Corrientes? Por un lado, la descripción del héroe ‘de mediana estatura’ (verso 1), cercano al pueblo que ‘a los pobres socorría’ (verso 6), nacido en Utrera y ejecutado en Sevilla, manifiesta mediante determinadas referencias locales a la provincia sevillana (versos 1, 9, 11, 14, 26) una decisiva identificación con los lugares de acción, su región y clase social de procedencia. Por el otro lado, también cruza fronteras: aparte de las geográficas –se menciona su cruce de la portuguesa, por su búsqueda debida a las burlas que les gastaba a ‘justicias y migueletes’ (versos 7 y 10)-, traspasa, sobre todo, fronteras sociales y culturales, invitando en las ventas a sus perseguidores y estableciendo

---

<sup>2</sup> Se nota una cierta irregularidad métrica en las tiradas hexadecasilabas, ya que el primer verso, por ejemplo, contiene 20 sílabas: Encontrarse inestabilidades métricas no parece nada extraño en la poesía de tradición oral. En las transcripciones de los corridos, como en las del *Romancero Nuevo*, se agrupan las estrofas en coplas con sentido propio de cuatro versos octosilábicos, emblemático tipo estrófico de arte menor español. Así, podría dividirse el texto de Diego Corrientes también en 13 cuartetos romanceados (de 52 versos en total) con una llamativa irregularidad de las rimas, indicando que se trata de un romance compuesto de varias canciones, usadas como elementos formulaicos.

se mediante varias alusiones bíblicas como figura mítica y ‘cuasi-religiosa’ en la capital sevillana. La identificación colectiva que se ha creado con este héroe se refleja en las repetidas fórmulas tradicionales: ‘Hombres, mujeres y niños, se asoman por la ventana, por ver a Diego Corrientes del modo que lo llevaban. Hombres, mujeres y niños gritaban en alta voz: ni la prendición de Cristo causaba tanto terror’ (versos 13-18). La fórmula compartida ‘Esa fue su perdición’ (verso 4) se encuentra en múltiples otras canciones, por ejemplo, se detecta en el corrido del ‘Gallo Giro’ Nicolás Romero en su versión transcrita y publicada por Avitia Hernández (1997, I: 120-122, verso 73).

El texto oral sobre el apodado ‘león de las montañas’ constituye un corrido en cuartetos de versos octosilábicos que manifiesta, en igual medida, dicha identificación local mediante el frecuente uso de determinadas palabras e ideas claves, como son la libertad de la ‘patria tan querida’ (verso 100): ‘-México no tiene esclavos’ (verso 40)- defendida por un ‘valiente’ contra un invasor, ‘el francés’ (versos 7, 17, 33, 48, 55), y su aliado mexicano ‘traidor’ (verso 7), frente al héroe: ‘yo soy puro mexicano’ (verso 59). Sus acciones se desarrollan en distintos lugares mencionados, sobre todo, ‘Michoacán fue ya testigo de sus hechos singulares’ (versos 11-12). En relación con la cultura del recuerdo (A. Assmann, 2011: 281-324) resulta relevante mencionar que varios municipios de este estado rememoran hoy al guerrillero, llevando estos su nombre. También a él lo capturaron, ‘lo trajeron prisionero, a la mera capital’ y ‘en la plaza de Mixcalco, al sonido de la diana, fue matado aquel valiente a la luz de la mañana’ (versos 81-84). Los paralelos

intertextuales e intercambios de fórmulas resultan evidentes.

Al final del romance de Diego Corrientes hay un diálogo entre el bandolero y su verdugo (versos 21- 24), en el que el protagonista pide un vaso de agua y, a continuación, como la contestación es negativa, de aguardiente, y que vuelve a reflejar la imagen del valiente atrevido en relación con el alcohol, uno de los tópicos corridísticos mencionados. Como otro medio estilístico importante, se hace aquí uso de una de dos exclamaciones detectadas por parte del bandolero: ‘¡El Cristo de la nagüilla vaya en mi acompañamiento, y el Patio de los Naranjos sepultura de mi cuerpo!’ (versos 25-26). Esta estrategia textual ligada con la expresión de identificación local gana en relevancia en los análisis de los corridos. Ya en el del héroe dieciochesco percibimos al final: ‘Antes de la ejecución: –¡Viva México! –decía–, mátenme, que al cabo a ustedes se les llegará su día’ (Versos 85-88). Coincide además entre ambos textos el caballo, con que negociaba Diego Corrientes (verso 4), motivo que aparece también en el corrido de Nicolás Romero (verso 51).

Los corridos no son, sin embargo, variantes de romances sino textos propios nuevos, aunque se encuentren en estrecha relación intertextual. Una vez publicados y difundidos, pueden entrar en la cadena de tradición oral con sus mecanismos y fenómenos correspondientes, desarrollándose en variantes, lo que testimonian las versiones aún vivas hoy de los corridos de la Revolución que han pasado el mismo proceso de tradicionalización que el romancero:

Cuando el tema o rasgos estilísticos están próximos a aquellos que son habi-

tuales en los textos tradicionales, estos romances, después de modificaciones llevadas a cabo en su transmisión, entrar a la cadena de transmisión oral y empezar a variar y así pasar a formar parte del saber folclórico permanente de una comunidad; se tradicionalizan (González, 2011: 15).

Como conclusión de este primer acercamiento, vemos en qué gran medida se construyen los textos, en indudable conexión con la construcción de una identidad colectiva y memoria cultural, con base en estrategias y relaciones intertextuales.

### Los corridos y la frontera

#### *La memoria cultural y una identidad colectiva mexicana*

Daniel Chamberlain se dedica a las cuestiones relacionadas entre identidad colectiva, cultura popular y la narrativa en los corridos en varias aportaciones, dejando claro que el corrido como fenómeno se encuentra en las fronteras, tanto en la dimensión geográfica como la política, social, temporal o cultural. Resume diversos escritos sobre la identidad de *lo mexicano* y da cuenta en qué medida la cuestión identitaria resulta problemática: en específico se debe a que -en múltiples casos, reducida la perspectiva a la de la ‘alta cultura’- se prescinde de tratar la pregunta relevante de mediante qué elementos es que se construye la identidad mencionada que se caracteriza, además, por cierta inestabilidad (Chamberlain, 2002: 48-49). Basándose en el concepto complejo de construcciones de identidad por Ricoeur, destaca el papel esencial que tienen en la configuración de

una identidad las contribuciones populares, los elementos metafóricos y las narrativas en esta unión entre ficción e Historia. Las actividades populares ayudan a establecer en dicha identidad narrativa cierta constancia sobre el tiempo, no obstante, expuesta a cambios y una determinada mutabilidad en cada reformulación: “*This constancy over time gives rise to a narrative identity that continues to be refigured by all the historical or fictional stories told by a community about itself*” (49). Volvemos a una de las circunstancias cruciales de la poesía oral tradicional, refigurada en cada recitación recreadora del poema desde la memoria.

Para acercarse a los corridos, se pueden considerar muy fructíferos los planteamientos de *memoria colectiva* y *memoria cultural* (J Assmann, 2011; A. Assmann, 2011; Erll, Nünning & Young, 2010), todos los estudios mencionados están basados en los escritos de Halbwachs de inicios del XX sobre la dimensión colectiva de la memoria que encontraron un nuevo auge a partir de los años 1980 (Seydel, 2014: 189-190) y son aplicados hoy en concreto a los estudios de literatura.

Jan Assmann (2011: 47-58) establece una primera base teórica de diferenciación entre una *memoria comunicativa* cotidiana y la *memoria cultural*, considerada ritualizada y ejecutada por especialistas, ‘portadores de la tradición’. Muy importante resulta que Jan Assmann no separa estrictamente entre culturas de oralidad y escrituralidad, por lo que se pueden aplicar sus ideas a los relatos orales que entran en el cancionero, vinculados y exteriorizados en el ritual y la fiesta. Fundamentándose en que la identidad colectiva derivada se manifiesta en una comunicación ceremonial extra cotidiana,

llega J. Assmann (2011: 52) a declarar: “En consecuencia se podría equiparar la polaridad entre memoria comunicativa y memoria cultural a la existente entre la vida cotidiana y la fiesta y hablar de memoria cotidiana y memoria festiva”. Ya en el romance de Diego Corrientes y el corrido de Nicolás Romero hemos podido observar cómo los relatos comunicativos de los contemporáneos se han convertido, a través de su puesta en escena musical, en una memoria cultural ‘durable’ por la composición del texto romancístico o corridístico, vivos ambos en las voces transmisoras para cierto tipo de canto ritualizado hasta hoy o, al menos, hasta su fecha de recogida. La memoria cultural resulta así decisiva también en las culturas de oralidad dominante, como fue el caso del pueblo bajo de las épocas siguientes a la vida de los dos protagonistas.

Pocas dudas hay de que el corrido ha florecido en los momentos considerados claves para la historia mexicana. Chamberlain (2002: 58) cita a Américo Paredes y su denominación de los cien años entre 1830-1930 como “*corrido century*”. De hecho, se pueden considerar la anterior Independencia, los conflictos con Francia del XIX y, en especial, la Revolución como eventos decisivos, relacionados con lo que J. Assmann (2011: 49) denomina el *mito fundador* de una cultura, en este caso, del estado del México actual. Según este historiador, surge la memoria cultural, equivalente al recuerdo fundador, desde los relatos contados y archivados en los recuerdos biográficos de la memoria comunicativa, a la hora de transformar las experiencias cotidianas de los contemporáneos en narrativa ritualizada. Ute Seydel opina que al poco

tiempo después del hecho histórico, contado todavía en conversaciones cotidianas en dicha memoria comunicativa, aparecen las primeras manifestaciones de memoria cultural: “Con un desfase temporal mínimo surgen las primeras representaciones simbólicas [...]” (Seydel, 2014: 205). Según J. Assmann, es después de haber transcurrido un lapso temporal entre los 80 y 100 años cuando definitivamente cede la memoria comunicativa a la cultural. Gracias a esto, aplicado a los corridos de inicios del siglo XX, se puede afirmar que hoy sí que siguen siendo todavía un elemento central de la memoria cultural -excepcionales son los testigos directos sobrevivientes que puedan comunicar sobre las primeras fases revolucionarias-, ya que se cultivan en cantos ritualizados con funciones específicas de la tradición oral, aunque sea en variantes que a su vez testimonian las dinámicas de la misma memoria cultural.

Lira-Hernández (2012: 6-20) describe la conversión del corrido mexicano mediante sus aspectos sociales desde un género literario y musical en un medio de identidad popular, que cumple con varias funciones más como medio de información, como ‘gaceta’, sobre los eventos recientes para la comunidad analfabeta, alrededor del 70% durante la época de la Revolución, y, por lo tanto, en un medio determinante de su memoria cultural para su cultivación continua: “Es decir, la persistencia del corrido no ha estado condicionado por la rima y métrica de sus versos o la armonía de su musicalidad sino por identificación de ciertas causas comunes que se han arraigado en la memoria de un sector específico de la sociedad” (12). Los aspectos literarios y musicales



mencionados, no obstante, ayudan a los textos a entrar en la colectividad, tema que describe el mismo autor (Lira-Hernández, 2012: 20-25) bajo el epígrafe del “anonimato en el corrido”. Fácil es concluir que, gracias a la tradicionalización, pérdida del conocimiento del autor, los textos pueden servir como “medios de identificación popular” (2012: 18). El contenido textual y su temática se vuelve más relevante para su colectivo receptor que el supuesto autor primero (2012: 21); la idea común de múltiples fuentes, expresada en un texto con variantes, facilita la entrada en este proceso denominado por Lira-Hernández (2012: 23) como *colectivización*. Chamberlain (2002: 51), por su parte, concluye que la clave de identidad se encuentra en la noción de constancia de sí mismo en un cambio temporal: “...*the notion of self-constancy in change throughout time*”. Declara que lo que entiende Ricoeur por *carácter* es el elemento a través del cual la comunidad es tanto reconocida como re-identificada y que define quién pertenece a la comunidad. Ya observaron Lord y Parry que las narraciones orales estudiadas por ellos llegaban a provocar cierta identificación popular con determinadas figuras heroicas, cuyas acciones cantadas en la épica contribuyen a la construcción identitaria. Además, la forma narrativa en sí forma también un elemento constituidor de esta; por ejemplo, los romances se pueden usar como marcadores de identidad cultural hispánica. En concordancia con lo dicho anteriormente, la poesía oral, puesta en música, se encuentra en constante transformación, a pesar de que, a la vez, la idea básica de cada poema queda relativamente estable en su molde narrativo.

La literatura equivale según Lachmann (2010: 301) a la memoria de una cultura y la filóloga subraya la importancia del concepto de la intertextualidad como mnemotécnica cultural. La metafórica “gran biblioteca” (Camarero, 2008: 34) de la literatura, ya en su forma escrita, de una o varias culturas es el elemento central en los procesos intertextuales, al que vuelven todos los textos tejidos en sus redes interconexas. La intertextualidad, irrupción de un texto en otro, es esencial para la poesía oral tradicional popular (Pedrosa, 2004) y conecta el producto literario con la memoria cultural. J. Assmann (2011: 85) describe la mnemotécnica cultural como un proceso que opera mediante la coherente acumulación, reactivación y transmisión de sentido en los ritos con su función de garantizar identidad a los que se inscriben en la correspondiente tradición. Así, el cantor o poeta oral, incluso a la hora de componer nuevos textos, depende de un repertorio existente de canciones, estrofas y versos para hilar sus redes intertextuales. Sigue Chamberlain (2002: 52) con que el rol del hábito es central tanto en su labor poética como en la constitución del carácter. En la interacción con su público, conocedor de la tradición, al que le resultan familiares las fórmulas y los motivos que usa el poeta oral, resulta fácil identificarse con el texto, ya que el receptor lo reconoce como algo suyo. Resultan paralelos con la comparación que hace J. Assmann (2011: 93) entre las exigencias a la literatura oral y la escrita, declarando que al bardo se le pide lo conocido y al autor lo desconocido. En esta línea, Chamberlain (2002: 52) menciona el compromiso del poeta o intérprete con la tradición, proporcionando poca importan-

cia a la innovación para poder construirse en esta relativa estabilidad la identidad del colectivo. Asimismo, llama la atención sobre la necesidad de trabajar -al igual que en la poesía tradicional romancística- con puntos de referencias espaciales y temporales fluidos entre evento, composición y *performance* (55).

Lo determinante para poder ejercer funciones identitarias es el estilo poético formulaico; compuesto de manera determinada, puede entrar el texto narrativo, que puede ser de autor culto y ficticio o histórico, en los procesos de tradicionalización para que la comunidad lo haga suyo:

En este sentido el texto más novelesco, con personajes absolutamente ficticios puede adquirir un valor de verdad y una referencialidad histórica para la comunidad cuando ésta siente el lenguaje y el estilo, en nuestro caso del corrido, como propio y en el cual puede volcar su sistema comunitario de valores. (González, 1999: 96)

La recepción resulta, a todos niveles, fundamental en la *performance* de la poesía oral (Zumthor, 1991: 155). La autoría original del texto se considera en grado aumentado irrelevante, por cuanto el texto sigue su destino de entrar en la memoria cultural colectiva. Para ello, resulta la acción de *performar* la poesía más relevante, frente a la anterior concepción de *leer* la poesía escrita por el autor. El sentido del texto oral resulta de una interacción triangular entre el hipotético poeta-autor, los intérpretes concretos y los receptores en este acto performativo con su bucle de retroalimentación. En las sociedades de oralidad do-

minante, ejecutan autoridades especialistas los textos de la memoria cultural por lo que esta no se determina solo por el arte, sino que se encuentra estrechamente ligada con más funciones sociales que contribuyen su parte al factor de identificación cultural, desarrollando tales como creador de puntos de referencias de la memoria cultural: “[...] *speaks with authority and his creative act helps call an identity into being*” (Chamberlain, 2002: 57). El intérprete recitador o ejecutante del acto poético convierte en realidad lo que está diciendo y ejerce, por lo tanto, un acto altamente performativo. Aplicando la metodología de lo performativo a la poesía oral, se puede afirmar que el texto y su sentido están siempre en proceso. En este, resulta más adecuado lo habitual con que está familiarizado el público para aumentar su participación, tanto en la construcción de sentido como en la difusión del texto. En su tesis *Off the page and off the stage: the performance of poetry and its public function*, Graebner (2007) vuelve a subrayar la complejidad de construcciones poéticas de identidades que, además, son *performadas*, por lo que entran aspectos conexos, personales y sociales, en dicha interacción performativa: “*the social and the personal are inseparably intertwined with each other in terms of identity construction*” (2007: 175).

Para el corrido, “creación individual de alcances colectivos, de manifestación local y de identidad popular que constituye una representación social, artística y literaria” (Lira-Hernández, 2012: 8), es efectivamente en el momento en que entra en la memoria del colectivo transmisor que el texto puede desarrollar sus diversas facultades, en relación con ideologías, ideas políticas e identitarias. Aleida Assmann (2011) da

cuenta de la importancia de las políticas de memoria, manifestadas en obras de literatura, en la formación de identidad que, por su naturaleza, es un constructo artificial y social: “*This type of memory does not come into existence or persists of its own accord; it has to be created, established, communicated, continued, reconstructed, and appropriated*” (10). Este constructo tiene que ser asimilado como propio y cultivado, como la poesía oral tradicional. Con el fin de mantenerlo, se recurre a metáforas y medios, operando como portadores materiales; junto a la escritura, las imágenes y los cuerpos existen los lugares de memoria que son “*particular geographical sites, which through important religious, historical or biographical events may turn into places of memory*” (12).

#### *La frontera en los corridos*

Frente a otras manifestaciones tradicionales hispánicas también llegadas y enraizadas en las Américas como son el villancico, la glosa o las décimas y valentonas, es el corrido que sí sirvió en extraordinaria medida para establecer una identidad regional (Chamberlain, 2011: 57). Un gran paralelo entre este y el romancero antiguo -sobre todo, el histórico noticioso en su vertiente específica del fronterizo- es que también se desarrolla vinculado a esta determinada área geográfica, lugar de memoria, que constituyen las fronteras: “*it is a border phenomenon*” (2011: 55). Sigue Chamberlain con la centralidad del concepto en los textos correspondientes: “*If the corridor is without borders [...], it may be because the notion of frontier is central to the corrido’s character*”: Este autor entiende ‘fronteras’ en un sentido amplio, aparte del menos metafórico como las geográficas, y vincula el corrido ‘fron-

rizo’ imprescindiblemente con la construcción de la identidad colectiva mexicana. La última la describe de forma inversa a un entendimiento centralista de identidad cultural; incluso en las áreas urbanas, se encuentra más relacionados a grupos marginales como son los campesinos, pues no se puede separar el corrido de la fiesta popular, arquetípica de los pueblos (2011: 55-56). Se fundamenta en la etimología del término *regio*, conexo al concepto de división, para describir una discontinuidad y división cultural implicadas. Por un lado, el área fronteriza nunca es únicamente diferencial, sino que constituye un lugar de contacto e intercambio transcultural. Por el otro lado, las fronteras también son constructos sociales que producen, asimismo, diferencias culturales y están producidas por estas (2011: 55). Así, describe dos funciones de los corridos que operan tanto en el espacio como en el tiempo (57): la primera es la de reunir eventos en la narrativa, dando carácter a una identidad colectiva, y la segunda consiste en trazar una región o un espacio como distinto a otro. Este espacio es la frontera en su concepción de *genetivus subjetivus* (A. Assmann, 2011: 281), significando que el lugar retiene una memoria cultural, o sea, ayuda a construirla por aportar su continuidad, y establece el protagonista que se mueve y opera en este en dicha memoria cultural. Uno de los héroes más famosos que se mueve en un área fronteriza es, sin duda, Pancho Villa, junto con Emiliano Zapata uno de los protagonistas más emblemáticos de la Revolución, para los que los corridos y las imágenes transportadas sirvieron de medios centrales para la construcción de sus imaginarios (Lira Hernández, 2012: 28-120).

El corrido de

La persecución de Pancho Villa

Beristáin (1989: 40) refiere a las múltiples posibilidades interpretativas del profundo y complejo texto artístico del poema lírico, declarando que

el texto concreto no es un objeto que posea un solo significado, ya que está siempre sobredeterminado. Es decir, implica varios factores determinantes (que producen distintos niveles de significado) de modo que uno solo de esos factores [...] no basta para explicar el texto; además, precisamente por la sobredeterminación, cada texto [...] es único e irrepetible, y también por ella cada lector intuye que cada texto contiene muchos significados diferentes, y por ella cada texto, de hecho, significa cosas distintas para distintos lectores que a su vez son más o menos capaces de descifrarlo. (1989: 47)

La complejidad se refleja en que cada elemento intertextual, fórmula o motivo, contiene muchísimas connotaciones, valores semánticos y posibilidades interpretativas, multiplicadas por el hecho de que ‘un’ corrido vive en incontables variantes textuales en la oralidad. Con esta base se realizará el análisis del texto.

Para la versión cantada muy posteriormente a la vida del protagonista por Los Alegres de Terán (Anexo 1), la transcripción común de los corridos resulta en diez estrofas de cuatro versos decasílabos irregulares; es significativa esta transformación métrica de la arquetípica cuarteta romançada en una de mayor cantidad de sílabas, ya que comprueba el salto que ha dado el

género en muchos casos observados del siglo XX. Las rimas son, asimismo, irregulares y distintas en cada cuarteta, el sistema se modifica desde una asonancia en ABBA, pasando por ABCB a ABAB, con algunas rimas consonantes. Llamativas son también las repeticiones, sobre todo, de ciertas palabras claves como son los ‘soldados’, ‘americanos’, ‘aeroplanos’ y el nombre del protagonista Pancho Villa, enfrentándose a los anteriores. El registro de habla es coloquial, en dos ocasiones se sustituyen los soldados de los EE. UU., por ‘gringos’ y ‘bolillos tan patones’.

Con respecto a los rasgos semánticos, destaca el campo semántico militar, dominante con palabras claves como el par opuesto ‘vivo’ y ‘matar’, para volver los soldados ‘cubiertos con honor’. Aunque esta versión omite algunas estrofas presentes en otras versiones o presenta los segmentos narrativos en otro orden, no es difícil detectar la isotopía central de la búsqueda de Villa sin éxito por parte de soldados estadounidenses en aeroplanos, caballos y a pie, por lo que Villa se burla de ellos, usando un avión para exclamar una despedida en inglés a las tropas en tierra. A continuación, los engaña a través de difundir el rumor de su muerte y vestir a sus tropas de estadounidenses para poder tomar presos a los demás soldados irritados, porque bajarían con sus aviones. A nivel metafórico, se describe una batalla entre una parte, usando la inteligencia, contra otra, beneficiada por el progreso tecnológico en la guerra -era la primera vez que se usaban aviones en un conflicto bélico-, lo que se expresa en los símbolos en el final del corrido, la parte más importante para interpretar un significado. En la pregunta retórica de ‘¿Qué

pensarían los ‘bolillos’ tan patones: que con cañones nos iban a asustar?’, sobresale la comparación entre los otros y nosotros que se sigue: ‘si ellos tienen aviones de a montones, aquí tenemos lo mero principal’. Los aviones y aeroplanos de todo el corrido simbolizan tal progreso, del que Villa también goza –según se revela más claramente en otras versiones<sup>3</sup>– frente a la metáfora de lo ‘mero principal’, generalizando la inteligencia estratégica en el ‘plan’ preparado en que caen los soldados ‘gringos’, ‘bolillos tan patones’ y ‘pobrecitos’, carentes de estas facultades. Constituye esta última copla una estructura formulaica compuesta de otras dos coplas, que aparecen ya en una versión del corrido de Columbus (Avitia Hernández, 1997, II: 236, versos 9-16): ‘Si porque somos muy pocos los villistas, piensan los gringos que nos van a acabar, aunque traigan mil fusiles y cañones, en la sierra los van a dejar... ¿Qué se creían los norteamericanos, que el combatir era una baile de carquis...? Con la cara tapada de vergüenza, van de vuelta para su país.’ Este último corrido citado aparece en otro tomo que la versión, en variante, que ofrece el mismo autor para el corrido de La persecución de Villa (Avitia Hernández, 1997, III: 5-6). Sin embargo, constituyendo el hecho narrado del asalto de la ciudad norteamericana la razón para la posterior persecución, es más que evidente la relación intertextual: los versos (21-28) de las dos

---

<sup>3</sup> Los versos 25-28 del corrido de Columbus y los versos 21-24 de la Persecución de Villa según las versiones recogidas en *El corrido histórico mexicano* declaran que ya no anda a caballo, sino que ‘es dueño de aeroplanos [sic.], que los manija con gran tranquilidad’ (Avitia Hernández, 1997, II: 236).

coplas finales del corrido de Columbus son fórmulas compartidas y usadas en muchas variantes del inicio del nuevo corrido, en cuya versión ofrecida por Avitia Hernández (1997, III: 6, verso 54) aparece de nuevo ‘el baile de carquis’.

En cuanto a la dimensión pragmática de la versión de Los Alegres de Terán, destaca dicha estrofa 10, con el enlace o la conclusión mediante la pregunta retórica, por el uso de la primera persona plural, beneficiando la identificación del colectivo ejecutor transmisor –todos los que cantan este corrido– con el héroe protagonista, contrastando con las estrofas 1-9 en las que se desarrolla la narración en tercera persona con dos exclamaciones dialogadas. Los mismos elementos constructores de identidad se detectan en la dimensión de las deixis locales: Se menciona ‘nuestro México’ al que los soldados, viniendo ‘desde Texas’, corren todo el país en distintas y varias direcciones para volver ‘a Texas’, también con gran valor metafórico. La sierra, motivo frecuente en todos los corridos, hasta los narcocorridos contemporáneos, constituye un lugar simbólico del lado mexicano de la frontera. La mención de Chihuahua y Ciudad Juárez, aparte de lugares de acción, también se pueden entender en este nivel de deixis locales que representarían ‘este’ lado.

La principal deixis temporal se encuentra en la introducción, ubicando los hechos el 23 de febrero, fecha que no coincide con el inicio de la operación Expedición Punitiva, el 14 de marzo de 1916, terminando el 7 de febrero de 1917. Bajo el título “Nuestro México, Febrero Veintitrés” circulan también múltiples versiones con variantes del corrido, entre otros, por los chilenos

Inti-Illimani, por ser esta fórmula el primer verso. Por un lado, se podría explicar la incongruencia por un simple equívoco, frecuente en la tradición oral. Por el otro lado, debido a su crucial importancia como inicio del corrido, se puede entender más bien como una alusión con valor simbólico. Por ejemplo, se puede referir al año 1913, ya que, en esta fecha, un día después de la muerte del entonces presidente Francisco I. Madero, se inició la segunda etapa de la Revolución con las consecuencias políticas en que Villa reconoció la autoridad de Venustiano Carranza en una alianza para que el último se estableciera como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, en contra de Huerta. Debido a sus divergencias a continuación, critica el corrido la actitud de Carranza frente a los EEUU con marcado tono irónico. También puede contener este verso connotaciones memorísticas al 1836 y la batalla de El Álamo, relacionando la posterior pérdida de Texas con la traición carrancista de dejar ‘pasar americanos’, teniendo en cuenta que estos explícitamente vienen de y vuelven a Texas.

Aparte de ello, la mención de cifras y horas concretas es un recurso frecuente en la poesía oral y las ‘8 horas de camino’ fastidiando precisan la carga simbólica que llevan los soldados norteamericanos encima durante su búsqueda.

Las alusiones, citas y recurrencias intertextuales son múltiples, ya que existen numerosas versiones en variantes de este corrido –muy conocida es la detallada versión recitada por Ignacio López Tarso, la de Antonio Aguilar bastante más fragmentada o la de Los Zaizar en que Villa usaría otra estrategia, ubicando tumbas en los caminos - que se encuentra en estrecha vin-

culación con otros temas de características semejantes, como el corrido de La muerte de Pancho Villa o La tumba de Villa.

Estos elementos descritos y el añadido de ‘Mito, rito y creencia en el norte de México’ en el título del corrido dejan claras las funciones dominantes del acto de habla; es decir, se trata de un texto propagandístico, con el fin de crear un mito alrededor de un personaje operando en este espacio fronterizo. Uno de los efectos más patentes en estas letras es la mitificación del héroe épico, consiguiendo *fama*. No retrata una realidad ‘objetiva’ ni corresponde con la historiografía sino, para cumplir con su función propagandística, modifica y reconfigura los componentes de las imágenes difundidas del protagonista. Quedan pocas dudas de que Villa sería capaz de juntar en poco tiempo mucha gente en sus ejércitos, consiguiendo simpatía o antipatía en diferentes sectores de las sociedades de distintos lugares como personaje crucial anclado en el imaginario colectivo popular. Las historias exageradas y alteradas sobre nacimiento, vida y muerte forjan la leyenda, en este caso específico, de manera extraordinaria, ya que pocas veces coinciden los datos sobre Villa entre las distintas versiones historiográficas, narrativas y corridísticas, por lo que nunca existe esta ‘única’ versión original de orientación: “El Centauro del Norte es uno de los dirigentes nacionales de la revolución que más ha causado polémica debido a las diferentes versiones de su vida, sus hazañas y la bondad o maldad adjudicada, según quien realiza y enuncia los relatos” (Lira-Hernández, 2012: 62). Otro elemento crucial es el cambio del nombre que se dio Doroteo Arango, favoreciendo el surgimiento de narraciones ficticias y

la entrada de la figura construida Pancho Villa, desde los relatos cotidianos sobre hechos ya inventados o reales en la memoria comunicativa colectiva, en la memoria cultural ritualizada. Lógico que estos factores benefician los objetivos de propaganda política, estableciendo la figura por las modificaciones como líder y subrayando los textos, ante todo, “la recia y atractiva personalidad de Pancho Villa, sus hazañas, su don de mando y su inteligencia” (Lira-Hernández, 2012: 30). Traza una línea divisoria entre lo otro y lo nuestro, dado que el protagonista, constructo heroico, se convierte por su gran plan en representante de ‘nuestro México’, defendiéndose frente a los invasores.

Claro es que Los Alegres de Terán no son los autores del texto, sino su respectivo cantante un transmisor más en la cadena tradicional. Aunque hasta 1934, año de una versión publicada por Celestino Herrera Frimont, ya se había tradicionalizado, se atribuye la autoría de un prototipo a Samuel Margarito Lozano. Tampoco procedería de un recuerdo biográfico, tendencialmente objetivo, de este pregonero de poesía oral mexicana, sino estaría supuestamente encargado a componerlo por Pancho Villa quien, según la tradición oral, le había financiado la compra de su primera guitarra. Este protagonista se ve implicado en la composición de los textos sobre sí mismo.

No obstante, trabajando con los conceptos de poesía tradicional y memoria colectiva, resultan más relevantes los receptores del texto. De las tres leyendas clasificadas por Katz<sup>4</sup> (2013) en su prólogo es la épica que se difunde a través de este texto construido a base de fórmulas y mo-

tivos compartidos para que entrara en la memoria cultural de una comunidad. La rememorización del personaje en su espacio dado puede ser una razón para la omnipresencia de la frontera en relación con este héroe. El concepto de *memory site* no se limita a un lugar en sentido literal, sino que refleja la aludida vinculación de *loci e imagines*. Son las clases populares del área fronteriza de la parte del norte mexicano -en el sur surgió con Zapata un fenómeno comparable - el primer colectivo destinatario del corrido, pintando al héroe en una imagen que se mueve entre bandolero y ayudante de los pobres y explicando la primera condición de bandido con el segundo motivo caritativo para llegar a ser considerado un metafórico “Robin Hood” (Katz, 2013), asimismo, cruzando fronteras sociales, culturales y geográficas como lo hacía ya Diego Corrientes.

En segundo lugar, se evidencia el objetivo de extender la fama a un nivel regional más amplio, se traduce a una identificación de México y su pueblo frente a otro grupo. En ello, echa mano a los recursos que ya usó el corrido del Gallo Nicolás Romero de describir la defensa de la patria contra un invasor y los ‘mexicanos traidores’ aliados. Aunque su radio de acción era la zona fronteriza, se equivale con una representación de todo el territorio. Basado en un hecho real y sus circunstancias reconfiguradas e interpretadas con tal fin, se pinta

---

<sup>4</sup> Son la leyenda blanca, basada en una autobiografía y pintándole como víctima del despotismo de hacenderos y porfiristas, la negra de sus enemigos considerándole asesino y la épica, subrayando su condición de ídolo del campesinado de Chihuahua ya en sus tiempos de bandolero generoso.

a Villa como el defensor ya no solo de una causa o corriente ideológica sino de su país, ya que facilita un asunto complejo con múltiples intereses personales, en que no se ha resuelto por completo ni la compleja discusión sobre los motivos exactos del ataque de Villa a Columbus, provocando la reacción de los EE. UU. y el consiguiente conflicto.

De ningún modo quiere decir ello que la identidad mexicana se defina exclusivamente mediante los elementos destacados en este corrido, sino que este texto concreto puede perseguir una posible función, entre otras, de construcción identitaria, a cuyo desarrollo ayudan los varios usos de segmentos intertextuales.

### Conclusiones

La poesía de las culturas clásicas y los corridos tienen en común que los textos se componen para que se reconozca y se memore en colectivo a ciertos individuos. Los poetas actúan como agentes de publicidad para la mejor reputación de los héroes entre sus contemporáneos, con el fin de inmortalizar su nombre cuando ha entrado en el acervo cultural de una comunidad la canción en su versión independiente de la original de su autor. Se convierten estos transmisores, que la cultivan como ‘algo nuestro’, en los actores más importantes, mientras que sus autores pueden –e incluso desean, para una identificación del colectivo con los contenidos de sus textos- caer en olvido pronto. Su actitud tiende hacia la del bardo, recreando elementos conocidos por el colectivo, alejándose de la creación innovadora de un texto nuevo y desconocido. En los casos analizados, al aplicar los estudios recientes sobre la memoria colec-

tiva, se puede observar el cumplimiento de esta función primitiva de la poesía de que los poetas inmortalizan el nombre de un personaje, mitificándolo y convirtiendo las historias sobre él en leyendas. Estos mitos se cultivan en la memoria cultural, a continuación de su transición desde la memoria comunicativa de una comunidad. Los relatos incluso pueden convertirse en legendarios a pesar de seguir vivo el personaje en cuestión. Para conseguir el desarrollo y la puesta en escena de una identificación colectiva con el texto literario, este se crea en recurrencia a las estrategias pertenecientes al campo de la intertextualidad. Las omnipresentes fórmulas de la oralidad antaño ayudaban en la memorización del texto, no obstante, hoy refuerzan su reconocimiento como algo suyo por parte de los oyentes en la recepción del texto oral.

A pesar del cambio métrico y de ritmo con muchos decasílabos hoy, se puede observar una continuidad entre romances vulgares cantados de forma corrida, que aún no corresponden al concepto corrido mexicano hasta los compuestos en el siglo XX, incluso se detectan múltiples estructuras formulaicas conocidas en los narcocorridos actuales. A nivel del fenómeno de la intertextualidad, se hacen notar incontables alusiones y retomas de elementos. Por ejemplo, se percibe en el corrido de El Chapo Guzmán, interpretado por Los Canelos de Durango y El Komander: ‘De los pies a la cabeza, es bajito de estatura, de la cabeza hasta el cielo, yo le calculo su altura, porque es grande entre los grandes, a ver quién tiene una duda’. El corrido de La Extradición del Chapo Guzmán por los Tokayos declara: ‘Pero él no ha sido malo, ayudó siempre los pobres y los más



necesitados'. Y el corrido del Chapo de Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho revela las deixis locales con estructuras formulaicas: 'Las playas fueron testigo...' y 'La sierra se encuentra triste, por esa factura que vino a pagar'. Hay un sinfín de ejemplos más de cómo se construyen los nuevos textos recurriendo a las mismas estrategias narrativas de romances y corridos antiguos. Lo mismo ocurre con los motivos de valientes generosos, caballos, negocios, pactos y alianzas, religiosidad popular y, sobre todo, los de actuar en un área fronteriza, cruzar fronteras y posicionarse frente al otro. Mientras que para Diego Corrientes fueron Migueletes y Justicias, en los corridos son, dentro de la propia comunidad, los traidores que ayudan al invasor del otro lado de la frontera, cambiando de la figura del francés dieciochesco al estadounidense -obvio en "Somos más americanos" de Los Tigres del Norte-, frente a 'lo nuestro'. A nivel literario, se manifiesta este "nuestro" en especial medida en las redes intertextuales infinitas en la poesía oral, tejidas en múltiples niveles y dimen-

siones. La recurrencia a los elementos de la tradición y la familiaridad provocada por tal procedimiento en los receptores resultan más importantes que una innovación poética literaria, tendencialmente asociada a la *poesía de autor* en general. El hecho de ser cantados ayuda a estos poemas a convertirse en marcadores de identidad. Las múltiples funciones de la poesía oral pueden ser desarrolladas en mayor medida en cuanto los textos se autonomicen de sus autores primeros en sus puestas en escena, verdaderas *performances*, entrando en el patrimonio de un colectivo transmisor, ejecutor y cultivador, manteniendo los textos vivos. Gracias a esta *performatividad*, el texto entra en la memoria cultural de un colectivo y actúa con sus funciones identitarias. Para el futuro, resulta interesante indagar más a profundidad en la configuración de la imagen de cada una de las figuras protagonistas mencionadas, comparando los diversos testimonios que existen sobre una sola figura, desde distintos -y a veces contradictorios- puntos de vista.

#### Referencias bibliográficas

- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge: University.
- Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo: los orígenes culturales de Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Avitia Hernández, (1997). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia*. Vols. I-V. México: Porrúa.
- Beristáin, H. (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Camarero, J. (2008). *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos.
- Catalán, D. (1997). El romance de ciego y el subgénero romancero tradicional vulgar. En *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva* (pp. 325-262). Madrid: Siglo XXI.
- Chamberlain, D. (2002): El corrido: Identity, narrative, and Central Frontiers. En R. Young, *Music, Popular Culture, Identities* (pp.47-63). Amsterdam: Rodopi.

- Chicote, G. (2000). La capacidad narrativa del romancero y su influencia en otros géneros discursivos. En C. Alvar & F. Sevilla (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 88-95). Madrid: Castalia.
- Erl, A.; Nünning, A. & Young, S. (eds., 2010). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter.
- González, A. (2011). El corrido: expresión popular y tradicional de la balada hispánica. *Olivar*, 15: 11-36.
- González, A. (2007). Fórmulas y motivos: Construcción poética del romancero. En B. Mariscal Hay & A. González (eds.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas „Las dos orillas”* (pp. 513-528). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- González, A. (1999). Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos. *Caravelle*, 72: 83-97.
- Herrera, Y. (2010): *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.
- Katz, F. (2013): *Pancho Villa*. México D.F.: Ediciones Era.
- Lachmann, R. (2010): Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. En A. Erl, A. Nünning & S. Young, (eds., 2010). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 301-310). Berlin: De Gruyter.
- Lira-Hernández, A. (2013) El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario. *Contribuciones desde Coatepec*, 24: 29-43.
- Lira-Hernández, A. (2012). *El corrido y las imágenes icónicas de la Revolución mexicana: Francisco Villa y Emiliano Zapata*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Mendoza, V. (1954): *El corrido mexicano*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Pedrosa, J.M. (2004): Las canciones contrahechas: Hacia una poética de la intertextualidad oral. En P. Piñero & A. Pérez Castellano (Eds.): *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam* (pp. 449-469). Sevilla: Fundación Machado.
- Piñero, P. (2016). *De romances varios: metáforas líricas, valores simbólicos y motivos narrativos*. Sevilla: Universidad.
- Piñero, P. (2008). *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Piñero, P. (2001). Mozos codiciosos de honra, pero más enamorados: La floración última de la caballería medieval en el romancero fronterizo. En *La eterna agonía del romancero: Homenaje a Paul Bénichou* (pp. 97-116). Sevilla: Fundación Machado.
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta poética*, 35 (2): 187-214.
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

## Anexo 1

Los alegres de Terán: “La persecución de Villa. Mito, rito y creencia en el norte de México”. Transcripción: Florian Homann. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=q-fO5Q\\_vjtQ](https://www.youtube.com/watch?v=q-fO5Q_vjtQ) (15.4.2018).

En nuestro México febrero 23,  
dejó Carranza pasar americanos,  
dos mil soldados, trescientos aeroplanos  
buscando a Villa por todo el país.

Comenzaron a mandar expediciones,  
los aeroplanos comenzaron a volar  
por distintas y varias direcciones,  
buscando a Villa, queriéndolo matar.

Los soldados que vinieron desde Texas  
a Pancho Villa no podían encontrar,  
ya fastidiados después de ocho horas de  
camino,  
los pobrecitos se querían regresar.

Los de a caballo no podían ir sentados  
y los de a pie no podían caminar,  
entonces Villa les pasa en su aeroplano  
y desde arriba les grita: ¡good bye!

Cuando supieron que Villa estaba muerto,  
todos gritaban henchidos de furor:  
-¡Ahora sí, mis queridos compañeros,  
vamos a Texas cubiertos con honor!-

Mas no sabían que Villa estaba vivo  
y que con él nunca iban a poder;  
y si querían hacerle una visita  
hasta la sierra lo podían ir a ver.

Empezaron a lanzar sus aeroplanos,  
entonces Villa un plan les preparó:  
Se vistió de soldado americano  
y a sus tropas también las transformó.

Mas cuando vieron los gringos las  
banderas  
con muchas barras que Villa les pintó,  
se bajaron con todos aeroplanos  
y Pancho Villa prisioneros los tomó.

Toda la gente de Chihuahua y  
Ciudad Juárez  
muy asustada y asombrada se quedó,  
porque miraba tanto gringo y carrancista  
que Pancho Villa sin orejas los dejó.

Qué pensarían los bolillos tan patones  
que con cañones nos iban a asustar;  
si ellos tienen aviones de a montones,  
aquí tenemos lo mero principal.