

# La representación social de la violencia en la trova popular mexicana

CATHERINE HÉAU LAMBERT\*

GILBERTO GIMÉNEZ\*\*

**Resumen:** Desde el siglo XIX, los corridos han desarrollado representaciones sociales en torno al honor y al machismo, la valentía y la bravura, la astucia y el contrabando, ligadas con el ejercicio legítimo o ilegítimo de la violencia. Este estudio utiliza el concepto de "sociograma" como herramienta de análisis cultural. La idea de "violencia" tiene, en la cultura popular —en particular en los corridos "de valientes", que tematizan el "honor" y, últimamente, en los narco-corridos—, un sentido diferente del que nosotros le asignamos. Lo que es afirmación de honor o reivindicación de derechos, en un caso, tiene una connotación transgresiva e ilegal en otros.

**Abstract:** Since the 19<sup>th</sup> century, corridos have developed social representations of honor and machismo, courage and bravery, cunning and contraband, linked to the legitimate or illegitimate exercise of violence. This study uses the concept of "sociogram" as a tool for cultural analysis. The idea of violence in popular culture, particularly in the corridos about "brave men" concerning honor, and recently in the narco-corridos, has a different meaning from the one people normally assign it. What may be an affirmation of honor or demand for rights in one case may have a transgressive or illegal sense in another.

**Palabras clave:** representación, violencia, sociocrítica, sociograma, honor, valiente, violencia, corridos, narco-corridos.

**Key words:** representation, violence, socio-criticism, sociogram, honor, brave, violence, corridos, narco-corridos.

**1** EL PRESENTE TRABAJO BUSCA SER un análisis cultural que se propone reconstruir la *representación de la violencia* en la cultura popular provinciana y mestiza de México desde el

---

\* Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Líneas de investigación: análisis de la literatura popular del siglo XIX. Dirección: Camino a la Sierra n° 15, San Andrés Totoltepec, Del. de Tlalpan, C.P. 14400, tel.: 58 49 07 67; correo electrónico: <gilberto@servidor.unam.mx>.

\*\* Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Líneas de investigación: sociología de la cultura y de las identidades. Dirección: Circuito Mario de la Cueva s/n, Zona Cultural, Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F., tel.: 5622-7400, ext. 308; correo electrónico: <gilberto@servidor.unam.mx>.

Porfiriato hasta nuestros días, a partir de la lectura de un corpus de corridos<sup>1</sup> que tematizan de modo directo o indirecto precisamente el recurso a la violencia. Partimos del supuesto de que los corridos no sólo son parte de dicha cultura, sino también testimonio y espejo de la misma. Por consiguiente tiene que ser posible rastrear algunos de sus elementos temáticos (culturemas) mediante el análisis de los corridos considerados no como meras piezas folklóricas, sino como verdaderas fuentes documentales.

El corrido constituye una de las expresiones más genuinas y emblemáticas de la cultura popular campesina y mestiza en México. Surge en el siglo XIX dentro de un marco geográfico preciso, la región central del país, aunque posteriormente se difunde también hacia el Norte y luego a todo el ámbito nacional.<sup>2</sup> Es difícil definirlo como un género poético-musical homogéneo, ya que según sus estudiosos más connotados abarca todos los géneros y puede adoptar una amplia variedad de formas métricas y melódicas. Desde una perspectiva de conjunto, sólo se puede decir que es la denominación empleada por las comunidades campiranas para designar o clasificar un repertorio de canciones de origen genuinamente local o regional, producido por trovadores reconocidos y considerado como parte de la "cultura íntima" de los pueblos (Héau de Giménez, 1991: 17-44).<sup>3</sup> En este sentido se contrapone a lo que viene "de fuera" —como las habaneras, los *chotis*, los danzones y otros géneros por el estilo— aunque también forme parte del repertorio local apropiado y cantado.

---

<sup>1</sup> Este corpus, temáticamente limitado, ha sido formado, por lo que toca a los corridos de valientes, a partir de la revisión de las conocidas recopilaciones de Vicente T. Mendoza (1954) y de Gilberto Vélez (1983), a las que se añaden las selecciones más particularizadas de Guadalupe García Torres (1997, corridos de Inés Chávez García) y de Nicole Giron (1976, corridos de Heraclio Bernal). Por lo que toca a los narco-corridos, se ha revisado más de un centenar de piezas recopiladas y seleccionadas por Imelda Amaya Alcázar (2000), más las piezas recopiladas por los autores de este artículo.

<sup>2</sup> Debe tenerse presente, sin embargo, que esta tesis histórica, inicialmente introducida por Vicente T. Mendoza (1954) y posteriormente aceptada por la mayoría de los investigadores en esta materia, ha sido relativizada por Américo Paredes (1985) al demostrar que también en el Bajo Río Grande existió una tradición del corrido "que es por lo menos tan antigua, si no es que más, como la del Gran México" (p. 239). Este autor llega incluso a invertir los términos de la cuestión, al afirmar lo siguiente: "Puede ser, incluso, que el corrido heroico del Gran México haya sido influido por la tradición heroica de la Frontera, de la que *El corrido de Gregorio Cortez* es un epítome" (p. 240).

<sup>3</sup> Este repertorio se canta habitualmente con acompañamiento de guitarra y bajo, y, en el norte, de acordeón. El concepto de "cultura íntima" ha sido acuñado por el antro-

Resulta más fácil distinguir y caracterizar sus variedades regionales, que sólo tienen en común el nombre de corrido. Así, los corridos del Bajío y los del Norte se asemejan claramente a los romances españoles tanto por su métrica octosilábica como por los tópicos que integran su contenido.<sup>4</sup> Los "corridos urbanos", como los editados por las imprentas populares de finales del siglo XIX y principios del XX (como por ejemplo la de Vanegas Arroyo en la ciudad de México), reproducen frecuentemente los pregones y las fórmulas de los romances de ciego españoles.<sup>5</sup> Pero los "corridos surianos", originados en Morelos, Puebla y Guerrero, parecen más cercanos a la tradición poético-musical indígena. Estos últimos todavía forman parte del repertorio vivo de los trovadores locales, y marcan profundamente la identidad regional. Además, su métrica es más variada, y su contenido no privilegia las proezas de los héroes o de los valientes, sino los temas lírico-amorosos y los reclamos de justicia social. Estos rasgos los diferencian de los "corridos urbanos" y de los "norteños", respectivamente.

A partir de la Revolución mexicana, el corrido se halla fuertemente asociado en el imaginario colectivo con la historia de las luchas populares campesinas, hasta el punto de haberse convertido en una especie de símbolo metonímico de las mismas. "El corrido es fiel acompañante de las luchas populares", dice José Manuel Valenzuela (2003: 43). Por eso, incluso en nuestros días se cantan corridos en muchos episodios de lucha o de resistencia popular, como ha ocurrido en el levantamiento neozapatista en Chiapas (Héau Lambert y Giménez, 1997).

Uno de los fenómenos más interesantes es la persistencia y la recepción continua en México de esta expresión emblemática de la cultura popular. Cuando muchos preveían su inminente desaparición debido a la modernización del país y a la difusión de la cultura de masas, he aquí que desde los años setenta presenciamos más bien su espectacular reavivamiento bajo la forma de "narco-corridos", precisamente gracias al apoyo de medios masivos como la televisión, las empresas disqueras y

---

pólogo Claudio Lomnitz-Adler (1995: 46), y evoca simultáneamente la cultura generada y vivida dentro de la comunidad local y de los hogares que la componen.

<sup>4</sup> De aquí se origina la opinión hasta hoy dominante de que el corrido mexicano deriva del romance español.

<sup>5</sup> Los romances de ciego fueron estudiados por Madeline Sutherland (1991).

los disquetes.<sup>6</sup> En efecto, como se verá más adelante, los narco-corridos prolongan la tradición de los corridos norteños y bajeños en cuanto género, aunque no en cuanto a su contenido, como veremos más adelante, por más que a primera vista parezcan reproducir su vocación transgresiva y su abierto desafío a la autoridad.

2. Como queda dicho, el objeto de nuestra indagación es la representación de la violencia en ciertos géneros de corridos representativos de la cultura popular mestiza del Bajío y de la región norteña.

Pero, ¿qué es la violencia? Cualquiera diría que se trata de un tipo objetivamente preconstituido de conducta o de comportamiento social. Sin embargo, se trata de un *concepto socialmente construido* de modo que implique la noción de "acción ilegítima". Por eso su sentido primario en español es el de una fuerza que se emplea contra el derecho o la ley, lo cual sólo puede comprenderse por referencia a un orden legal establecido. Se trata, por lo tanto, de una conducta esencialmente transgresiva.

Sin embargo, la sociología de la transgresión ha observado con frecuencia que lo que se considera como comportamiento violento en ciertos contextos socioculturales, deja de serlo en otros. Incluso pueden coexistir en una misma sociedad mundos normativos diferentes que definen también de modo diferente la violencia.<sup>7</sup> Por ejemplo, el régimen de legalidad del Estado puede definir como violencia criminal lo que a los ojos de una subcultura étnica o popular constituye simplemente un acto de resistencia legítima frente a las exacciones del Estado.<sup>8</sup> Tal ha sido precisamente el caso de México en la época del Porfiriato y hasta mediados del siglo pasado, cuando predominaba todavía un fuerte regionalismo político y cultural. Las regiones no estaban suficientemente integradas ni entre sí ni con relación al Estado, y alimentaban aspiraciones de libertad y auto-

---

<sup>6</sup> Nótese que en este trabajo asumimos la amplia recepción de los corridos —en todas sus variantes— como un dato y no como un problema a ser explicado, ya que esto último desbordaría el objetivo que nos hemos propuesto en esta investigación.

<sup>7</sup> "Una sociedad es una colección de subsistemas de valores que tienen mayor o menor afinidad con las prescripciones legales. Los diferentes mundos de valores coexisten en el seno de una misma sociedad y, por eso mismo, las normas de conductas que les corresponden pueden entrar en conflicto" (Ogien, 1999: 96).

<sup>8</sup> De aquí la imposibilidad de definir "objetivamente" y en términos esencialistas un concepto de violencia universalmente válido, como lo reclaman frecuentemente los que, por carecer de sentido histórico y por ser ajenos a los estudios culturales, no perciben

nomía frente al gobierno central. Esta situación explica, por un lado, la aparición de los caudillos regionales y, por otro, la relación represiva del Estado con las regiones a través de sus agentes de control, como fueron, en la época del Porfiriato, los odiados “jefes políticos”, los “rurales” y, más tarde, los “federales”. Es decir, las comunidades pueblerinas sólo conocían al Estado a través de sus aparatos represivos, lo cual explica por qué los antagonistas por antonomasia de los “héroes” populares fueron “agentes del orden”, como los federales, identificados metonímicamente con el “gobierno”.<sup>9</sup> En esta perspectiva se entiende muy bien la definición contradictoria de la violencia según los puntos de vista respectivos del gobierno y de las comunidades rurales en la época considerada. Lo que para el gobierno era rebelión y bandidaje, para los pueblos era defensa legítima de sus derechos o de sus tierras.

Pero hay que dar un paso más. La representación de la violencia no aparece nunca en forma aislada y autónoma en el imaginario popular, sino asociada a otras representaciones que constituyen, por así decirlo, su constelación semántica más amplia. En otras palabras: la representación de la violencia es una representación parcial que, asociada con otras representaciones igualmente parciales, constituye lo que la sociocrítica de la literatura denomina “sociograma”. En efecto, según Claude Duchet —el fundador de la sociocrítica—, el sociograma se define como un “conjunto difuso, inestable y conflictivo de representaciones parciales, frecuentemente reducibles a un tema o enunciado condensador (núcleo) y en interacción permanente las unas con las otras” (Robin, 1993: 13 ss.). Los sociogramas, por lo tanto, se presentan como amalgama de

---

la relatividad histórica y cultural de ciertas nociones construidas. Como lo ha sostenido siempre la sociología de la transgresión (o de la “desviación”), la definición concreta de la violencia, en cuanto “acción ilegítima”, depende del *ethos* cultural y de las normas legales o consuetudinarias vigentes en una determinada cultura o subcultura. De aquí la relatividad del concepto mismo de “legitimidad”, muy bien ilustrada en su relación con el tráfico de narcóticos por Luis Astorga en su *Mitología del “narcotraficante” en México* (1996: 25-26; 37). Para mayor profundidad, véase Maurice Cusson, 1992, particularmente p. 392 y ss.).

<sup>9</sup> Dice así el corrido de Benito Canales:

Año de mil novecientos  
 en el trece que pasó,  
 murió Benito Canales,  
 el gobierno lo mató.

representaciones de contornos y amplitud variables. Se los puede llamar también "topoi culturales", clichés ideológicos, figuras arquetípicas de una cultura particular<sup>10</sup> o, simplemente, "mitos".<sup>11</sup>

Así, podemos reconocer ciertos sociogramas recurrentes en la cultura popular norteamericana, como el del éxito material, el de la abundancia sin fin, el de la simplicidad rural, el de la salvación por la tecnología, entre otros, que se transcriben en el cine, en las novelas, en las historietas, en las tiras cómicas y en otros medios por el estilo. El cine clásico mexicano ha elaborado, entre muchos otros, el sociograma del "charro cantor" y el del rancharo patriarcal. Y la lírica amorosa popular despliega en forma recurrente sociogramas de amores contrariados o de amantes abandonados.

Por nuestra parte, nos proponemos rastrear en los corridos de nuestro corpus sólo dos sociogramas centrales que incorporan como componente obligado la representación de la violencia: el sociograma del honor y el del valiente.

---

<sup>10</sup> El concepto de "imagen arquetípica" [*archetipal image*], utilizado por María Herrera-Sobek (1993: xiii y ss.) como herramienta analítica para detectar las figuras recurrentes de mujeres en los corridos, se aproxima notablemente al concepto de sociograma. En efecto, esta autora define los arquetipos como "configuraciones recurrentes en el arte, en la literatura, en el cine, en las canciones y en otras expresiones artísticas, cuya formación depende de fuerzas históricas, políticas y sociales" (*ibid.*). Esta proximidad resulta más clara todavía si se toma en cuenta la definición de Northrop Frye (1973: 99-102), citada y adoptada por la misma autora, según la cual los arquetipos son "racimos asociativos" de carácter complejo que se aprenden dentro de una determinada cultura y son comunicables porque resultan familiares para un gran número de personas en el ámbito de esa cultura.

<sup>11</sup> Los sociogramas pueden inscribirse implícita o explícitamente en los textos. Su característica principal es la plasticidad, es decir, su capacidad de expansión o de contracción, y su constante transformación sea por precipitación química de algunos de sus residuos bajo la forma de doxa, clichés y estereotipos, sea por incorporación de nuevos elementos. Tienen cierto parentesco con el "mito", entendido en sentido arcaico como "relato imaginario, organizado y coherente según una lógica psicoafectiva que pretende fundarse en la realidad y en la verdad" (Morin, 1969: 47-48). A esta noción del mito parece referirse José Manuel Valenzuela (2003) cuando afirma que "Una de las funciones principales del corrido ha sido su aspecto fundador o reproductor de mitos que anidan en la conciencia popular. Los mitos fundadores contribuyen a la conformación de elementos de identidad común, de una creencia compartida, de un dolor colectivo, de algo que sólo al grupo pertenece" (p. 64). El autor ilustra esta tesis analizando la formación histórica del mito de "La Valentina" (pp. 63-70).

3. El sociograma del honor, característico de las sociedades mediterráneas influidas por la cultura árabe, ha transmigrado a la cultura popular latinoamericana a través de la colonización española. En su formato original, el honor se presenta como un atributo grupal inscrito en un campo semántico más amplio donde figuran términos como castidad, pureza genealógica, coraje, venganza, generosidad, protección, hospitalidad, nobleza y prestigio.<sup>12</sup> Pero en la base de este conjunto de elementos puede detectarse dos criterios indisociables que estructuran este sociograma y explican su funcionamiento: la sangre y el nombre.

En una situación ideal, el honor de un grupo (una familia, un linaje, un clan o una tribu) dependerá de una situación de equilibrio entre, por un lado, la pureza de su sangre —dependiente sobre todo del comportamiento de sus mujeres— y, por otro, de la integridad de su nombre —dependiente, sobre todo, de la actitud de sus hombres. En caso de que el nombre o la sangre se manchasen, el honor del grupo se convertiría en vergüenza y, para recuperarlo, el grupo debería restablecer el equilibrio, el honor perdido (Di Bella, 1980: 608).

Por consiguiente, en lo que respecta al honor existe una especie de división del trabajo entre, por un lado, el mundo de las mujeres (el mundo de lo interior, el de la “mano izquierda”, según Bourdieu, 1972), y por el otro el de los hombres (el de la “mano derecha”, según el mismo autor). Por lo tanto, cada sexo es responsable de su esfera particular: las mujeres, de la pureza de la sangre de la familia a la que pertenecen, y los hombres de la integridad y buena reputación del nombre de esa familia. El

---

<sup>12</sup> “Sabemos que el honor colectivo de un grupo dependerá de la castidad de sus mujeres; de la pureza genealógica por la que el esclavo, el intruso o el hijo de la mujer exógama serán excluidos para preservar su solidaridad (Farès, 1932); del coraje de sus hombres en el campo de batalla y en la aldea, donde deben saber defender su punto de honor, *nif* (Bourdieu, 1972); de la capacidad de los suyos para defender a sus mujeres del rapto o de la deshonra, y de vengar al propio grupo por la muerte de uno de sus miembros, debilitando de este modo al grupo del homicida; de la generosidad que mostrarán sus hombres hacia los suyos y hacia los demás en las ocasiones propicias, sin olvidar jamás a los pobres (Pitt-Rivers, 1954); de la protección que sus hombres sabrán prestar a los extranjeros en fuga o en dificultad, y a sus huéspedes, que son sagrados (Pitt-Rivers, 1977); de la clemencia que demostrarán hacia sus enemigos; de la mesura de sus juicios; de la nobleza que habrán sabido conferir a su propio nombre y al de su grupo gracias a sus acciones. La posesión de todas estas cualidades dará prestigio al grupo y a su jefe, característica suprema del honor” (Di Bella, 1980: 608).

papel de la mujer es asegurar la reproducción del grupo (mujer-madre) y salvaguardar su pureza genealógica con la castidad (mujer-virgen).<sup>13</sup> En cambio, el papel de los hombres se desarrolla totalmente en la esfera pública y consiste, por un lado, en conservar y acrecentar el capital de prestigio legado al grupo gracias a la "gesta de los padres y ancestros" y, por otro, en defender la nobleza de la sangre. El equilibrio que genera esta "política del honor" a través de los roles respectivos de los hombres y de las mujeres se quiebra por el ultraje a la sangre o el ultraje al nombre. El ultraje a la sangre del grupo se produce cuando un individuo o un grupo externo ofenden la castidad de una o más mujeres del grupo con su consentimiento o sin éste. Cuando eso ocurre, toca a los hombres lavar la afrenta, eliminando a la mujer y al ofensor de su honra.<sup>14</sup>

El ultraje al buen nombre del grupo se produce cuando un individuo o un grupo externo ofenden verbal o materialmente a uno o más hombres del grupo. En este caso son las mujeres las que resienten mayormente la vergüenza derivada de la ofensa; por eso incitarán frecuentemente a sus hombres a restablecer el honor de la familia con palabras, cánticos y acciones. Esta situación explica las interminables *vendettas* mediterráneas entre grupos o familias rivales.

Se ha dicho que el código del honor así descrito ha servido para exorcizar el eterno miedo de la pareja hombre-mujer a la intromisión del "tercer hombre" representado en el mito de Adán y Eva por la serpiente. Este temor inconsciente ha generado, entre otras cosas, la figura del cornudo (Otelo), el mito de Don Juan, las narraciones de Casanova y el tema de la mujer víctima de su propia belleza (Carmen).

Por supuesto que el sociograma del honor no se encuentra siempre en los textos en esta forma tan completa y coherente. Como todo sociograma, es susceptible de padecer transformaciones, distorsiones y atroñas. En otros casos, algunos de sus elementos logran desprenderse del conjunto

---

<sup>13</sup> La prioridad que se atribuye en estas sociedades a la pureza de la sangre convierte a la mujer en tabernáculo de esta pureza, que ella preservará antes del matrimonio con su virginidad y después del matrimonio con el recato y la fidelidad a su esposo.

<sup>14</sup> La cosa resulta fácil en el caso de la muchacha sin descendencia, pero se complica con el adulterio, porque la mancha quedará sobre la familia incluso después de la muerte de la culpable.



y autonomizarse en forma de "ideologemas" aislados.<sup>15</sup> Pero en todos los casos es posible reconocer, a través de diferentes indicios, la presencia por lo menos tácita o implícita de este inconfundible sociograma de la cultura popular.

En su novela *Crónica de una muerte anunciada*, el escritor colombiano Gabriel García Márquez (1990) ha narrativizado magistralmente el sociograma del honor en su forma mediterránea más pura y coherente. Recordemos el argumento de esta novela: en una comunidad tradicional y provinciana de Colombia, Ángela Vicario, la hija menor de una familia de escasos recursos, se casa con un *outsider*: Bayardo San Román. Pero en su noche de bodas, éste descubre que su flamante esposa no es virgen, por lo que la devuelve con deshonor a la casa de sus padres. Interrogada por sus hermanos Pedro y Pablo Vicario, la mujer repudiada confiesa que el causante de su deshonor es un residente árabe avecindado en el pueblo: Santiago Nasar. En consecuencia, los hermanos (que son gemelos), conocidos en el pueblo como pacíficos y de "buena índole", se sienten obligados a lavar la honra de su hermana y la de su propia familia eliminando al presunto ofensor. Una vez tomada esta decisión fatal, los gemelos acechan casi públicamente y a la vista de todos a Santiago Nasar, armados con sendos cuchillos de carnicero. Y llegado el momento propicio, acorralan al pobre árabe contra el muro de su propia casa y lo destazan a cuchilladas.

Aprehendidos casi de inmediato por la autoridad, los gemelos alegan haber cometido el homicidio "en legítima defensa del honor". Además, declaran que hubieran vuelto a hacerlo mil veces por los mismos motivos:

—Lo matamos en conciencia —dijo Pedro Vicario—, pero somos inocentes.

—Tal vez ante Dios —dijo el Padre Amador.

—Ante Dios y ante los hombres —dijo Pedro Vicario—. Fue un asunto de honor.

(García Márquez, 1990: 53).

Tal como lo exige el código de honor, también la mujer deshonrada fue eliminada simbólicamente mediante el destierro fuera de su comunidad.

---

<sup>15</sup> Según el esquema teórico de Claude Duchet, los "ideologemas" son elementos desprendidos del sociograma y autonomizados en la forma de una representación parcial.

Como se echa de ver en este relato, la codificación de la violencia varía radicalmente según se asuma el punto de vista de la comunidad local o el de la autoridad legal. En efecto, para la comunidad local la verdadera violencia (entendida como empleo ilegítimo de la fuerza) la ejerció Santiago Nasar ultrajando la “sangre” —y de rebote también el “buen nombre”— de la familia ofendida y, por extensión, de toda la comunidad. En cambio, el homicidio perpetrado por los gemelos no se considera aquí como un crimen, sino como una sanción ejercida “en legítima defensa del honor”. Los gemelos no hicieron más que cumplir con el papel que les asignaba el *script* del código de honor. Por eso, según el relato de García Márquez, los hermanos homicidas ni siquiera mostraron indicios de arrepentimiento.

Por el contrario, desde el punto de vista de la autoridad y del código penal estatal, el homicidio fue un acto criminal de extrema gravedad, claramente tipificado en el derecho penal. Por eso los hermanos gemelos terminaron purgando su crimen en la cárcel.

Hemos citado este relato de García Márquez por su carácter paradigmático y pedagógico en cuanto ilustración narrativa del sociograma del honor. Pero podemos reconocer este mismo sociograma, con ligeras variantes, en numerosos corridos mexicanos desde el siglo XIX, siempre con su inconfundible estructura triangular: hombre-mujer-otro hombre.

Citemos, por ejemplo, el corrido de Belem Galindo, editado y reeditado por la imprenta popular de Vanegas Arroyo desde finales del siglo XIX. Belem Galindo fue muerta por su marido mientras dormía, debido a las calumnias de su suegra que la había acusado falsamente de infidelidad.

¡Pobrecita de Belem  
ah, qué suerte le tocó!  
que por lengua de su suegra  
su marido la mató.

Calle del cinco de Mayo  
¿por qué estás *enlutecida*?  
Por la muerte de Belem,  
que la mataron dormida (Vélez, 1983: 71).

En este corrido, como en muchos otros, aparece también el síndrome de Carmen, es decir, el ideologema de la “mujer víctima de su propia belleza”:

Belem era muy bonita,  
 muy bonita y retratada,  
 y la mató su marido  
 a los diez días de casada (*ibid.*).

Otro corrido aún más antiguo, titulado “Doña Elena y el francés”, narra el trágico fin de Doña Elena, muerta por su marido en el jardín de su propia casa por haberlo engañado durante su ausencia con un ex soldado del ejército de ocupación francés:

—Perdóname, esposo mío,  
 perdona mi desventura,  
 mira, no lo hagas por mí,  
 hazlo por mis dos criaturas.

—Yo no puedo perdonarte,  
 me tienes muy ofendido,  
 que te perdone el francés  
 don Fernando, tu querido (Vélez, 1983: 93).

Podríamos citar todavía un gran número de corridos que tematizan el mismo sociograma de base. Las antologías los clasifican bajo la rúbrica de “crímenes pasionales”. Pero en todos los casos se trata siempre de lavar públicamente el honor mancillado de un marido real o presuntamente engañado —y, por extensión, de su familia— mediante la eliminación física de la mujer culpable y, de ser posible, del rival ofensor.<sup>16</sup>

Una variante de este modelo estereotipado incorpora el ideologema del machismo que, aun en ausencia de compromiso o de matrimonio, considera como grave ofensa al honor masculino el desaire público de la mujer. Las víctimas más frecuentes de esta variante machista del código de honor suelen ser las mujeres bonitas, pero “desmancuernadas”, que coquetean promiscuamente con los hombres sin comprometerse con

---

<sup>16</sup> “Allí donde predomina el honor, la vida vale poco comparada con la estima pública; el valor, el desprecio de la muerte, el desafío son virtudes muy valoradas; la cobardía es despreciada en todas partes. El código del honor conmina a los hombres a afirmarse por la fuerza, a ganarse el reconocimiento de los demás antes de afianzar su seguridad, a luchar a muerte para imponer respeto... Lejos de manifestar una impulsividad descontrolada, la belicosidad primitiva es una lógica social, un modo de socialización consustancial al código de honor” (Lipovetsky, 1996: 175).

ninguno.<sup>17</sup> De esta manera se manifiesta nuevamente el síndrome de Carmen. Así, en el corrido “De Cuca Mendoza”, también del siglo XIX, se caracteriza del siguiente modo a la heroína trágica:

Cuquita era muy bonita,  
con su carita de cielo,  
pero a toditos les daba  
el atole con el dedo (Mendoza, 1954: 329).

Pero hay un corrido clásico que condensa en forma concisa y a la vez contundente esta situación. Se trata del corrido de “Rosita Alvírez” (1935), que además ofrece la particularidad de incorporar el ideograma moralista del “hijo desobediente”:

Su mamá se lo decía:  
—Rosa, esta noche no sales.  
—Mamá, no tengo la culpa  
que a mí me gusten los bailes.

Llegó Hipólito a ese baile  
y a Rosa se dirigió;  
como era la más bonita,  
Rosita lo desairó.

—Rosita, no me desaires,  
la gente lo va a notar.  
—A mí no me importa nada,  
contigo no he de bailar.

Echó mano a la cintura  
y una pistola sacó,  
y a la pobre de Rosita  
nomás tres tiros le dio (Mendoza, 1954: 330).

La misma suerte corrió la “güera Chabela”, según el corrido que lleva el mismo nombre, por desairar públicamente a Jesús Cadena, quien presumía frente a sus amigos:

---

<sup>17</sup> Se trataría de la variante “la belle dame sans merci” dentro del arquetipo de la mujer como “amante”, según el análisis de María Herrera-Sobek (1993: 54).

con las trenzas de Chabela  
gobierno yo mi caballo (Vélez, 1983: 80).

Y así podríamos citar una larga serie de corridos del siglo XIX y del XX que reproducen el mismo esquema trágico, como el de "Juanita Alvarado" (1885), el de "Cuca Mendoza", el de "Micaila" (de Ixtlán del Río, Nayarit), y más recientemente, "Rancho escondido" (Agustín Jaramillo), "Prisionero de San Juan de Ulúa",<sup>18</sup> "La Martina", "La pistolita" (Silvestre Méndez), y así por el estilo. En todos los casos se trata de la violencia machista contra la mujer, que la cultura popular pueblerina y provinciana considera como una violencia hasta cierto punto legitimada en virtud del código socialmente compartido del honor.<sup>19</sup>

4. El sociograma del "valiente", tal como se presenta en numerosos corridos populares, es uno de los que han marcado más profundamente el imaginario popular mexicano desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. El valiente no es el bandolero común que trabaja o actúa movido esencialmente por el interés personal, ni un trasgresor criminal,<sup>20</sup> ni mucho menos el tipo de macho fanfarrón, irreflexivo y suicida frecuentemente evocado en el cine clásico mexicano o en algunas canciones de

<sup>18</sup> En una de sus estrofas, este corrido dice así:

Que no amen nunca mujer con dueño,  
que eso es del hombre la perdición.

<sup>19</sup> Hay que advertir que en los corridos surianos no existe este tipo de crímenes pasionales contra la mujer. Se puede decir que, en caso de infidelidad, los surianos prefieren el destierro o la muerte social de la mujer, como ocurrió con Ángela Vicario en la novela ya citada de García Márquez. Además, durante el Porfiriato estaba prohibido a los campesinos surianos portar pistolas, como lo deja entrever el corrido "La camisa metida" de 1886.

<sup>20</sup> Como dice el corrido "Yo no mato por matar", recogido en Sinaloa:

Yo no mato por matar  
porque no soy asesino;  
para injusticias vengar  
al arbitrario elimino (Vélez, 1983: 172).

Véase también "El caballo blanco", de Lavista-Cortázar, que en una de sus estrofas dice así:

Y aunque muchos le digan bandido,  
Agapito es un hombre de honor  
que pelea por sus seres queridos,  
porque es macho de temple y valor (Vélez, 1983: 178).

José Alfredo Jiménez.<sup>21</sup> El valiente es, ni más ni menos, el héroe popular mexicano que se define esencialmente como un desobediente civil frente al gobierno, en nombre y a favor de su comunidad. Su antagonista por antonomasia —el antihéroe— es el gobierno visto a través de sus agentes locales represivos.<sup>22</sup> Hannah Arendt ha establecido una distinción tajante entre el trasgresor criminal y el desobediente civil. Existe una gran diferencia —dice— entre el malhechor que evita la mirada pública y el rebelde civil que desafía directa, pero franca y abiertamente las leyes:

El desobediente civil, aunque normalmente disiente de una mayoría, actúa en nombre y a favor de un grupo; desafía a la ley y a las autoridades establecidas sobre el fundamento de un disentimiento básico, y no porque como individuo desee lograr una excepción para sí mismo y beneficiarse de ésta (Arendt, 1999: 83).

Por lo tanto, el valiente de los corridos tampoco responde a la concepción romántico-liberal del héroe, según la cual éste se presenta como un ser aristocrático, superior al común de la gente y predestinado desde su cuna a una misión salvadora o liberadora. Éste sería, en todo caso, el héroe a lo Carlyle (1985), el héroe-fuente individualista y solitario que salva al pueblo “desde arriba”, a partir de su condición superior. El valiente de los corridos, en cambio, surge del pueblo, se considera como parte del pueblo y, a pesar de “echarse al monte”, se mantiene siempre estrechamente unido a él (Héau de Giménez, 1991: 68). Por eso encarna los valores y las aspiraciones de su comunidad, y ésta, a su vez, lo reconocerá como líder y le otorgará protección y apoyo en forma abierta o solapada. Puede decirse entonces que el héroe popular campesino está más cerca de Robin Hood y de Ivanhoe (Walter Scott) que del héroe individualista y aristocrático de Carlyle, para quien el pueblo es sólo “inerte leña seca” que a él le toca encender con su “rayo espiritual” (Carlyle, 1985: 44).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Por ejemplo, en canciones como “Camino de Guanajuato” (“La vida no vale nada”) y “El Rey”.

<sup>22</sup> Por eso los corridos identifican por metonimia los cuerpos militares y policiales con “el gobierno”. Así, en el corrido de Benito Canales se dice:

murió Benito Canales,  
el gobierno lo mató.

<sup>23</sup> “En todas las épocas de la historia del mundo hallaremos que los grandes hombres han sido los salvadores indispensables de su tiempo: - el rayo sin el cual la leña no

El sociograma del valiente —es decir, del héroe popular campesino— se caracteriza fundamentalmente por cuatro rasgos característicos: 1) su atributo calificativo fundamental es la valentía, es decir, el coraje frente al enemigo, el peligro y la muerte, en el marco de un riguroso código de honor;<sup>24</sup> 2) su antagonista por antonomasia es, como ya se ha dicho, el gobierno representado por sus aparatos represivos, o, en los corridos fronterizos, los *rinches*; 3) su destino es invariablemente trágico, ya que muere siempre a traición, sea en una emboscada, sea en combate desigual con las fuerzas del gobierno,<sup>25</sup> sea delatado por su propio compadre<sup>26</sup> o por una mujer;<sup>27</sup> 4) después de su muerte pasa, como todos los héroes, a la inmortalidad.

Vale la pena detenerse un tanto en el tercer rasgo para analizar brevemente el significado de la mujer en el sociograma del valiente. En efecto, la mujer está presente en la vida del valiente, no como esposa —ya que sus azarosas andanzas no se lo permiten—, sino como amante (“el reposo del guerrero”, diría Nietzsche).<sup>28</sup> Por lo tanto, el valiente tiene

---

hubiera ardido nunca. La historia del mundo, ya lo he dicho, ha sido la Biografía de los Grandes hombres” (p. 45).

<sup>24</sup> El “valiente” es el *kratos* de los griegos, es decir, el hombre fuerte, bravo y confiado en sí mismo. Por eso la valentía se considera como una cualidad propia de hombres verdaderos, de héroes y de jefes. En los corridos existe un vocabulario característico para designar al “valiente”: macho, bragado, “gallo bien jugado”, “gallo fino”, “hombre muy decidido”, etcétera.

<sup>25</sup> Y se le echaron encima

todas las caballerías (“Corrido de Demetrio Jáuregui”, Mendoza, 1954: 182).

<sup>26</sup> Como ocurre en el corrido “De Carlos Coronado”, recopilado por Mendoza (1954: 194):

Pero ese compadre infame  
por Valle estaba comprado  
y tan luego que llegó  
cumplió como había pactado.

<sup>27</sup> Así ocurre en el corrido “De Benito Canales”, también recopilado por Mendoza (1954: 184):

Una mujer tapatía  
fue la que les dio razón:  
—*Orita* acaba de entrar,  
váyanse sin dilación.

<sup>28</sup> Esta variante del *lover archetype* —“el reposo del guerrero”— no figura en los análisis de María Herrera-Sobek salvo bajo su modalidad de “Eva traidora” (1993: 67).

un lado romántico: es también un héroe de las alcobas y de las guerras del corazón. Así, don Carlos Coronado tenía a su "amada Marcelina", don Benito Canales a su "querida Isabel", Heraclio Bernal a "Doña Bernardina", Valentín Mancera a su traidora "Sanjuana", y a don Valente Quintero se lo veía

en su caballo montado  
y a las muchachas besando.

Pero frecuentemente la mujer determina el destino trágico del valiente actuando como traidora, conforme al viejo estereotipo machista que asocia con la condición femenina la propensión a la ingratitud y al engaño: así, Valentín Mancera fue traicionado arteralmente por su propia amante, la Sanjuana.

Por lo que toca al último rasgo, el valiente también transita, como todos los héroes, a la "inmortalidad", en parte gracias a los propios corridos que lo immortalizan fijándolo en la memoria de su pueblo y de su región. Algunos, como Zapata, ingresan incluso en el panteón de la memoria nacional.

Pese a su complejidad semántica, el sociograma del valiente se condensa en una estampa figurativa característica: la del hombre a caballo que porta sombrero ancho, viste como los rancheros del Bajío y "carga pistola al cinto".<sup>29</sup> Dentro de esta iconografía merece destacarse un componente esencial: el caballo, que en el imaginario popular, reflejado en los corridos, constituye por sí mismo el símbolo por antonomasia del valiente como héroe popular.<sup>30</sup> En efecto, los valientes se presentan siempre como incomparables jinetes montados en caballos briosos y fuera de

---

<sup>29</sup> En los corridos fronterizos estudiados por Américo Paredes (1958), el valiente defiende sus derechos frente a los *ranches* "con su pistola en la mano".

<sup>30</sup> "Uno de estos 'símbolos' didácticos de la historia nacional, por más extraño que parezca, ha sido el caballo, asociado invariablemente al héroe histórico, ya que en México la marca del héroe no es el fusil, es el caballo. Alrededor del caballo se ha tejido en el imaginario popular mexicano un conjunto de representaciones que ha variado según la coyuntura histórica. Es un caso muy interesante de un símbolo del anti-héroe (el caballo fue introducido por los españoles) que ha sido revertido por el pueblo, que se lo ha apropiado como un símbolo de fuerza victoriosa al servicio del héroe popular. Uno de los mitos que cabalga por el continente americano es el hombre centauro, el hombre-a-caballo. Del *cowboy* al gaucho, de Paul Revere a Martín Fierro, el héroe americano



serie. Algunos de éstos pasaron a la historia, como el caballo prieto “que Pancho Villa ensillaba”, o el “Grano de oro”, un caballo alazán que le fue regalado “en su santo, allá en Parral”. O también el “caballo blanco” de Agapito Treviño, el valiente de San Nicolás.

El arquetipo del valiente transfigurado en héroe por los corridos populares ha sido el sinaloense Heraclio Bernal. Sabemos por la historia que primero fue un “pronunciado”<sup>31</sup> y un guerrillero antiporfirista, y que luego se convirtió en salteador de caminos con gavilla propia que operaba en los terrenos montañosos de Sinaloa y Durango.<sup>32</sup> Pero tenía la particularidad de seleccionar a sus víctimas: atacaba sólo a los representantes del poder y del dinero, y no a los pobres.<sup>33</sup>

La tradición oral y luego los corridos lo convierten en una figura legendaria y en un héroe justiciero que encarna en su persona la inconformidad social y la resistencia popular contra la dictadura porfirista. En las numerosas versiones del corrido de Heraclio Bernal, éste se ajusta cabalmente al *script* diseñado por el sociograma del héroe popular: insurge contra la

---

cabalga incansablemente por las Américas. El caballo en su función guerrera es parte del mito del héroe. Hasta el Quijote tuvo que conseguirse a ‘Rocinante’ para cumplir con su misión justiciera, mientras los héroes oficiales caracolean metalizados en los parques de la ciudad, mudos testigos de una época heroica. Siqueiros pinta caballos fogosos como símbolo de fuerza popular: el caballo como símbolo de un pueblo heroico y no solamente de un héroe. En cambio, Diego Rivera pinta en su mural del Palacio de Cortés, en Cuernavaca, un caballo blanco como doble de Emiliano Zapata: el mítico caballo blanco de todos los grandes generales. Finalmente, no hay película sobre la revolución mexicana que no incluya espectaculares cargas de caballería. Villistas y zapatistas fueron jinetes fuera de serie” (Rachemberg y Héau-Lambert, 1996: 42-43).

<sup>31</sup> Los “pronunciados” eran los opositores políticos de Porfirio Díaz, declarados “fuera de la ley” por pronunciarse contra el gobierno.

<sup>32</sup> La historia de este personaje, así como las diferentes versiones de corridos que lo inmortalizaron, han sido estudiadas magistralmente por Nicole Giron en su libro clásico *Heraclio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?*, publicado en 1976.

<sup>33</sup> Este rasgo, reconocido en los corridos, lo convierte en una especie de “bandido social”:

¡Qué valiente era Bernal  
 en su caballo jovero,  
 Bernal no robaba a pobres  
 antes les daba dinero (Giron, 1976: 94).

autoridad por una acusación injusta contra su persona;<sup>34</sup> se interna en las montañas de Sinaloa y Durango para huir de las fuerzas represivas del gobierno; gana fama y prestigio por sus golpes audaces contra las fuerzas del orden, a las que combate con la complicidad activa de los habitantes de la región;<sup>35</sup> ejerce poder de seducción sobre las mujeres y es llorado por ellas el día de su muerte;<sup>36</sup> muere a causa de la traición de su propio compadre, don Crispín García;<sup>37</sup> y pasa a la inmortalidad gracias a su inscripción en la memoria popular y a su consagración en los corridos.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Lo acusan sin pruebas de haber hurtado barras de plata en el mineral de Guadalupe de los Reyes:

La tragedia de Bernal  
en Guadalupe empezó,  
por unas barras de plata  
que dicen que se robó (Giron, 1976: 92).

<sup>35</sup> Según los corridos, era "el azote del gobierno":

¡Qué valiente era Bernal!  
en su caballo melado  
peleó con tres Acordadas  
no era cualquier pelado (Giron, 1976: 94).

<sup>36</sup> Dice así el corrido:

Lloraron todas las muchachas  
desde Altata a Mapimí,  
ya mataron a Bernal,  
ya no lo verán aquí (Giron, 1976: 95).

.....  
Dijo doña Bernardina,  
la querida de Bernal:  
más que la vida me cueste  
yo lo mando retratar.

.....  
Y entonces lo retrataron  
sobre su caballo oscuro  
que en medio de la acordada  
se estaba fumando un puro (Giron, 1976: 95).

<sup>37</sup> Dice así una de las versiones del corrido:

Y en Mazatlán lo mataron  
a traición y por detrás  
porque ese Crispín García  
bueno era para eso y más (Giron, 1976: 95).

<sup>38</sup> Como bien lo expresa una de las versiones del corrido:

Hoy sólo queda el recuerdo  
pa' todos los de Durango  
de sus hazañas palpables  
que le hicieron *tan mentado* (Giron, 1976: 134).

En las diferentes versiones del corrido de Heraclio Bernal se aprecia claramente el choque de dos mundos normativos diferentes en la definición de la violencia. En efecto, desde el punto de vista de la cultura popular, la violencia ejercida por el valiente no constituye un acto delictivo, sino una manifestación legítima de rechazo a una autoridad represiva y odiada. En cambio, desde la perspectiva del gobierno, constituye un delito punible y una transgresión del orden legal. Para la conciencia popular, Heraclio Bernal es un héroe positivo. Para el gobierno, un asalta caminos y un bandolero vulgar. Se trata de dos verdades distintas acerca de la violencia según la situación social de los que aprecian el empleo de la fuerza. Como dice Nicole Giron,

Frente a los abusos de una organización social que "los de abajo" vivían como una agresión constante, la violencia de Heraclio Bernal, limitada y aplicada de manera selectiva, aparecía a los ojos de muchos moradores de aquellos rumbos como un desquite (1976: 147).

La figura idealizada de Heraclio Bernal sirve de modelo para una larga galería de valientes que pueblan los corridos tradicionales y perviven en la memoria popular.

Ya en el siglo xx, en plenos años de la Revolución mexicana, surge la figura de Benito Canales, aprehendido por los rurales en el pueblo de Surumuato, donde según el corrido había bajado a visitar a su "querida Isabel". Su aprehensión fue posible por la delación de una "ingrata tapatía" que "fue causa de su desgracia" (Vélez, 1983: 204). Fue fusilado en el mismo pueblo de Surumuato en 1913.

Entre 1915 y 1918 aparece en Michoacán otro protagonista: don Inés Chávez García.<sup>39</sup> La historiografía lo registra como un bandido sanguinario que asoló diversas regiones de Michoacán, pero los corridos populares lo mitifican y transfiguran convirtiéndolo en un héroe revolucionario invencible y en benefactor de su pueblo ("valiente hijo del pueblo").<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> La historia de este personaje y los corridos que refieren sus hazañas fueron estudiados por Guadalupe García Torres, 1997: 49-71.

<sup>40</sup> Por lo menos en los corridos "chavistas", que son los más difundidos en la región. Pero en los pueblos que fueron víctimas de sus atropellos, circulan otros corridos que "dan a conocer el perfil agresivo de los hombres de Chávez, describen las atrocidades

Además sólo tematizan sus enfrentamientos victoriosos con las fuerzas del gobierno, disimulando o incluso justificando sus sangrientas incursiones contra los poblados de la región.

—La revolución la tengo por mía,  
decía el valiente Chávez García;  
—Y en todos estos cantones  
soy padre de los pelones.

¡Viva don Inés y su compañía!  
que se han lucido en tanta batalla,  
no es contrario a su partida,  
no le teme a la metralla (García Torres, 1997: 58).

Luego de una serie de combates victoriosos contra los “carranclanes”<sup>41</sup> (el más famoso es el de Zapote, narrado en el “Corrido de La Piedad”), fue herido gravemente en una emboscada que le tendieron en el pueblito de Peribán, como lo narra el corrido del mismo nombre. Murió a causa de la *influenza* que asoló a México en 1918.

Un poco más tarde, al rayar los años veinte, aparece nuevamente en Sinaloa un protagonista presentado por los corridos como un émulo de Heraclio Bernal: se trata de don Valente Quintero, nacido en la sierra de Badiraguato. Se alzó en forma parecida a Bernal, pero con mayor dosis de violencia. En 1922 se mató a balazos con el mayor del ejército Martín Elenes, en un duelo provocado por los “humos del alcohol” y los resentimientos.<sup>42</sup>

---

que cometieron y señalan su punto de vista sobre los hechos ocurridos” (García Torres, 1997: 62).

<sup>41</sup> Así llaman los corridos a las huestes de Carranza.

<sup>42</sup> Según el corrido que lleva su nombre, irrumpe en un baile exigiendo a los músicos tocar el corrido de Heraclio Bernal:

Valente llegó a ese baile  
y mandó tocar *El Toro*,  
—Si el mayor paga con plata,  
yo se los pago con oro.  
Los músicos contestaron:  
—No lo sabemos tocar.  
Valente, ya andas borracho  
y tú has de querer pelear.

Y así podríamos seguir alargando la galería de figuras que encajan en mayor o menor grado dentro de los moldes sociogramáticos del “valiente”.

Pero todas estas figuras parecen confluír en forma condensada y a la vez ejemplar en el ícono central del “valiente” mexicano: Emiliano Zapata. Es el tipo del héroe fundado y surgido desde las entrañas populares, que conjuga en su persona todos los atributos del “valiente”, pero también los del guerrillero revolucionario que lucha por la tierra y la autonomía de los pueblos contra un poder despótico. Más aún, los corridos surianos (como los de Marciano Silva) lo rodean de un aura bíblica y lo elevan a la altura de un Moisés libertador:

Son nuestros pueblos convertidos en cenizas  
por un gobierno cruel y bárbaro a la vez,  
y perseguidos cual los pobres israelitas  
hasta que venga a libertarnos un Moisés.<sup>43</sup>

Como todos los valientes populares, también Zapata cumple con su destino trágico al morir a traición en Chinameca, en una emboscada que le fue tendida por Jesús Guajardo. Los corridos surianos lo lloran con todo el pueblo. Sin embargo, hay muchos que se niegan a aceptar su muerte, y surgen relatos que lo resucitan y lo transfieren a su modo a una esfera de inmortalidad. En efecto, según un persistente mito local, Zapata nunca murió, sino sólo su doble, que habría sido su propio compadre. Él huyó a países lejanos, pero suele regresar de incógnito y hay quienes dicen haberlo visto cabalgar por los montes y los valles de Morelos.

Emiliano Zapata ha sido quizás la figura más límpida y menos ambigua de toda la galería de valientes registrados en la memoria popular. Su integridad personal y la pureza de su causa están fuera de cuestión. Bajo este aspecto se lo puede comparar con el Che Guevara. Pero su trayectoria de rebeldía —y por lo tanto de violencia— también ha sido objeto en su tiempo de una valoración contradictoria y divergente. Para

---

Valente les contestó:  
—Yo no quiero averiguar,  
si no me tocan *El Toro*,  
tóquenme *Heraclio Bernal* (Mendoza, 1954: 200).

<sup>43</sup> “El exterminio de Morelos”, de Marciano Silva.

el gobierno y los corridos que asumen el punto de vista oficial, Zapata fue un trasgresor de la ley, un bandolero y un vulgar ladrón:

Las hordas de bandoleros  
a su bandera acogidos  
eran tan sólo bandidos  
a caza de los dineros.<sup>44</sup>

La espada de la justicia  
cortó esa vida de horrores,  
del que en crímenes vivía  
y es manantial de dolores.<sup>45</sup>

Sin embargo, la misma imprenta popular capitalina que publicó estas estrofas infamantes (la de Vanegas Arroyo), había publicado antes otras muy diferentes, que representaban la visión de los de abajo:

Le simpatizó la idea  
por Madero pregonada,  
de dar libertad al pueblo,  
la libertad tan deseada.

A los campos de combate  
se lanzó con decisión,  
peleando porque se hiciera  
de tierras la partición.

Él lo dijo: "Yo peleo  
por el bien de mis paisanos;  
que se repartan las tierras  
a todos los mexicanos".

Que acabe la esclavitud  
en que el jornalero está  
y que le paguen lo justo,  
pues su trabajo lo da.

---

<sup>44</sup> "Pormenores del entierro de Emiliano Zapata", en Héau de Giménez, 1991: 193.

<sup>45</sup> "Importantísimas revelaciones de la familia del extinto Emiliano Zapata", en Héau de Giménez, 1991: 194.

Él por los indios pelea  
pues los mira como hermanos,  
y quiere que sean iguales  
toditos los mejicanos (Héau de Giménez, 1991: 170).

En estas estrofas se confiere un significado moralmente positivo a la violencia y una connotación legítima a la rebeldía. En consecuencia, se presenta a Zapata como una figura generosa y solidaria de los pobres y de los indígenas (a los que protege), y como un artesano de la justicia social. Nuevamente tenemos dos verdades diferentes acerca de la violencia.<sup>46</sup>

Podemos añadir que la sombra heroica de Zapata se proyecta todavía sobre las figuras de dos guerrilleros guerrerenses de los años sesenta y setenta del pasado siglo, que también lucharon por la tierra y fueron celebrados como héroes agraristas en numerosos corridos populares de la región de Guerrero: Genaro Vásquez y Lucio Cabañas.<sup>47</sup>

5. Hemos dicho que, a pesar de las especulaciones sobre su fatal desaparición debida a la urbanización del país y a la cultura de masas, la tradición del corrido ha experimentado un inesperado reavivamiento a partir de los años setenta bajo la forma de narco-corridos, gracias a los

---

<sup>46</sup> Si, llegados a este punto, se nos preguntara por qué la “defensa del honor” y con ello, los actos del valiente, son considerados legítimos desde la perspectiva de la cultura popular, la respuesta resulta obvia: porque se ajustan a la normatividad propia y socialmente compartida de su *ethos* cultural, es decir, de sus usos y costumbres. En efecto, todo nuestro esfuerzo se ha orientado a demostrar en este trabajo la relatividad cultural del concepto de violencia, en función de la diversidad de las reglas que definen lo legítimo y lo ilegítimo en las diferentes culturas o subculturas.

<sup>47</sup> Curiosamente, a partir de los años cincuenta revive y cobra impulso inesperadamente en la Costa Chica de Guerrero la tradición de los corridos de “valientes” que perdura hasta el presente entre la población afromestiza de la región. Pero si bien es cierto que estos “valientes” afromestizados comparten algunos de los rasgos característicos del sociograma tradicional del valiente (como por ejemplo el código de honor), hay que advertir que en este caso se trata más bien de valientes-vengadores que se sienten obligados a reparar el asesinato de algunos de sus familiares, amigos o aliados, dentro de un contexto de cadenas interminables de venganzas presentes o heredadas que se explican por el fracaso pastoral de la iglesia local y la ausencia de instituciones eficaces de justicia en la región. El panorama de caos y de anarquía social que han observado algunos antropólogos en esta región (Gutiérrez Ávila, 1988; Flanet, 1989) evoca irresistiblemente la teoría del “círculo vicioso de la violencia” de René Girard (1972). El folklorista norteamericano John H. McDowell, de la Universidad de Indiana (EE.UU.), ha estudiado el riquísimo repertorio corridista de esta región en su muy elogiado libro *Poetry and Violence* (2000).

conjuntos norteños de bandas y a su presencia impactante en los medios de comunicación masivos.

Pueden ser considerados como sus antecedentes históricos los corridos de contrabando de tabaco durante el siglo XIX y del alcohol durante la prohibición norteamericana.<sup>48</sup> Hasta cierto punto estos corridos retoman algunos rasgos característicos (ideologemas) del sociograma del valiente, ya que tematizan fundamentalmente el enfrentamiento con los *rinches*—considerado como un enfrentamiento desigual, como el de David contra Goliat—, y no el contrabando como tal.

En efecto, para el pueblo y su *ethos* de resistencia frente al poder, todo aquel que logra burlar a la autoridad se vuelve héroe. De aquí el apoyo popular que siempre han recibido los contrabandistas fronterizos en esta época. Cantar sus hazañas cuando engañan a las autoridades, su astucia frente a la ley o su éxito para evadir la vigilancia, equivale a una forma de desquite frente al poder, a una especie de catarsis social.<sup>49</sup> Ya en 1958 Américo Paredes anota lo siguiente acerca de los corridos de contrabandistas fronterizos:

Las baladas sobre contrabandistas de la Frontera Baja no hablan de los detalles del contrabando o de sus consecuencias. Los héroes no caen prisioneros, ni escapan a balazos, ni mueren peleando; y es la batalla contra los *rinches*, y no el contrabando, lo que forma el tema del corrido (Paredes, 1985: 142).

Los primeros corridos sobre narcotraficantes que aparecieron en los años setenta todavía parecen funcionar de este modo. En efecto, estos corridos focalizan sobre todo la astucia y las habilidades de los traficantes para burlar a la autoridad, combinándolas con eventuales condimentos de tragedia sentimental.<sup>50</sup> En esta fase, el contrabando todavía

---

<sup>48</sup> Los corridos más famosos, dentro de esta rúbrica, fueron los de “Mariano Roséndiz” (que se cantaba en Taumalipas, durante el Porfiriato), “El contrabando de El Paso” (grabado en 1928 en El Paso, Texas), y “El contrabandista tequilero” (grabado en San Antonio, Texas, en 1930).

<sup>49</sup> Se puede aplicar aquí la siguiente observación de James C. Scott (2000: 66): “El héroe popular más común de los grupos subordinados ha sido históricamente la figura del pícaro, quien se las arregla para ser más ingenioso que sus adversarios para escapar ileso”.

<sup>50</sup> Por ejemplo, el corrido “Contrabando y traición”, un éxito de los Tigres del Norte en los años setenta, mejor conocido como “Camelia la Tejana”, todavía tematiza prepon-



tiene el carácter de un pequeño negocio familiar y cuasi artesanal, con escasa división del trabajo y sin mayor complejidad organizativa.

Pero en el curso de los años ochenta se desvanece por completo en los corridos de narcotraficantes el sociograma del valiente para dar lugar a la tematización directa del contrabando de narcóticos, juntamente con los episodios de aventura y violencia que lo acompañan debido a su carácter clandestino e ilegal. Incluso se eclipsan y se ocultan los nombres de los protagonistas de este tráfico prohibido, para tematizar solamente su acción ilegal. Bajo este aspecto, los narco-corridos se asemejan a los "corridos-tragedia" de tipo "nota roja" —que narran crudamente muertes, masacres y desgracias—, aunque en algunas ocasiones asumen también el tono y la modalidad de los "homenajes" *post-mortem*. Este cambio radical refleja la complejidad creciente del narcotráfico, que ahora se organiza en forma de redes clandestinas de alcance transnacional, con una jerarquía interna bien establecida y en competencia salvaje las unas con las otras.

Las diferencias entre los corridos tradicionales de valientes y los del narcotráfico pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

1) El "valiente" tradicional persigue como objeto-valor central la justicia (social), frecuentemente asociada con la búsqueda de la autonomía y la defensa de los derechos ancestrales de los pueblos ("tierra y libertad") frente a las exacciones y abusos del "mal gobierno".<sup>51</sup> Esta búsqueda tiene que ver no sólo con el beneficio personal, sino sobre todo con el beneficio de la comunidad. Por lo tanto, la violencia del valiente es reactiva, tiene una connotación política y es considerada por el pueblo como legítima, a pesar de ser ilegal.

En cambio, los protagonistas de los narco-corridos persiguen como objeto-valor central el enriquecimiento individual exclusivo y excluyente, sin la menor connotación política o social.<sup>52</sup> Su enfrentamiento con la autoridad sólo se justifica porque ésta se interpone como un obstáculo

---

derantemente la astucia y las habilidades de los personajes para burlar a la autoridad, aunque condimentadas hacia el final con una inesperada tragedia sentimental.

<sup>51</sup> Como dice McDowell (2000: 84), la tarea del héroe es siempre una *antiestablishment agenda*.

<sup>52</sup> La "generosidad" del narcotraficante, que según las crónicas periodísticas se traduce en "derramas" de dinero en los pueblos de su región, suele tener un carácter contingente y circunstancial, y no se tematiza en los corridos.

en su camino, y no por razones políticas. Por consiguiente su violencia no es reactiva, sino deliberadamente agresiva y mafiosa.

2) El "valiente" de los corridos tradicionales es una figura singular con nombre y apellido, públicamente conocida y reconocida: Heraclio Bernal, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Genaro Vásquez, Lucio Cabañas... La función del corrido es precisamente celebrarlo y enaltecerlo en cuanto figura singular (función de "celebración" del corrido, según McDowell), narrando sus hazañas y su muerte trágica en estilo llano y en tercera persona según el modo de la "narración histórica", que es el modo propio de la literatura épica.

En contraste, los narco-corridos ocultan deliberadamente el nombre de sus protagonistas o sólo lo aluden con apodos y en clave, tematizando más bien las proyecciones del tráfico ilegal antes que al personaje:

Su nombre me lo reservo,  
ya sabrán por qué motivo.  
("El Jefe X", Los Tucanes de Tijuana).

No me gusta dar mi nombre  
por mi carrera prohibida.  
("Carrera prohibida", Los Tucanes de Tijuana).

En los pocos casos en que se los llama por su nombre de pila y su apellido, se trata siempre de "homenajes fúnebres" o de *capos* caídos que ya están en la cárcel. Además, los relatos utilizan frecuentemente un lenguaje críptico sólo conocido por los iniciados en el "negocio".<sup>53</sup> Todo esto constituye un reflejo en los textos de la "estrategia de clandestinidad", que es una de las características del narcotráfico.

Pero hay más: los narco-corridos adoptan frecuentemente la narración en primera persona, es decir, la que asume el punto de vista del personaje, generando un efecto pseudotestimonial. En este caso el discurso funciona como una argumentación *ab exemplo* que puede parafrasearse

---

<sup>53</sup> Tan es así que, en la nueva edición de su libro *Jefe de jefes* por Casa de las Américas (1983), José Manuel Valenzuela se vio obligado a incluir un glosario de los términos crípticos utilizados en los corridos de narcotráfico. El propio autor afirma a este respecto: "Estos corridos recrean un narcolenguaje en ocasiones sólo entendible para unos pocos, a pesar de ser cada vez más conocidos, debido a la influencia de los medios masivos" (p. 123).

más o menos así: “Yo era pobre y por eso me decidí a entrar a este negocio peligroso; ahora soy rico y disfruto de lo que tengo. No temo a la muerte, porque si me toca, la aceptaré como un destino fatal”.

Yo no tenía hasta hace poco  
ni donde caerme muerto,  
pero le entré a un negocio  
que me da mucho dinero;  
dólares a mí me sobran  
y ahora tengo lo que quiero.

Hay que gozar de la vida  
mientras Dios nos da licencia;  
yo sé que algún día me agarran  
o me quitan la existencia.  
Disfrutemos el momento,  
después venga lo que venga.

Traigo un carro nuevecito  
y siempre ando bien vestido;  
las mujeres y placeres  
con dinero las consigo,  
y cuidándome la espalda  
seis cuernos andan conmigo  
("Para ser traficante", Los Pumas del Norte).

La moraleja implícita parece ser la siguiente: “los que tengan agallas como yo, no tienen más que seguir mi ejemplo”.<sup>54</sup> Este tipo de relatos pseudo-autobiográficos es completamente ajeno a la narrativa heroica propia de los corridos de valientes.

3) La situación inicial que desencadena la trayectoria del valiente suele ser algún episodio de violencia injusta contra sí mismo o contra su pueblo por parte del “mal gobierno” o de sus aliados. En cambio, la situación

---

<sup>54</sup> En el corrido “El Jefe de la mafia” (Banda: Exterminador) puede encontrarse la siguiente estrofa:

Tengo aviones personales  
no nomás en un país;  
tengo mis propias mansiones  
en México y en París.  
A mí me sobran mujeres,  
soy el hombre más feliz.

inicial que abre la carrera del narcotraficante es la experiencia de la pobreza individual y la rebelión contra la misma (Valenzuela, 2003: 104).

La pobreza lo llevó  
a escoger este camino;  
con su valor él cambió  
su miserable destino,  
primero era el ahijado  
y ahora él es el padrino.  
(“El Chaca”, Los Tucanes de Tijuana).

4) En su confrontación con el antagonista, el “valiente” se comporta siguiendo estrictos códigos de honor como, por ejemplo, no matar al adversario por la espalda, sino en todo caso frente a frente; no emboscarlo; no matar a gentes de su grupo o de su propio pueblo, y así por el estilo.

Tiene que ser a traición  
para matar un valiente,  
se necesita valor  
para matar frente a frente.  
(“El Caqui”, Tucanes de Tijuana)

El narcotraficante, en cambio, afronta a sus adversarios y oponentes utilizando todos los medios que lo sitúen en posición ventajosa para eliminarlos sin correr riesgos. La emboscada, la trampa, la traición y el ataque artero por sorpresa están a la orden del día en los narco-corridos.

5) Por último, diríase que lo único que comparten el valiente de los corridos tradicionales y los protagonistas de los narco-corridos es el fatalismo trágico, es decir, la muerte por medios violentos y frecuentemente a traición.

El destino está marcado  
y nadie puede cambiarlo.  
(“Manuel Caro Carrillo”, Los Tucanes de Tijuana).

Sin embargo, se trata de muertes muy diferentes.

La muerte del valiente tiene en los corridos una connotación cuasi religiosa: se asemeja vagamente al sacrificio de una víctima propiciatoria (Flanet, 1989: 205) que muere para que la comunidad viva y se renueve. Por eso “el héroe aparece como una especie de redentor inmediatamente después de ser eliminado, y esto ocurre siempre por medio de la violen-

cia" (Girard, 1972: 127). También por eso el héroe "resucita" después de muerto y pasa a la "inmortalidad" en la memoria colectiva como arquetipo de las virtudes y proezas de la comunidad.

La muerte del narcotraficante, en cambio, aparece en los corridos como una muerte laica e intrascendente para la comunidad, sólo interesante como "nota roja" o, en ocasiones, como materia de homenajes póstumos frecuentemente escritos por encargo.<sup>55</sup> Por eso su recuerdo no se inscribe en la memoria de la posteridad, sino en todo caso en la memoria efímera y volátil de las crónicas periodísticas.

De lo dicho se infiere que, lejos de existir una continuidad o "transición" de los corridos de valientes a los narco-corridos, como algunos creen, el análisis revela más bien un quiebre o una radical discontinuidad entre ambos tipos de corrido en cuanto a su contenido desglosado en forma de sociogramas.

6. A lo largo de este trabajo hemos querido ilustrar la fecundidad del concepto de "sociograma" como herramienta de análisis cultural. Los sociogramas son racimos de representaciones de contorno variable, aunque reconocibles en los textos de la cultura por su configuración característica y por su núcleo condensador. Por lo tanto, el análisis de la representación de la violencia tiene que pasar obligadamente por las configuraciones sociogramáticas que la envuelven como un aura.

Dentro de un corpus temáticamente limitado de corridos, hemos seleccionado sólo un par de sociogramas —el del honor y el del valiente— que persisten tenazmente en los textos de la cultura popular y que parecen asociados fuertemente con el ejercicio legítimo o ilegítimo de la violencia. Nuestro análisis nos ha llevado a ilustrar dos tesis bien conocidas de la sociología de la transgresión: 1) el carácter construido de la violencia, en la medida en que implica una referencia al menos implícita a una normatividad legal o consuetudinaria; y 2) la diversidad a veces contradictoria de la definición de la violencia según la variedad de los mundos culturales y normativos que frecuentemente coexisten en una misma sociedad. Por eso, en una sociedad como la mexicana, caracterizada por la pluriculturalidad y un derecho consuetudinario fragmentado y plural en el ámbito de las culturas étnicas y populares, coexisten definiciones contrastantes de la violencia al lado de la definición oficial.

---

<sup>55</sup> Esto no es la regla, por supuesto, pero ocurre frecuentemente según el testimonio de algunos compositores de este tipo de corridos a quienes hemos entrevistado, pero cuyos nombres no estamos autorizados a revelar por razones obvias.

Posteriormente hemos procedido a comparar la representación de la violencia en los corridos de valientes con la de los narco-corridos, con el propósito de verificar si tiene fundamento la creencia difusa de que la recepción generalizada de los últimos se explica, en parte, porque sus protagonistas prolongan de algún modo las figuras de valientes de los corridos tradicionales, todavía muy presentes en la memoria colectiva popular. Lo que hemos encontrado ha sido más bien una radical diferencia de contenido entre ambos tipos de corridos. Los narco-corridos, sobre todo en sus versiones más modernas, tienen muy poco que ver con el sociograma del valiente tradicional y con la manera en que en él se representa la violencia. En los narco-corridos la violencia se tematiza directamente —y en términos veladamente apologéticos— como medio para lograr el único valor cotizado en la sociedad capitalista moderna: la riqueza material; mientras que, en los corridos tradicionales, los valientes recurren a la violencia en defensa de su honor, de sus derechos y de los de su comunidad.

En efecto, los narco-corridos sustentan abiertamente una ética materialista y hedonista que reconoce como única norma la adquisición del dinero a cualquier costo y por cualquier medio —incluida la violencia—, en el marco de la filosofía cínica de: “el fin justifica los medios” (Valenzuela, 2003: 142 y ss.).<sup>56</sup> A los ojos del narcotraficante, esta filosofía subvierte o cancela todos los códigos morales o legales precedentes.<sup>57</sup> Más aún, los narco-corridos afirman que esta ética es la que realmente está vigente

<sup>56</sup> Una ilustración:

Si eres pobre te humilla la gente,  
si eres rico te trata muy bien;  
un amigo se metió a la mafia  
porque pobre ya no quiso ser,  
ahora tiene dinero de sobra  
por costales le pagan al mes.

Todos le dicen el centenario  
por la joya que brilla en su pecho,  
ahora todos lo ven diferente,  
se acabaron todos sus desprecios;  
nomás porque trae carro del año  
ya lo ven con el signo de pesos.  
("El centenario", Tucanes de Tijuana).

<sup>57</sup> Escribe a este respecto Luis Astorga (1996: 40): “Al establecerse en las ciudades, los traficantes serranos transportaron consigo una ética y una estética que les es particular: una forma de cultura donde el culto de la violencia dirigida hacia todos aquellos considerados como impedimento para la realización de sus fines ocupa un lugar destacado en la jerarquía de sus valores”.

en la sociedad y en las esferas del poder político.<sup>58</sup> Por eso consideran todo reclamo a la legalidad como una hipocresía social, y denuncian la corrupción y la complicidad de las propias autoridades supuestamente encargadas de combatir el tráfico ilegal. Como en la novela *El hombre que fue Jueves* de Gilbert Chesterton, en los corridos de narcotráfico se borran las fronteras entre policías y criminales, ya que ambos grupos obedecen a un mismo y misterioso señor: el Jefe de jefes. Pues bien, este conjunto de representaciones que “justifican” la violencia por el recurso a una ética cínicamente materialista y hedonista, es completamente ajeno al *ethos* político-cultural que inspira la épica de los valientes en los corridos tradicionales.

Pero si bien es cierto que la retórica de los narco-corridos apunta implícita o explícitamente a la apología de la violencia como medio de enriquecimiento rápido a través del narcotráfico, ello no quiere decir que el público la acepte o la asuma en el mismo sentido. Una cosa es la propuesta retórica de los textos y otra cosa es la recepción y los usos de los mismos. Por consiguiente, habrá diferentes lecturas y usos de las piezas musicales en cuestión según los diferentes contextos de recepción.<sup>59</sup> Esta simple consideración nos demuestra hasta qué punto resulta cuestiona-

---

<sup>58</sup> En el corrido “Los reyes del contrabando” (Banda El Recodo), se lee:

Quando llegué yo a mi tierra  
aquí me vine a enterar  
que pa’ pasar yo la yerba  
pues me tenía que arreglar  
con el cartel de la droga  
de un general militar.

Las cosas se están volteando,  
esa es la pura verdad,  
los reyes del contrabando  
se visten de militar.

Por lo que toca a la esfera política, los corridos: “El sexenio de la muerte” (Huracanes del Norte) y “El circo” (Los Tigres del Norte), involucran a políticos del primer círculo y al mismísimo presidente (cf. Valenzuela, 2003: 145 y ss.).

<sup>59</sup> Así por ejemplo resulta muy plausible la hipótesis de que el amplísimo consumo de casetes de narco-corridos entre los jóvenes de las áreas suburbanas de México, muy alejadas de los escenarios regionales de los hechos narrados, se explica en parte por su utilización como “discurso oculto” (Scott, 2000) para manifestar su inconformidad y rebeldía frente a la gestión política y social de un gobierno que no les garantiza un futuro ni les abre oportunidades.

ble la política cultural de algunos estados que, so pretexto de combatir la apología de la drogadicción o del narcotráfico, prohíben la difusión pública y la comercialización de los narco-corridos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaya Alcázar, Imelda. 2000. "Función simbólica y transformación temática del corrido de narcotráfico de los años setenta a los noventa difundido en la ciudad de México". Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Arendt, Hannah. 1999. *Crisis de la República*. Madrid: Taurus.
- Astorga A., Luis A. 1996. *Mitología del "narcotraficante" en México*. México: UNAM/Plaza y Valdés.
- Bourdieu, Pierre. 1972. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Ginebra: Droz.
- Carlyle, Thomas. 1985. *Los héroes*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Cusson, Maurice. 1992. "Déviance". En *Traité de Sociologie*, dirigido por Raymond Boudon, 389-422. París: Presses Universitaires de France.
- Di Bella, Maria Pia. 1980. "Note sul concetto di onore nelle società mediterranee". *Rassegna Italiana di Sociologia*, Società Editrice Il Mulino, año XXI, núm. 2: 607-615.
- Farès, B. 1932. *L'Honneur chez les Arabes avant l'Islam. Etude de sociologie*. París: Maisonneuve.
- Flanet, Veronique. 1989. *Viviré si Dios quiere*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Culturas y las Artes/Instituto Nacional Indigenista.
- Frye, Northrop. 1973. *Anatomy of Criticism: four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- García Márquez, Gabriel. 1990. *Crónica de una muerte anunciada*. México: Diana.
- García Torres, Guadalupe. 1997. "Los corridos de Inés Chávez García: Lirica de una leyenda moderna", *Aztlán. A Journal of Chicano Studies* (22)1: 49-71.
- Girard, René. 1972. *La Violence et le sacré*. París: Bernard Grasset.
- Giron, Nicole. 1976. *Heraclio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel. 1988. *Corrido y violencia entre los afroestizos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.
- Héau de Giménez, Catalina. 1991. *Así cantaban la revolución*. México: Grijalbo.
- Héau Lambert, Catalina, y Gilberto Giménez. 1997. "El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico", *Revista Mexicana de Sociología* 59 (octubre-diciembre): 221-244.



- Herrera-Sobek, María. 1993. *The Mexican Corrido. A Feminist Analysis*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Lipovetsky, Gilles. 1996. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lomnitz-Adler, Claudio. 1995. *Las salidas del laberinto*. México: Joaquín Mortiz, Planeta.
- McDowell, John, 2000. *Poetry and Violence*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Mendoza, Vicente T. 1954. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, Edgard. 1969. *La rumeur d'Orléans*. París: Seuil.
- Ogien, Albert. 1999. *Sociologie de la déviance*. París: Armand Colin.
- Paredes, Américo. 1985. *Con su pistola en la mano*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pitt-Rivers, J. A.. 1954. *The People of the Sierra*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Pitt-Rivers, J. A. 1977. *The Fate of Shechem on the Politics of Sex*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rajchenberg S., Enrique, y Catherine Héau-Lambert. 1996. "Historia y simbolismo en el movimiento zapatista". *Chiapas*, Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM/Ediciones Era, núm. 2: 41-57.
- Robin, Regine. 1993. "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social/Social Discourse*, Université de Québec à Montréal (5)1-2: 7-32.
- Scott, James C., 2000. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Sutherland, Madeline. 1991. *Mass Culture in the Age of Enlightenment*. Nueva York: Peter Lang.
- Valenzuela, José Manuel, 2003. *Jefe de jefes*. México: Raya en el agua/Plaza y Janés (Premio de Musicología, Casa de las Américas, 2001).
- Vélez, Gilberto. 1983. *Corridos mexicanos*. México: Editores Mexicanos Unidos.

Recibido: 12 de mayo de 2003.  
Aceptado: 23 de marzo de 2004.