

CONSTRUCCIÓN DE UN GÉNERO. NEXOS GENÉRICOS ENTRE EL ROMANCERO TRADICIONAL Y EL CORRIDO

Carlos Valbuena Esteban
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

En la investigación centrada en los corridos colombianos –llamados *prohibidos*– existe un problema relativo al género derivado del binomio romance-corrido, con el cual se encuentran estrechamente relacionados aquellos. Por un lado del binomio, está la adscripción de los corridos prohibidos al género *musical*: el corrido. Y, por el otro, se halla su supeditación al romance como género *literario*. Por tanto, comparar el corrido y el romance requiere de un marco conceptual que abarque los dos, salvaguardando sus diferencias. Con la idea de contribuir a ese propósito, se establecen los espacios que ambas formas han ocupado históricamente, se discurre acerca de una serie de funciones comunes y se muestran diecinueve aspectos que sirven como elementos caracterizadores de esa relación romance-corrido (RC). La definición genérica así construida no solo es un aporte que permite reconocer el dominio de elementos del RC, sino que también es una contribución al diseño de un mapa actualizado del romance-corrido, que explicaría, entre otros fenómenos, por qué este género se ha mantenido como producto cultural capaz de trascender –sin perderlos– sus orígenes medievales.

Palabras claves: corrido, romance, romance-corrido, género.

ABSTRACT

CONSTRUCTION OF A GENRE. GENERIC LINKS BETWEEN THE TRADITIONAL ROMANCERO AND THE CORRIDO

In the research focusing on the Colombian *corridos* (called *prohibidos* 'prohibited'), there is a problem in relation to the genre deriving from the binomial romance-corrido, with which the former are found to be closely related. On one side of the binomial, the prohibited corridos are linked to the *musical* genre: the corrido, and, on the other, they are subordinated to the romance as a *literary* genre. Therefore, to compare the corrido and the romance requires a conceptual framework that includes both, safeguarding their differences. For that purpose, I establish the spaces that both forms have occupied historically, discuss a series of common functions, and show nineteen aspects serving as characterizing elements of the relationship romance-corrido (RC). The generic definition proposed is not only a contribution to the recognition of elements prevailing in the RC, but also a contribution to design an updated map of the romance-corrido, that would explain, among other phenomena, why this genre has been maintained as a cultural product, capable of transcending, without losing them, its medieval origins.

Keywords: corrido, romance, romance-corrido, genre.

RÉSUMÉ

LA CONSTRUCTION D' UN GENRE. LES LIENS GÉNÉRIQUES ENTRE LE *ROMANCERO* TRADITIONNEL ET LE *CORRIDO*

Dans la recherche sur les corridos colombiens –connus aussi comme *prohibidos* ‘interdits’–, il y a un problème par rapport au genre dérivant du binôme romance-corrido, avec lequel le premier se trouve apparenté. D’un côté du binôme, les corridos interdits sont liés au genre musical: le corrido. Et, de l’autre, ils sont subordonnés au romance en tant que genre littéraire. Donc, comparer le corrido et le romance exige un cadre conceptuel qui inclut les deux, tout en gardant les différences. Dans ce but, j’ établis les espaces que les deux formes ont occupés historiquement, j’ expose les fonctions communes et montre dix-neuf aspects servant d’éléments qui caractérisent la relation romance-corrido (RC). La définition générique proposée est non seulement une contribution permettant de reconnaître les éléments qui prévalent dans le RC, mais aussi une contribution pour concevoir une carte mise à jour du romance-corrido, qui expliquerait, parmi d’autres phénomènes, pourquoi ce genre a été maintenu comme un produit culturel capable de transcender, sans les perdre, ses origines médiévales.

Mots-clé : corrido, romance, romance-corrido, genre.

RESUMO

CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO. NEXOS GENÉRICOS ENTRE O ROMANCEIRO TRADICIONAL E O CORRIDO

Na investigação centrada nos corridos colombianos chamados *prohibidos* existe um problema quanto ao género derivado do binómio romance-corrido, estreitamente relacionados estes últimos com os corridos colombianos. Por um lado do binómio, encontra-se a adscrição dos corridos *prohibidos* ao género *musical*: o corrido. E, por outro lado, encontra-se sua supeditação ao romance como género *literário*. Por tanto, comparar o corrido e o romance requer de um âmbito conceptual que abranja os dois, salvaguardando as suas diferenças. Com a finalidade de contribuir a esse propósito, estabelecem-se os espaços que ambas as formas têm ocupado historicamente, discorre-se sobre uma série de funções comuns e mostram-se dezanove aspectos que servem de elementos caracterizadores de essa relação romance-corrido (RC). A definição genérica assim construída não só é uma contribuição que permite reconhecer o domínio de elementos do RC, mas é uma contribuição ao desenho de um mapa atualizado do romance-corrido, que explicaria, entre outros fenómenos, porquê este género se tem mantido como produto cultural capaz de transcender suas origens medievais, sem as perder.

Palavras chave: corrido, romance, elementos caracterizadores do romance-corrido, género.

1. INTRODUCCIÓN

Si bien el campo de la investigación que he emprendido desde hace unos años se centra en los corridos colombianos llamados *prohibidos*, y tanto la denominación de *corrido*, en sí misma, como su adscripción a una estructura genérica ameritan sendos análisis teóricos, en esta oportunidad solo abordaré la problematización genérica. Esta última surge al estudiar la designación de un género *musical* ampliamente cultivado en varios países de América: el corrido, cuyo nombre deriva del compuesto romance-corrido, utilizado desde el siglo XVII en España y particularmente en Andalucía, donde aún está vigente en el área del flamenco. Ese aspecto supedita el corrido a otra forma genérica: el romance, plenamente identificado y estudiado como género *literario* medieval europeo.

Las relaciones entre el romance y el corrido han sido objeto de estudios recientes que los catalogan como géneros diferentes¹ o fuertemente emparentados.² A diferencia de los estudios anteriores, orientados al fortalecimiento de patrimonios históricos nacionales, los trabajos de los investigadores actuales atienden más a establecer redes de relaciones que diferencias formales. El fondo de estas diferencias quizás resida, más que en la hibridez del objeto de estudio, en la ausencia de un análisis teórico de los conceptos de género aplicados o aplicables a su estudio. Como punto de partida para estudiar la evolución diacrónica del romance y del corrido es necesario desechar cualquier conexión con la concepción de géneros *naturales* y aceptar la historicidad de todos los géneros.

2. HISTORICIDAD DEL ROMANCE

A diferencia de otras formas poético-musicales-interpretativas del medioevo, el alcance y velocidad de difusión del romance español se amplió –paradójicamente– en razón inversa al declive de la sociedad medieval y en razón directa a la expansión de la impresión sobre papel. Poco más de un siglo

¹ Armistead (2001, pp. 15-17): “Conviene insistir, por otra parte, en varias diferencias que separan los dos géneros. Una de tales diferencias es que el corrido, en contraste con el romance, no suele relatar una historia”.

² Valenciano (2001, p. 11): “género literario que hunde sus raíces en el pasado tardo-medieval europeo y que, una vez instalado en Hispanoamérica, ha sido conservado hasta el presente en la memoria colectiva de las comunidades de habla hispana”. Gilard (en prensa): “el actual corrido del contrabando aparece como una curiosa reactivación del romance matonesco, que es la matriz del género corrido tomado en términos globales, y precisamente en lo que fue su motivo anecdótico por excelencia”.

después de que Gutemberg comenzara a imprimir sus biblias (1455) se imprimió en Amberes, en español, un cancionero de romances (1566), colección de 'letras' (reducciones literarias de romances) a las que el lector podía agregar música y/o actuación a su antojo, pero que, en cualquier caso, proponían una relación visual diferente entre el romance y el receptor, donde el oyente debía hacerse lector. La mediación editorial suplantó la juglaresca.

La oposición económica entre ambas mediaciones se hizo creciente en el tiempo. En esencia, se derivaba del cambio de paradigma social que acabó con los mercados de trueque: los ingresos del jugar se limitaban al patrocinio que lograran sus servicios (entretenimiento), generalmente trocados por alojamiento, comida, ropas o paño para confeccionarlas y, esporádicamente, algo de dinero (Menéndez Pidal, 1962, pp. 13-14).

La aparición del impresor/editor –funciones que después se separan y especializan– coincide con el nacimiento de los mercados modernos, a los cuales el editor concurre con un producto (los romanceros) que se compran a precio fijo (mercancía). El receptor ya no es patrocinante de un intangible sino comprador de una mercancía duradera con valor de reventa.

La capacidad de reproducción mecánica y el relativo bajo coste de producción se sumaban a la eliminación de los costes: del cantor, de los músicos, de los instrumentos, de los elementos de vestuario y escenografía requeridos tanto por la oralidad como por la actuación, con el fin de conformar una mercancía duradera, de precio accesible en comparación con los costosos libros manuscritos, nutrida inicialmente a coste cero por repertorios orales de conocida aceptación.

Para el impresor, el costo unitario disminuye en relación inversa al aumento de ejemplares producidos, por lo cual un rango mayor de difusión aumenta su margen de utilidad. El sujeto que confecciona esos ejemplares no es ubicuo pero su producto sí lo es, razón por la cual este puede ser vendido simultáneamente en varios sitios. Quien imprime solo necesita agentes de venta y despachar el producto como mercancía por canales ya establecidos. Puede producir hoy, almacenar mañana, despachar la próxima semana y vender un mes más tarde, utilizando letras de crédito y otros instrumentos financieros adscritos al mercado.

Para capitalizar su capacidad de reproducción mecánica de textos y el creciente número de lectores (clientes potenciales), los editores desarrollaron

estrategias de mercadeo masivo basadas en productos de bajo coste y fácil producción, así como un sistema de ventas también de bajo coste. El pliego fue el caballo de batalla de la naciente industria editorial.

Aprovechando los privilegios comerciales otorgados a los ciegos y sus relaciones clientelares en plazas y portales de iglesias, por ejemplo, la acción de promoción se basó en el pregón y la recitación memorística del texto, competencias tradicionales de dicho grupo. Como extensión de esta estrategia para colocar el producto en el lugar de paso del cliente, se confió a discapacitados por heridas de guerra, viudas, ancianos y otros menesterosos la custodia y venta de los productos expuestos en la calle ‘a caballo’ de un cordel. Ambas modalidades dieron lugar a denominaciones utilizadas como caracterizadoras de los romances *de pliego*, *de ciegos*, y *de cordel*, nombres que referían, respectivamente, al proceso de producción, al agente de ventas, y a la modalidad de mercadeo, y no a la materia romancística en sí.

El juglar, por su parte, no goza de ubicuidad, por lo cual está obligado a moverse hacia los escenarios de producción. Sus prestaciones de servicios son consecutivas y efímeras, enmarcadas en una declinante economía de trueque. Cuando está enfermo no puede generar ingresos, sin que disminuyan sus gastos de vida; sus costes de desplazamiento crecen con el rango de cobertura espacial que alcance. En términos de la competitividad que establece una economía de mercado, los servicios del juglar no pueden competir con el producto del editor, por lo que el juglar termina siendo pregonero y vendedor de los productos editoriales.

Agotados los repertorios históricos de romances viejos o tradicionales, la triunfante industria editorial incorpora al poeta a la cadena de producción (como letrista anónimo) para generar nuevas versiones ‘refrescadas’ de antiguos romances, de probada aceptación, y producir otros, al gusto de la época. La mediación editorial subordina la producción al historial de los resultados de venta, configurando, por vía de la oferta, a los lectores de diferentes temas (religiosos, políticos, históricos, heroicos, por ejemplo) como segmentos de mercado.

Como manera de aumentar el atractivo visual de la mercancía exhibida en los cordeles, el editor incorpora grabados y sintetiza el asunto tratado mediante titulares destacados y subtítulos que resumen lo narrado. La extensión del romance cede nuevos espacios a esos códigos. En la medida en que se

desarrollan sistemas de producción más rápidos, la temática puede abordar sucesos cada vez más recientes, orientándose a la nascente forma periodístico/noticiera, sin abandonar sus códigos poéticos formales.

Aparece otro caracterizador genérico, referente tanto a las estrategias divulgativas del editor como a una valoración clasista y negativa del lector de pliegos y sus preferencias: el *romancero vulgar*, el cual puede enmarcarse en una axiología hegemónica que valora en positivo la permanencia del romance y que es desarrollable como:

[pliego = ínfimo = deleznable] (-)

[libro = sólido = perdurable] (+)

Como resultado de estas y otras estrategias de venta orientadas a captar las crecientes masas rurales en proceso de urbanización³ y alfabetización, a esa axiología se le opone otra, generada desde la óptica económica del comprador/lector popular:

[pliego = mínimo = barato] (+)

[libro = exceso = caro] (-)

Los romanceros-cancioneros, si bien ceden ante los romances de pliego en las preferencias populares, no pierden su lugar en la industria editorial y evolucionan, dentro del formato libro, a ediciones restringidas de romanceros de tipo *culto* (ediciones prologadas, anotadas, comentadas, ilustradas, antológicas) y, en el ámbito académico, a obras especializadas (publicaciones indexadas, trabajos de grado) que estructuran su carácter actual de género histórico literario.

El romance, en su etapa de presentación oral, solo tenía como límites los impuestos por la mediación del juglar: su memoria, su resistencia vocal y física, así como la voluntad o capacidad del receptor de mantener la atención. El juglar podía optar por interpretar romances cortos, medianos, o de una extensión cercana a la del poema épico, de diez mil o más versos, en sintonía con las preferencias de su audiencia.

³ En 1482, según el “censo de Quintanilla”, la composición social de la población de la península era la siguiente: campesinos, 80%; asalariados, 12%; eclesiásticos, 2%; burguesía incipiente, 2%; aristocracia, 2% (Klauer, 2000, p. 31).

La mediación editorial, en cualquiera de sus manifestaciones, impuso al romance restricciones de extensión en razón de un formato que era, a la vez, función de una tecnología (dimensiones del papel que alimenta la máquina), de una mercadotecnia (captación de público de paso en los espacios públicos mediante el pregón y o la exhibición del producto), y de una creciente intuición ergonómica surgida en la producción, almacenamiento y distribución por parte de los agentes editoriales y en la manipulación y conservación de los productos por el lector.

Puede decirse que, con la aparición del pliego, el romance pasó de género potencialmente *extenso*, desde el punto de vista de la cantidad de versos que se recitaban en una sola tirada, a la categoría de *género breve*⁴ (Aullón de Haro, 2006).

3. HISTORICIDAD DEL CORRIDO

La evolución del romance en la América hispanófona fue diferente, y resultado político del Tratado de Tordesillas (1494). Los españoles trajeron con ellos los romances como forma oral poético-musical y compusieron aquí otros, que testimoniaban una nueva épica. Así lo asienta Bernal Díaz del Castillo (2000, pp. 323-324) en sus crónicas de la conquista de la Nueva España:

todos nosotros estábamos mirando desde Tacuba el gran *cú* de Uichilobos y el Tatelulco y los aposentos donde solíamos estar, y mirábamos toda la ciudad y los puentes y calzadas por donde salimos huyendo; y en este instante suspiró Cortés con una muy gran tristeza, muy mayor que la que antes traía, por los hombres que le mataron antes que en el alto *cú* subiese, y desde entonces dijeron un cantar o romance:

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado, etc.

Acuérdome que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de ganada la Nueva España fue fiscal y vecino en México: Señor capitán: no esté vuesa merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuesa merced:

⁴ Los romances de pliego no suelen pasar de cuatrocientos versos.

Mira Nerón de Tarpeya
a Roma cómo se ardía ... ⁵

Es evidente la conexión intertextual entre el pasaje de la crónica, los romances que allí se citan y el tópico de ‘el último suspiro del moro’ atribuido a Boabdil, último rey moro de Granada, cuando se detuvo en El Padul, camino del exilio, a contemplar su reino perdido. El tópico del suspiro del moro a la vista de la ciudad perdida está también presente en el “Romance de Reduan-IV” (anónimo), en el cual se llora la pérdida de Jaén:

Los ojos puestos en ella
Grave congoja en el alma
Dando un gran suspiro el moro
A la bella ciudad habla (Durán, 1945, p. 55)

El fragmento de Díaz del Castillo es testimonio del implante del romance castellano en América desde los primeros momentos de la Conquista y nos permite precisar varias de sus características transmitidas al corrido: la articulación del romance oral con la crónica (género literario), y con la canción (género musical) como práctica social; la articulación del romance (habla poética) con el habla cotidiana del letrado; la vinculación tópica entre el romance compuesto en España y el compuesto en América; su carácter épico-lírico; el verso octosilábico; y la función historiadora.

El romance se desarrolló en América a partir de la Conquista, durante y más allá de la Colonia, sin perder –antes bien, ampliando– su carácter de canciónailable ‘de corrido’. Mendoza (1954) señala la influencia de las coplas romanceadas, la jácara y el cantar, emparentadas musicalmente con el romance, en el corrido mexicano.

El lento proceso de implantación de la lengua y el discurso hegemónico, la postergación por razones políticas y religiosas de la alfabetización de los indígenas y la llegada tardía de la imprenta dieron lugar a grandes masas rurales de cultura oral, así como al arraigo de las formas orales de transmisión.

Durante el transcurso de la colonización, y hasta comienzos del siglo XX, el romance impreso siguió llegando desde la metrópoli junto a otras mercancías culturales y aunque tuvo un impacto importante en la producción literaria americana (Gilard, en prensa) no puede afirmarse lo mismo en lo que respecta a

⁵ Romance que aparece posteriormente registrado por Durán (1945, p. 393).

la producción musical, pues la mayoría de los romances impresos en España en el siglo XIX y siguientes carecía de música. Sin embargo, esos romances coexistieron con el corrido lo suficiente para transmitirle ciertos rasgos esenciales, particularmente los llamados *vulgares* (ver nota 2).

En adición a estos vínculos formales y temáticos, nuevamente, son algunas innovaciones tecnológicas las que con certeza podemos vincular a los más importantes cambios formales del corrido. La aparición y evolución de los medios de registro sonoro (cilindros de cera o alambre, discos de baquelita, discos de vinilo, cinta magnética, disco compacto) favorecieron la conservación y difusión de los aspectos orales (música, voces, instrumentación) preservados y multiplicados en las formas americanas del corrido.

Así como la extensión del romance se vio restringida por las dimensiones del pliego de impresión, el corrido, como contrapartida de asumir la difusión que le proporcionaba el disco, debió restringirse en función del tiempo permitido por el formato. Esta fue, nuevamente, una mediación editorial, en este caso, del editor musical. Este último desplazó al editor literario con un producto ideal para ser consumido por el mayoritario público iletrado y también por las minorías educadas, pues –además de eliminar la necesidad de leer– el disco restituía la música y las voces al corrido.

Con la masificación comercial del disco como producto de venta o alquiler (rocolas, máquinas pasa-discos) aparecieron también mediaciones de tipo legal basadas en el carácter público de los lugares de reproducción. La institucionalización de los derechos por creación intelectual, ejecución y reproducción, definió legalmente al juglar como ente económico sujeto a sanciones y demandas (por difamación por ejemplo) e impuso nuevas exigencias al corridista, quien, a su vez, las tradujo en nuevos códigos estéticos subordinados a lo extraliterario.

Un nuevo formato, el casete, unido al carácter portátil del respectivo aparato de reproducción, revolucionó drásticamente los modos de creación y difusión. Por una parte, el corridista –generalmente, un analfabeta musical– podía contar con un soporte externo para ayudarse en su proceso de creación, grabar sus propias canciones o acompañamientos, y venderlos al margen de las cadenas de comercialización y las restricciones de la radiodifusión pública. Por su parte, el usuario, además de aprovechar las posibilidades de movilidad, podía reproducir el casete o generar sus propias combinaciones y venderlas.

La aparición y evolución de medios de registro de imagen fija o en movimiento (fotografía, cine mudo, cine sonoro, televisión, video digital) impactaron también las estructuras del corrido. El registro de la imagen permitió restituir los aspectos visuales de la actuación y resultó decisiva para la recuperación plena del juglar corridista como ente social, con funciones parecidas a las de la juglaría medieval. En los *camiones* mexicanos (autobuses de transporte público) proliferan pequeños juglares que cantan corridos y rancheras a cambio de las monedas que los pasajeros quieran darles.

Promovido por el cine y la radio y atrincherado en las cantinas y bares, el corrido invadió los centros urbanos y los territorios ganaderos de América Central y del Sur, aprovechando el sustrato construido por el romance. Jorge Negrete, Pedro Infante, José Alfredo Jiménez, Vicente Fernández y Miguel Aceves Mejía se convierten en luminarias continentales cantando y componiendo corridos.

Esa incorporación a los escenarios virtuales proporcionados por la radio, el cine y la televisión, exigió nuevas concesiones a sus respectivos códigos, tanto en las áreas lingüísticas (eliminación de procacidades, por ejemplo) como en las temáticas y en las interpretaciones (eliminación de gestualidad obscena, por ejemplo), pero asimismo multiplicó la apetencia por la actuación en vivo en escenarios de toda índole (fiestas privadas, cantinas, locales nocturnos, conciertos, actos públicos de masas, entre otros).

Resulta posible, entonces, constatar históricamente –al igual que se hizo en párrafos anteriores con el romance– la fuerte relación entre los productos culturales y las condiciones sociales y tecnológicas imperantes en el momento de la producción del corrido, así como las re-semantizaciones de las que este ha sido objeto. Obviamente, hacer este recuento diacrónico requiere al menos un concepto vago de identidad entre los elementos relacionados, no obstante su catalogación bajo diferentes denominaciones y criterios genéricos.

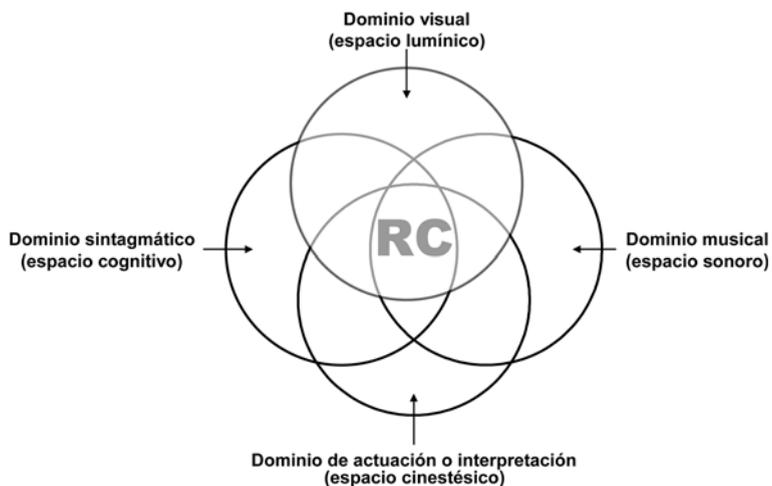
Algunos enfoques culturales, folclóricos y musicológicos, coinciden en estudiar el corrido como un género musical en el contexto moderno de las industrias culturales, pero carecen de un instrumento metodológico fuerte, como las herramientas producidas por la teoría de los géneros literarios, que permita estructurar el campo del romance-corrido de manera que este pueda sustentar comparaciones internas valederas. A su vez, los estudios literarios han generado herramientas –como la narratología y la semiología– que

permiten comparar elementos discursivos en distintos géneros, pero estas no pueden dar una cabal comprensión de la estructura dinámica y de las funciones sociales surgidas de la comparación genérica interna entre los romances y los corridos.

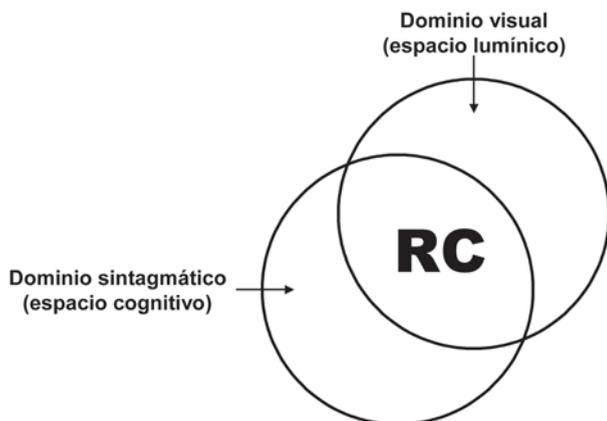
Si queremos comparar romance y corrido –y no romances y corridos– se requerirá un marco conceptual que los articule internamente en un mismo campo, es decir, una definición genérica que los abarque por igual, salvaguardando sus diferencias. Pero ni los departamentos de literaturas nacionales, ni los de musicología, ni los de comunicación social, ni los de estudios de género, parecen interesarse por esta perspectiva holística y, como en la parábola de los ciegos que describían el elefante según la parte del animal que estuvieran tocando, permanecen dentro de sus respectivas fronteras, incapacitados por sus auto-restricciones para ver la dimensión real y la vitalidad del fenómeno que las atraviesa.

Con el objetivo de salvar esa discontinuidad, construiré una definición de dominio del romance-corrido (RC), dinamizado por funciones y caracterizado como modelo politético⁶ que permita superar operativamente las discontinuidades conceptuales, así como reconocer en el romance y en el corrido una misma forma artística y singular, híbrida de canto, danza, poesía y actuación. Gráficamente, esa definición de dominio del romance-corrido (RC) podría ser la siguiente:

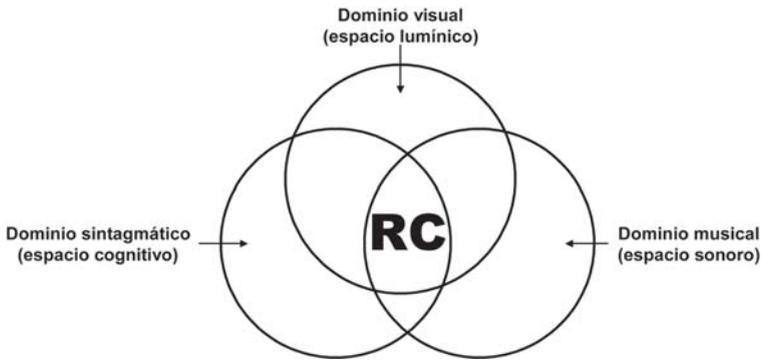
⁶ Bajo un sistema politético de clasificación, ningún rasgo singular centra el dominio; este tipo de clasificaciones, por lo tanto, es una combinación de características. El concepto lo propone Barnes (1989) desde la antropología religiosa. Otras definiciones amplían el concepto. Por ejemplo, “Se dice que un Sistema (como agregado de entidades menores interdependientes) es politético si cumple tres condiciones: que sus partes tengan un número indeterminado de los atributos (o elementos) del sistema, que cada atributo pertenezca a gran número de las partes componentes y que la ausencia o presencia de ningún atributo sea suficiente y necesaria para formar parte del conjunto” (Clarke, 1984, 35-70). Y “Grupo politético es un grupo donde sus miembros comparten un gran número de atributos, pero ninguno de esos atributos es compartido por todos los miembros con la excepción del atributo de pertenecer a ese grupo [...] cada miembro posee algunos atributos de ese conjunto. Por lo tanto ningún atributo es condición necesaria o suficiente para convertir a un objeto en integrante del grupo” (Crisci, 1983, p. 4). El concepto de grupo o conjunto politético se utiliza en múltiples disciplinas: en arqueología, <http://www.antropologiavisuale.org/politetica.htm>; en antropología, <http://remi.revues.org/document1803.html>; en análisis de procesos, <http://www.aia.es/internet/ArchivosPDF/Spanish/ReADAN1.pdf>; y, en medicina, <http://www.dorlands.com/>



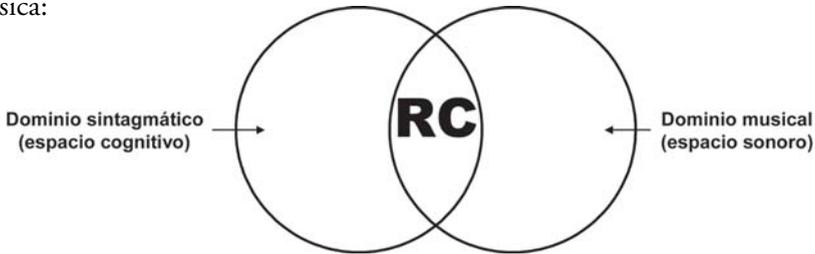
Estos cuatro espacios constitutivos del romance medieval se reducen a la mera lectura impuesta por cancioneros, romanceros y pliegos de cordel (en definitiva, por la mediación editorial), todos los cuales restringen la participación del polo receptor a la intersección de los dominios visual y cognitivo (lectura silenciosa):



y, si acaso, también al sonoro cuando el romance se lee en voz alta, se recita o se pregonan:



Con la posibilidad del registro sonoro, lo cognitivo-sintagmático abandona la escritura y retorna al dominio de la oralidad, extendiéndose al canto y a la música:



una migración que pronto es compensada editorialmente mediante la inclusión de imágenes y textos en la funda del disco. Textos, paratextos y peritextos aparecen y desaparecen en los distintos tipos de ediciones y reproducciones legales o piratas, más como estrategias comerciales que como artificios para facilitar la memorización. Las imágenes en la portada de la funda y en el disco mismo compiten con las de otros discos por la atención del potencial comprador. Una y otra vez se reajusta y acomoda el dominio del RC. Esta reactividad del RC a las condiciones sociales materiales y a sus agentes históricos requiere una caracterización funcional, dinamizadora del dominio, que dé cuenta también de sus movimientos proactivos.

Una caracterización que incluya cuatro funciones:

- i) la función ritual (programa de base) orientada a la construcción de dos hipertextos de valor⁷ para todo grupo social: la memoria colectiva

⁷ Entre los hipertextos de valor paradigmático (los de máxima importancia para el colectivo) se cuentan las historias de muertes violentas y, en general, las que afectan a la supervivencia del individuo y del grupo.

- (sumatoria de todas las memorias individuales), y el sentido de lo cotidiano, equiparables en lo extenso, a los dominios de lengua y habla. La función ritual es la generadora de sendos programas de uso que llamaré cada una *función historiadora* (construcción de un acervo de sucesos memorables) y *función noticiera* (construcción de realidad, presente cercano, sucesos notorios);
- ii) la función lúdica (entretenimiento), que se expresa dentro de rituales colectivos y también en el ámbito individual del receptor;
 - iii) la función propagativa (replicativa, reproductiva) que se orienta en el tiempo (duración) y en el espacio (extensión) para ampliar su universo receptor; y,
 - iv) la función dialógica que modela a su receptor por vía de una forma narrativa (épica, lírica, dramática) induciendo la conservación y transmisión de los contenidos semánticos.

Las funciones mencionadas –en combinación sinérgica– afectan a todos los elementos del dominio RC y, por lo tanto, dan cuenta diacrónica de los movimientos del mismo. Son, en esencia, la base de la capacidad de adaptación del RC y la matriz que rige la evolución de su identidad.

Ahora bien, para postular una categoría genérica específica (una identidad) se necesita algo más que una definición de los dominios involucrados y de su dinámica. Esa es la vinculación *genética* que exige Todorov (1996), la cual, finalmente, no es más que otra expresión metafórica del rasgo vitalista que reconocen los estudiosos en el romance-corrido. *Aggiornando* la metáfora vitalista diré que la metodología que propongo consiste en indagar indirectamente en los ‘huesos’ (letras) más antiguos del romancero para rescatar ‘fragmentos de ADN’ persistentes. Indirectamente, porque, en vez de consultar romances antiguos,⁸ me limitaré a comparar una muestra de opiniones de notorios romancistas contemporáneos.

De los romanceros consultados (en su mayoría, publicaciones posteriores a 1950) he extraído un cierto número de párrafos que, una vez agrupados, son

⁸ “La producción de romances viejos se inicia en la segunda mitad del siglo XIII y tiene su periodo de mayor actividad desde la segunda mitad del siglo XIV, hasta los dos decenios primeros del XVI” (Menéndez Pidal, 1968, p.158). Sin adentrarnos en sutilezas de datación, puede decirse que el romancero viejo es el anterior a la imprenta y el que nunca dependió de la escritura para su difusión.

suficientes para indicar diecinueve características del RC en las que parecen coincidir –o, al menos, no muestran grandes divergencias– los autores. Enumeraré esas características a continuación anexando, en cada caso, la opinión de uno o dos autores al respecto:

1. La función comunicacional (informativa, noticiera)

“He aquí, pues, una de las características más precisas y definidoras del romancero español: poesía noticiera que, desde los infantes de Lara hasta hoy, ha venido punteando el quehacer histórico (nacional o particular) de nuestro pueblo” (Alvar, 1987, p. XII).

2. La función historiadora (memorística)

“Las gestas dieron al romancero esa emoción de los datos concretos y precisos” (Alvar, 1987, p. XLII).

“Un documento histórico que aparece en forma artística. El romance es historia que llega a ser arte, estremecimiento histórico hecho beldad” (Spitzer, 1980, p. 126).

3. El carácter popular

“El romancero se hace propiedad de todos, desde los de más baja y servil condición hasta la nobleza más alta y los mismos reyes” (Armistead, 1994, p. XVI-XVII).

“la pervivencia que este género [el romancero] ha alcanzado entre el pueblo, llegando hasta nuestros días. Se ha convertido así en una de las manifestaciones folklóricas y tradicionales más ricas de la cultura occidental” (Miñambres, 1988, p. 16).

4. El discurso verosímil

“de la pluralidad de caminos que ante la poesía noticiera se abrían, las gestas y el romancero fronterizo –con todas las diferencias que queramos– eligieron precisamente el que, por encima de todo, conducía a la veracidad” (Alvar, 1987, p. LXXXV).

5. El carácter épico

“la filiación épica se descubre fácilmente en múltiples romances, no ya cuando es notoria la dependencia en temas, personajes o fórmulas, sino incluso cuando ésta no se produce” (Rico, 1998, p. 13).

“Porque fueron poesía arraigada en la conciencia histórica de cultos e ignaros, los romances conservaron siempre un trasfondo de grandeza épica,

eficaz en cualquier momento, y un sustento de posibilidades, aptas para realizarse en circunstancias propicias” (Alvar, 1987, p. XI).

6. El carácter lírico

“Épica y lírica convivían así en la Edad Media y seguirán conviviendo tanto en el romancero viejo, como en el moderno” (Armistead, 1994, p. XIV).

“en el corazón del romancero los ingredientes líricos conviven con los factores épicos y ambos llegan a potenciarse mutuamente. [...] debemos percatarnos de que incluso ese rasgo se da en convergencia en deuda con las maneras de la lírica” (Rico, 1998, p. 17).

7. El talante trágico

“en todos los romances asistimos al cumplimiento de una sentencia pareja, de un hado por lo general adverso” (Rico, 1998, p. 23).

“Otras veces, por el contrario, se empeñan con todas sus fuerzas en seguir el rumbo que los conduce a la tragedia, a un momento terrible que no pueden rehuir” (*Ibidem*).

8. La forma poética versificada

“Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (Menéndez Pidal, 1996, p. 9).

9. El predominio del verso octosilábico

Los “romances debieron ser ‘los primitivos ensayos de la poesía castellano-vulgar’; [...] el verso de los romances era, originariamente, el octosílabo” (Alvar, 1969, p. XXVIII).

“La medida octosilábica no es regla fija, ya que se encuentran con frecuencia versos de siete o de nueve sílabas, ya sea en textos tradicionales y populares, ya sea en los juglarescos o artificiosos” (Di Stefano, 1978, p. 44).

“los romances enteros en versos no octosilábicos ya caen fuera de nuestro género y tienen otras denominaciones” (*Ibidem*).

10. La estructura abierta

“romance como obra abierta, capaz de ser reinterpretada por cada uno de sus lectores; solo que en esta ocasión el ‘lector’ (más bien oyente) es también transmisor (cantor) y deja la huella de su lectura en el texto que transmite” (Díaz-Mas, 1994, p. 16).

11. El carácter oral

“Buena parte del romancero medieval tenía como característica esencial en su difusión y producción la de la oralidad” (Lozano, 1998, p. 38).

12. La vinculación con la música y el canto

“algunos romances se especializaron como canto para acompañar danzas; [...] se usaron como canto de segada, acompasando el ritmo de la siega al ritmo del romance [...]. Era costumbre cantar romances y canciones” (Díaz Mas, 1994, pp. 32-33).

13. La comunicación con otras formas artísticas

“la Gramática castellana, de Lebrija; las obras de cronistas, etc.; o las ‘contrahechuras’ (v. nn. 65 a 67); o las ensaladas, donde se suelen insertar con fin paródico versos de romances; o los libros de música; o las obras teatrales” (Di Stefano, 1978, p. 22).

14. El estilo formulístico

“Otros de los rasgos característicos del romancero es la dicción formulística [...]. Se entiende por fórmula un grupo de palabras que se emplea con regularidad en las mismas condiciones métricas para expresar siempre la misma idea” (Díaz-Mas, 1994, p. 25).

15. Función política

“en Castilla [los romances] eran principalmente estimados en su aspecto de poesía política, destinada a mantener el público interés despierto hacia la guerra de Granada” (Menéndez Pidal, 1996, p. 33).

16. Motivación económica

“si se consideró que había que componer un poema ... es porque se sabía de su más que probable óptima acogida. El Cid ‘vendía’ indudablemente y, como es sabido, el consumidor influye siempre: hay que darle lo que le gusta” (Victorio, 2002, p. 25).

17. El carácter performativo

“Desde luego la poesía juglaresca mira hacia sus oyentes, no sólo en el momento de la recitación, sino desde la poetización misma” (Menéndez Pidal, 1962, p. 243).

18. El carácter narrativo

“La estructura narrativa que caracteriza al romancero es la del ‘romance-scena’ [...] el tiempo ... es casi siempre un presente en el que la acción se ofrece al oyente en su mismo estar haciéndose” (Di Stefano, 1978, p. 25).

19. La vitalidad

“Entonces, cada fragmento del romance tiene su vida propia: cada cuarteta, cada verso, cada palabra de un verso” (Alvar, 1987, p. LXIV).

Podría decirse que se trata de diecinueve ‘genes’ agrupables como ‘huella genética’ del romance-corrido y que este espacio de convergencia de los estudios consultados es una ‘genografía’ o ‘genocronía’ que permite rastrear su ‘ADN mitocondrial’ desde el pasado medieval hasta los albores del siglo XXI. Con ello bastaría para llenar los extremos de género que exige Todorov (1996), pero seguiríamos sin contar con un articulador transgenérico que permita superar la oposición literario/musical. Prefiero, entonces, considerarlos como caracterizadores del dominio, y aplicar la definición genérica así construida (espacios + funciones + caracterizadores politéticos), que establecer la homogeneidad (pertenencia al dominio) de los elementos que se comparan.

A partir de la operatividad alcanzada deberían intentarse el análisis y depuración del modelo, agregando otros caracterizadores que pudieran resultar pertinentes y eliminando posibles redundancias, de manera que los rasgos se opongan claramente entre sí.

En definitiva, la aplicación reiterada del modelo propuesto a producciones –hoy caprichosamente aisladas bajo distintas denominaciones, sub-generalizadas y mal clasificadas– podría proveer un mapa actualizado del romance-corrido, que ponga en evidencia sus dinámicos enlaces internos y externos y que explique su resistencia como producto cultural capaz de trascender –sin perderlos– sus orígenes medievales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, M. (1969). *Cantores de gesta medievales*. México: Porrúa.

ALVAR, M. (comp.). (1987). Introducción. En *Romancero viejo y tradicional*, (XI-LXXXV). México: Porrúa.

- ARMISTEAD, S. G. (1994). Estudio preliminar. Los siglos del romancero: tradición y creación. En I. Echevarría y S. Pellicer (coords.), *Romancero*, (IX-XXI). Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori.
- ARMISTEAD, S. G. (2001). El corrido y la balada internacional. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, 15-35.
- AULLÓN DE HARO, P. (2006). *Las categorizaciones estético-literarias de dimensión género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos*. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en <http://www.anmal.uma.es/numero15/Aullon.htm#1#1> [consulta: 14 de agosto de 2006].
- BARNES, S. (1989). *Africa's OGGUN—Old World and New*. Indianapolis, IN: Indianapolis University Press.
- CLARKE, D. L. (1984). *Arqueología analítica*. Barcelona: Bellaterra.
- CRISCI, J. V. (1983). *Introducción a la teoría y práctica de la taxonomía numérica*. Washington, DC: OEA.
- DI STEFANO, G. (1978). Estudio crítico. En *El romancero*, (15-89). Madrid: Narcea.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B. ([1632] 2000). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa.
- DÍAZ-MAS, P. (1994). Prólogo y notas. En I. Echevarría y S. Pellicer (coords.), *Romancero*, (3-50). Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori.
- DURÁN, A. (1945). *Romancero general o Colección de romances anteriores al siglo XVIII*, t. X. Madrid: Atlas.
- GILARD, J. (en prensa). *Del romancero matonesco al actual corrido de la frontera. Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur l'Amérique Latine à Toulouse*. Toulouse.
- KLAUER, A. (2000). *Descubrimiento y conquista. En las garras del imperio*. Libro en línea. Disponible en <http://www.eumed.net/libros/2005/ak4/1g.htm> [consulta: 14 de agosto de 2006].
- LOZANO, M. (coord.). (1998). Noticias del romancero. En *Romancero*, (25-48). Barcelona: Plaza & Janés.
- MENDOZA, V. T. (1954). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1962). *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1968). *Romancero hispánico*, t. I. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1996). *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MIÑAMBRES, N. (ed.). (1988). *El romancero*. Tarragona: Tàrraco.
- RICO, F. (1998). Las raíces del romancero. En M. Lozano (comp.), *Romancero*, (9-23). Barcelona: Plaza & Janés.
- SPITZER, L. (1980). *Estilo y estructura en la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- TODOROV, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- VALENCIANO, A. (2001). Presentación. *Anales de literatura hispanoamericana*, 30, 11-13.

VICTORIO, J. (2002). *El cantar de Mio Cid. Estudio y edición crítica*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).