

# El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico

CATALINA HÉAU LAMBERT  
GILBERTO GIMÉNEZ\*

*Resumen: El artículo comienza preguntándose por qué las luchas populares engendran siempre su propia "poética insurgente", y guiado por esta preocupación analiza bajo el ángulo sociocrítico un corpus de canciones insurgentes producidas en los círculos internos y periféricos del movimiento neozapatista de Chiapas. La conclusión plantea que la función principal de este tipo de cancioneros políticos es la de elevar la propia ideología a la dignidad de una oralidad que la transfigura confiriéndole concreción figurativa, tonalidad afectiva y sonoridades rítmico-musicales. La oralidad se asume aquí, siguiendo a Meshonnic, como el primado del ritmo y de la prosodia en la enunciación, por oposición al simple discurso hablado o escrito.*

*Abstract: The article begins by asking why working class struggles always create their own "insurgent poetics" and, on the basis of this concern, analyzes a corpus of insurgent songs composed in the inner and peripheral circles of the neo-Zapatista movement in Chiapas from a socio-critical point of view. The authors conclude that the principal function of this type of collections of political songs is to raise the ideology of a movement to the dignity of oral expression, which transfigures it, lending it figurativeness, emotional tonality and rhythmic-musical sonority. Oral expression is understood here, in accordance with Meshonnic, as the primacy of rhythm and prosody in enunciation over merely spoken or written discourse.*

## INTRODUCCIÓN

**B**ASTA ASOMARSE A LA HISTORIA MÁS RECIENTE para percatarse de que las luchas populares y nacionalistas —sean armadas o no— han generado siempre su propia "poética insurgente", o lo que es lo mismo, su propio cancionero rebelde, ya que sabemos desde Santoli (1968: 7) que no existe poesía popular que no sea cantada.

Recordemos, por ejemplo, la literatura política popular producida en la guerra civil española, el cancionero agonístico de la resistencia antinazi en Europa —sobre todo en Italia—<sup>1</sup> y, por supuesto, las canciones de protesta directa o indirectamente ligadas a las guerrillas latinoamericanas de los años sesenta y setenta.<sup>2</sup>

\* Dirigir correspondencia a la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Periférico Sur y Zapote s/n, Col. Isidro Fabela, C. P. 1403, tel. 666-3454 o al Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Circuito Mario de la Cueva, Zona Cultural, Ciudad Universitaria, México, D. F., C. P. 04510, tel.: 622-7513, fax: 665-2443, e-mail: gilberto@servidor.unam.mx.

<sup>1</sup> Algunas de estas canciones han desbordado las fronteras. ¿Quién no conoce, por ejemplo, la canción "Oh bella, chau...?"

<sup>2</sup> El dictador Pinochet entendió muy bien la eficacia ideológico-política de estas canciones al mandar cortar una mano al guitarrista y cantautor chileno Víctor Jara.

En la historia de México este notable vínculo entre luchas populares y canción rebelde ha sido todavía más visible. Así, ya la guerra de Independencia —particularmente en su fase épica, es decir, entre el Grito de Dolores y la muerte de Morelos— produjo un considerable repertorio de poesía insurgente que ha llegado hasta nosotros en forma fragmentaria (Molina Cardona, 1985). ¿Quién no ha escuchado alguna vez aquello de:

Por un cabo doy dos reales;  
por un sargento un doblón;  
por mi general Morelos  
doy todo mi corazón?

También la lucha contra la invasión francesa nos ha dejado algunas huellas poético-musicales, no sólo en forma de canciones popularizantes como “Adiós, mamá Carlota”, sino también de canciones genuinamente populares y de tradición oral como algunos corridos a Juárez que todavía se cantan en Guerrero.<sup>3</sup>

Pero es la Revolución mexicana la que ha generado el más copioso repertorio conocido de canciones revolucionarias, generalmente en forma de corridos épico-líricos. Muchos de estos corridos —particularmente los norteños o villistas— se han convertido en verdaderos símbolos de identidad nacional, y perduran hasta nuestros días en la memoria popular gracias a la reproducción discográfica. Recordemos, por ejemplo, “Con mi 30-30”, “Siete leguas” y, por supuesto, la “Adelita”. La producción cancionera de la Revolución del Sur es menos conocida, y sólo recientemente se ha puesto al descubierto un valiosísimo repertorio endógeno de los combatientes zapatistas, dentro del cual sobresalen las composiciones del poeta y cantador campesino Marciano Silva, adscrito al Estado Mayor de Zapata con el grado de coronel (H. de Giménez, 1991).

El movimiento estudiantil del 68 también produjo su correspondiente cancionero épico-trágico, aunque fue rápidamente clandestinizado por la represión oficial, razón por la cual sólo pudo lograr una difusión limitada en el extranjero. Un ejemplo de ello es el disco “Crónica mexicana”, de Judith Reyes,<sup>4</sup> donde encontramos canciones de amarga denuncia y de tono testimonial como “Canción del Politécnico”, “El corrido de la ocupación militar de la Universidad”, “Marcha de los caídos”, “La tragedia de la Plaza de las Tres Culturas”, etcétera.

Una característica particular del cancionero rebelde mexicano es que en buena parte ha sido compuesto en forma de *corridos*, tomando como paradigma de referencia los corridos de la Revolución. Quizás por ello el corrido mismo, en cuanto género,

<sup>3</sup> La primera estrofa de uno de ellos reza así:

“Si en la confianza que de sí puede tener un escritor/ a quien las musas ven con amabilidad,/ elogiar quiero con mi canto en esta vez a aquel campeón/ Benito Juárez, cual sincero liberal...”

<sup>4</sup> Editado en París por el sello Le Chant du Monde, coll. Le nouveau chansonnier international.

se ha convertido en *símbolo* casi obligado de las luchas populares en el país, por una especie de mecanismo metonímico que lo asocia espontáneamente en la memoria colectiva de la gente (H. de Giménez, 1996). La razón profunda de este fenómeno quizás radique en el hecho de que en México todos los movimientos y luchas populares tienden a autointerpretarse según el paradigma de la Revolución mexicana, afirmando su continuidad con la misma y apropiándose de sus héroes, de sus consignas, de su épica y de sus símbolos.<sup>5</sup> Es así como el corrido está siempre presente de un modo u otro en las movilizaciones y hasta en las tragedias populares, trátase de guerrillas campesinas como la de Rubén Jaramillo en Morelos y la de Lucio Cabañas en Guerrero, de rebeliones municipales como la de Tepoztlán, de tragedias como la de Aguas Blancas, de movimientos de protesta como la ocupación de las instalaciones petroleras de Pemex en Tabasco y, por supuesto, de rebeliones étnicas como la chiapaneca de 1994.

En lo que sigue nos proponemos precisamente concentrarnos en la producción cancionera insurgente ligada directa o indirectamente con la insurrección indígena chiapaneca, en un esfuerzo primerizo de revisión y análisis.

#### HACIA UNA SOCIOCÍTICA DE LA CANCIÓN POPULAR

Nuestro presupuesto inicial es que también la rebelión zapatista en Chiapas, en cuanto escenificación de un episodio más de las luchas populares en México, tuvo que haber generado directa o indirectamente su propia “poética insurgente”. A continuación nos proponemos someter a un somero análisis el *corpus* disponible de esta “poética”, desde la perspectiva de la sociocrítica literaria de Claude Duchet (Robin, 1993) adaptada al análisis de la poesía —siempre cantada— popular.

Partiremos de una hipótesis central de esta sociocrítica: la de que *todo texto literario* —no importa que éste sea culto, semiculto o popular; estetizante o prosaico; meramente discursivo o también musicalizado— *recompone y reelabora siempre un discurso social preexistente* que le proporciona la materia prima de su contenido sirviéndole de “co-texto” en el sentido de Claude Duchet.<sup>6</sup> En esta perspectiva, la literatura —y por extensión también el canto popular— es siempre un discurso que viene después de todos los demás discursos, “un discurso que, presente en el mundo, viene a tomar la palabra y a trabajar con ‘las palabras de la tribu’ después de que todos los demás discursos hubieren terminado de decir todo lo que tenían que decir y, particularmente, los discursos de certeza y de identidad; la literatura pareciera tener el mandato de escucharlos, de repercutir su eco y de interrogarlos confrontándolos” (Angenot, 1992:17).

<sup>5</sup> Ver más adelante, nota 7.

<sup>6</sup> Como se echa de ver, estamos lejos de una concepción elitista y, por lo tanto, restrictiva y excluyente de la literatura. Nuestro punto de vista sobre la literatura pretende ser sociológico, y no estetizante.

¿Cuál será ese discurso social subyacente en el caso del cancionero zapatista? Por supuesto, todo lo referente a la llamada “causa zapatista”, es decir, su ideología, la palabra de sus líderes, los discursos de sus sucesivos Aguascalientes, su proyecto político-social, y, naturalmente, el reflejo de todo ello en la prensa nacional, etc. Pero sobre todo, como dice Marc Angenot, *sus discursos de certeza* (creencias) y *de identidad*. Se trata de lo que podríamos llamar, en términos de James C. Scott (1990), el “discurso oculto” (*hidden transcript*) de las etnias indígenas oprimidas que irrumpe a la luz pública con motivo de la crisis y encuentra un “espacio social” para su formulación franca de cara al poder dominante gracias a la delimitación armada de un ámbito propio sustraído a la vigilancia del poder. El núcleo de este “discurso oculto” sería la narrativa de una identidad étnica que se apoya en una doble aprehensión del tiempo: una orientada hacia el pasado lejano, y otra tendida hacia el porvenir. Con respecto al pasado, esta narrativa guarda la memoria de una “edad de oro” posteriormente quebrantada por una larga y dolorosa historia de conquista y opresión (¡los quinientos años!). Con respecto al futuro, mantiene la fe en un destino que conduciría al restablecimiento de las comunidades en su autonomía y en sus derechos plenos. En el discurso zapatista, esta visión del futuro se prolonga en forma de un discreto mesianismo que contempla la “salvación política” para todos.

La identidad étnica se nutre de un sentimiento de arraigo territorial (el tema de la tierra) y de una fuerte conciencia de dignidad y superioridad moral alimentada precisamente por su estatuto de víctima. De aquí se infieren algunos de los “ideologemas” recurrentes de lo que también puede llamarse, en términos de Claude Duchet, *sociograma de la identidad étnica*: la autonomía política y territorial de la comunidad, la autenticidad moral de la misma (son los “hombres verdaderos” que hablan siempre la verdad), su dignidad ineludible (“¡gracias Chiapas por nuestra dignidad recobrada!” —dirá José Molina en su “Corrido del EZLN”), todo ello en antítesis con los atributos del “mal gobierno” concebido como el principal antagonista y el último eslabón de la larga genealogía de los opresores de antaño.<sup>7</sup> En la actual fase de insurgencia, este discurso se enlaza con el discurso también “oculto” del zapatismo histórico, apropiándose de sus consignas y de sus símbolos centrales, entre ellos *la propia figura de Zapata*, que evoca la lucha por la tierra y por la autonomía de los pueblos.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Como dice el corrido: Primero fue el español,/ después fueron los franceses;/ también el anglosajón / nos sigue dando reveses,/ pero peor que todos juntos/ es el gobierno bribón. “Al Sureste ya me voy”, de Manuel Contreras.

<sup>8</sup> Vale la pena profundizar un poco más el hecho de que en México todos los episodios de luchas populares contra el gobierno tienden a mirarse y autointerpretarse en el espejo de la Revolución mexicana, particularmente en su vertiente zapatista. Se produce aquí algo semejante a lo que Marx llamaba “el peso de las generaciones muertas sobre el cerebro de los vivos”. En efecto, según Marx los que en épocas revolucionarias se dedican a transformarse o a transformar las cosas tienden “a conjurar en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestado sus nombres, sus consignas de guerra y su ropaje para, con este disfraz de antigüedad venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia...” (*El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, p. 9). Para Marx, frecuentemente este recurso al pasado sólo sirve como parodia y farsa. Pero no siempre. En otros casos, la “resurrección de los muertos” sirve “para

Otros símbolos (de menor recurrencia) conectados con este discurso étnico en su fase de insurgencia son, entre otros, *la selva* (cuna de la rebelión y santuario de la identidad étnica) y *el paliacate* (que representa, por sinécdoque o metonimia, a todos los combatientes zapatistas. Nuestra hipótesis general es la de que todos los ideogramas y símbolos ligados de un modo u otro al “discurso oculto” de los indígenas de Chiapas constituyen el “co-texto” principal del cancionero rebelde zapatista y, por lo tanto, recurrirán una y otra vez bajo formas retóricas equivalentes en las letras de las canciones.

Para abordar nuestro análisis de manera ordenada, introduciremos la distinción entre una *producción endógena* elaborada en el círculo inmediato de los propios protagonistas de la lucha, y una *producción exógena* que surge en la periferia del movimiento, concretamente en los ámbitos de la “intelligentsia” y de la militancia de izquierda que se solidarizan con el zapatismo sirviéndole de sostén y apoyo.

#### LA PRODUCCIÓN ENDÓGENA: LA POÉTICA DE MARCOS

Desde una perspectiva sociocrítica, el primer gran texto político-literario de producción endógena que retrabaja y recompone el “discurso oculto” de la identidad étnica es *el propio discurso de Marcos*, quien funge a la vez como jefe militar, delegado, portavoz y “poeta” de los grupos étnicos rebeldes. La peculiaridad de su discurso radica precisamente en el *uso político de la retórica y de la poesía*, semejante al de todo cancionero político. Su discurso no sólo transgrede las fronteras entre discurso literario y discurso político, sino que también pone deliberadamente la literatura al servicio de la lucha contra el poder siguiendo la consigna de Roque Dalton: “llegar a la revolución por la poesía”.<sup>9</sup> Se trata de un verdadero escándalo para los defensores de la “literatura pura”, a los que aterroriza la sola idea de una literatura “políticamente funcional”.

En algunos de sus fragmentos, el discurso de Marcos alcanza el ritmo y la prosodia de la gran prosa retórico-poética. Por ejemplo:

Cuando bajamos de las montañas cargando nuestras mochilas, nuestros muertos y nuestra historia, vinimos a la ciudad a buscar la patria, la patria que nos había olvidado en el último rincón del país, el rincón más solitario, el más pobre, el más sucio, el peor..

glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para exagerar en la fantasía la misión trazada y no para retroceder ante su cumplimiento en la realidad, para encontrar el nuevo espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro” (*ibid.*, p. 9). Tal parece ser el caso de la insurrección zapatista en Chiapas, por lo menos según una interpretación benévola.

<sup>9</sup> *La Jornada*, 4 de septiembre de 1996, p. 4.

Con ustedes, todo somos. Sin ustedes somos otra vez ese rincón sucio y olvidado de la patria...

No morirá la flor de la palabra...

Podrá morir el *rostro oculto* de quien la nombra hoy, pero la palabra que vino desde el *fondo de la historia y de la tierra* ya no podrá ser arrancada por la soberbia del poder.

Nosotros nacimos de la noche: en ella vivimos, moriremos en ella.

Pero la luz será mañana para los más: para todos aquellos que hoy lloran la noche, para quienes se niega el día, para quienes es regalo la muerte, para quienes está prohibida la vida.

Para todos, la luz; para todos, todo. Para nosotros, la alegre rebeldía. Para nosotros, nada.

Nuestra lucha es por la vida, y el mal gobierno oferta la muerte como futuro. Nuestra lucha es por la justicia, y el mal gobierno se llena de criminales y de asesinos.

Nuestra lucha es por la historia, y el mal gobierno propone olvido.

Nuestra lucha es por la paz, y el mal gobierno anuncia guerra y destrucción.

Para todos, la luz; para todos, todo. Para nosotros, la alegre rebeldía. Para nosotros, nada.

Aquí estamos: somos la dignidad rebelde, el corazón olvidado de la Patria.

Este texto, tomado de un segmento original del video de la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, ha sido espléndidamente musicalizado bajo el título de *Dignidad rebelde* por el grupo instrumental de Coti Sorokin, y aparece como una de las piezas contenidas en el CD *Juntos por Chiapas*, patrocinado por la Fundación France Libertès. Podemos considerarlo, en homenaje a la autoría de su letra, como el primer canto rebelde de producción endógena del EZLN, primero por su calidad literaria y musical.

Como se echa de ver, este fragmento de Marcos, que de algún modo resume su "poética de la resistencia", constituye un verdadero compendio de los principales "ideologemas" y símbolos del "discurso oculto" de las identidades étnicas: los orígenes ancestrales (la palabra que llega "del fondo de la historia y de la tierra"); la verdad de la palabra étnica que no muere; la lucha por la justicia, por la vida y por la memoria del pueblo; el olvido, el exilio y el sufrimiento en la propia patria ("aquellos que hoy lloran la noche", etc.); la esperanza de una futura liberación (tema de la "luz que será mañana"); el discreto mesianismo político universal ("para todos, todo..."); la dignidad vuelta rebelde, la máscara ("el rostro oculto" que nombra la palabra); y, en fin, el "mal gobierno"<sup>10</sup> con todos los atributos negativos, antitéticos a los de la identidad étnica.

<sup>10</sup> Nótese que esta expresión está en relación de intertexto con el discurso de la Revolución. El grito de guerra de los revolucionarios y de los bandidos sociales era: "¡Muera el mal gobierno!"; a lo que los federales respondían: "¡Viva el Supremo Gobierno!".

Además, este texto musicalizado se caracteriza por cierta búsqueda de estetización y de elaboración formal. Es decir, responde a un “código elaborado”, en el sentido de Bernstein (1975). Baste con señalar su riqueza metafórica, la rápida sucesión de sus repeticiones retóricas y la cadencia de sus grupos rítmicos, todo ello enmarcado por la estructura binaria de una vertiginosa secuencia de antítesis:

la noche / la luz  
 la muerte / la vida  
 nosotros / todos  
 nada / todo

*nosotros / el “mal gobierno”*  
 justicia / criminales y asesinos  
 historia / olvido  
 paz / guerra

Indudablemente, este texto musicalizado ha sido elevado a la dignidad de una gran palabra oral que recuerda la organización rítmica y la prosodia de los versículos bíblicos. Pero a la vez, todos los recursos retóricos y poéticos han sido puestos al servicio de una función argumentativa: la denuncia y la descalificación del “mal gobierno”. Es decir, se trata de una “poética” de la resistencia política.

Fuera de esta pieza excepcional y de otra también contenida en el mismo CD (“El señor Durito y yo”), de la que nos ocuparemos más tarde, la producción zapatista propiamente endógena parece casi inexistente, por lo menos en español. Lo que se explica fácilmente si se tiene en cuenta la escasa castellanización y escolarización de los indígenas. Además, ciertos géneros como el corrido, claramente ligado a la cultura mestiza, parecen totalmente ajenos a la cultura indígena tradicional.

Lo que sí encontramos en el círculo interior del zapatismo es la *apropiación colectiva de los corridos tradicionales de la Revolución*, frecuentemente con la letra adaptada a la situación y las circunstancias del conflicto local. Incluso algunos de estos corridos han sido traducidos al idioma tzotzil.<sup>11</sup> Lo que viene a ilustrar una vez más la tesis de que el corrido revolucionario se ha convertido en símbolo obligado de las luchas populares, incluidas sus manifestaciones indígenas.

Como ejemplo de apropiación de los corridos tradicionales, podemos citar, en primer lugar, el “Corrido a Zapata”, cuya primera y última estrofas rezan así respectivamente:

<sup>11</sup> Estas y otras afirmaciones se apoyan en videos como *Corridos sin rostro*, editado por Othello Khan en 1994.

Aquí, en tu sepulcro  
mi general Zapata,  
en nombre de la patria  
yo te he puesto una flor

Ay, ay, ay, renacerás  
bajo el cielo que amaste  
donde vive tu frase  
de "Tierra y Libertad".

Este corrido parece ocupar un lugar de predilección en el repertorio zapatista como símbolo y metáfora de su propia causa. Hombres y mujeres lo cantan y *lo bailan* con indudable sentimiento, como si se tratara de su propia narrativa trágica.

Otro corrido que parece gozar de gran aceptación es el titulado "Carabina 30-30", que los zapatistas cantan según la nueva versión del comandante Gustavo, quien le compuso una letra formalmente pobre, pero de notable fuerza incitativa, en el sentido de que, además de animar a los combatientes, constituye una convocatoria a adherirse a la causa zapatista bajo sus consignas, porque

nuestro pueblo exige ya  
acabar la explotación;  
nuestra historia dice ya  
¡lucha y liberación!

No falta en este arreglo ni siquiera el "discreto mesianismo político" de que hablamos más arriba, ya que, por una parte los combatientes zapatistas

el camino mostrarán  
a los que vienen atrás;

y por otra:

porque nuestra patria vital necesita  
de todo el esfuerzo de los zapatistas.

El repertorio cantado por los zapatistas también contiene el "Corrido de la persecución de Villa", con la incrustación de algunas estrofas arregladas, alusivas a la causa zapatista. El corrido narra el famoso episodio donde Villa toma prisioneros a los pilotos estadounidenses que lo perseguían por vía aérea, haciéndolos aterrizar con engaños en territorio mexicano. Este corrido burlesco parece desempeñar aquí una función catárquica, ya que representa una especie de revancha simbólica del ingenio mexicano contra el imperialismo estadounidense que, según los zapatistas, constituye el mayor sostén del "mal gobierno".

En fin, los zapatistas incluyeron en su repertorio uno de los más conocidos corridos de Rubén Jaramillo, asimilado por un lado a la figura de Zapata y por otra, quizás a través del símbolo del paliacate, a los combatientes chiapanecos:

Usaba su paliacate  
como Gabino Barrera,  
querido como Zapata  
por los pobres de la tierra.

Tres jinetes en el cielo  
cabalgan con mucho brillo,  
y esos tres jinetes son  
Dios, Zapata y Jaramillo.

La apropiación de estos corridos por los insurgentes de Chiapas revela hasta qué punto existe en sus mentes una relación de supuesta continuidad entre su propio discurso y el de los insurgentes campesinos de la Revolución mexicana y de otros episodios emparentados, como en el caso de Rubén Jaramillo.

#### LA PRODUCCIÓN EXÓGENA: MUCHOS CORRIDOS

El cancionero rebelde de producción exógena, es decir, elaborado en la periferia del movimiento zapatista, en los círculos generalmente urbanos de apoyo y difusión, contiene un vasto y variado repertorio de canciones en gran parte compuestas en forma de corridos. Este repertorio ha tenido una difusión semiclandestina en todo el país —principalmente en las ciudades— a través de *cassettes* editados bajo el nombre de sellos inexistentes o no registrados. Estos *cassettes* se venden en los mercados y en los puestos callejeros, y desempeñan el mismo papel vectorial de las “hojas volantes” de antaño con respecto a la circulación de la cultura popular.

Muchas canciones son de autoría anónima, pero otras son de autoría conocida y hasta reconocida. Entra estas últimas descuellan las composiciones del bajacaliforniano Andrés Contreras y las del conocido cantautor y luchador social José de Molina.

El denominador común de esta producción exógena parece ser el de tener por “co-texto” inmediato principalmente el discurso de Marcos. Es decir que se trata de una elaboración de segundo grado que incorpora los motivos, ideogramas y consignas contenidos en el discurso de Marcos, el cual, a su vez, reelabora y recompone —como dejamos dicho más arriba— el “discurso oculto” de las comunidades indígenas chiapanecas.

Para proceder de manera ordenada, proponemos clasificar provisoriamente el contenido de este repertorio exógeno en los siguientes apartados:

- 1) canciones de homenaje destinadas a la difusión de la causa zapatista;

- 2) canciones narrativas;
- 3) canciones de celebración y de incitación al alistamiento ideológico-político;
- 4) canciones discursivas de carácter polémico y argumentativo;
- 5) canciones humorísticas o burlescas.

En cada uno de estos apartados, el grado de elaboración de las canciones, tanto en cuanto a la letra como en cuanto a la música, varía enormemente y va desde las canciones que exhiben cierta preocupación estética y de elaboración formal, hasta las que sólo se preocupan por el contenido, ignorando todo tipo de estetización y de elaboración formal. En consecuencia, la letra de las canciones reflejará todos los niveles del lenguaje: el lenguaje poético, el lenguaje conversacional corriente, el lenguaje familiar de la conversación “no vigilada” y el lenguaje popular relajado y juguetón (Vanoye, 1973:31).

### 1. *Canciones de homenaje*

Las canciones de homenaje a la causa zapatista son cada vez más frecuentes. Así, por ejemplo, los dos recientes discos de Óscar Chávez titulados *Parodias neoliberales* lleva la siguiente dedicatoria: “Para el EZLN hasta las montañas del sureste mexicano”. Pero aunque se trate de canciones políticas, estos discos no contienen canciones directamente alusivas al movimiento zapatista.<sup>12</sup> En cambio, sí tematizan la causa zapatista retomando fragmentos de Marcos algunas canciones del ya referido CR *Juntos por Chiapas*, editado por la Fundación France Libertès, en el que intervienen quince prestigiosos artistas latinoamericanos, entre ellos Mercedes Sosa, Fito Páez y Andrés Calamaro. En efecto, además de la canción “Dignidad rebelde”, ya analizada, encontramos en esta colección el tema poético-musical “El señor Durito y yo”, de León Gieco, que también se apoya en fragmentos del discurso de Marcos:

Estaba yo pensando en unas palabras para este encuentro,  
 estaba escribiendo un discurso para este pueblo,  
 me distraje viendo a la luna, allá en las nubes, allá en el cielo,  
 estaba por declararme muy firmemente desconcertado,  
 bajé la mirada y vi que mi papel estaba en blanco, me distraje viendo  
 a un bichito muy parecido a un escarabajo...

—Yo soy señor Durito, héroe de niños y de ancianos,  
 con estirpe de caballero clavo mi lanza.

Ay, Ay, Ay, Ay, me voy a volar,  
 usted aquí, esclavo de andar,  
 Ay, Ay, Ay, Ay.....

<sup>12</sup> También habría que citar aquí el homenaje del grupo francés Mano Negra, que ha sacado a luz un CD titulado *Babilón* y dedicado a los zapatistas.

Escuche, señor Durito, unas palabras necesito  
para esta disertación sobre neo-liberalismo,  
me distrajo la luna y me distrajo usted, señor bichito,  
escudero analfabeto que no sabe nada de esto  
como buen plebeyo sabrá que no hay remedio,  
en esta globalización, todos los globos revientan.

— Nosotros, los que volamos, somos tan libres como es el viento,  
ustedes quedan abajo: son los rebeldes, son los chicanos,  
son los negros, son los latinos, todos los presos, los marginados.  
Ay, Ay, Ay, Ay, etcétera.

Este ingenuo y ecológico diálogo de Marcos con el escarabajo Durito, cuya prosodia casi rimada es la de un verdadero poema en prosa, tiene, por una parte, la frescura de una fábula infantil, y por otra, el filo de una denuncia política que ironiza sobre el neoliberalismo y la globalización. Nuevamente, la poética al servicio de la política.

## 2. *Corridos narrativos*

Muy en la línea de la tradición mexicana, los corridos narrativos son aparentemente los más abundantes. Todos tienen un denominador común: la narración se elabora siempre desde la perspectiva ideológica y valorativa de los insurgentes. Es decir, la voz narradora, lejos de ser “neutral”, viola invariablemente las reglas de la “enunciación histórica” (Patillon, 1974:11) para tomar partido por los insurgentes—aun cuando finja asumir la posición enunciativa del periodista—<sup>13</sup> y salpicar el relato con comentarios, argumentos y expresiones valorativas favorables a los protagonistas indígenas y desacreditadores para sus antagonistas.

¿Pero qué es lo que relatan estos corridos narrativos?

En primer lugar, narran con acentos épicos y colores de gesta el levantamiento del 1 de enero de 1994:

Voy a cantar el corrido  
del subcomandante Marcos  
y los mayas aguerridos  
de las montañas de Chiapas:

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, en el corrido anónimo “Tragedia en Chiapas”:

El día primero de enero,/ muchas cosas sucedieron.  
Como somos periodistas/ quisimos dar la noticia/ de lo que estaba pasando;/ fuimos con los zapatistas,  
/ hablamos con la Adelita/ al frente de aquel comando...

A Ramona preguntamos/ cuando estrechamos su mano/ *qué era lo que perseguían*:/ “Solamente reclamamos/ que nos traten como humanos/ y respeten nuestras vidas”.

También los zoques dijeron  
¡Ya basta de tanta maña!,  
y así un 1º de Enero  
tomaron a San Cristóbal. [...]

Gritaron ¡Viva Zapata!  
y hasta el cielo conmovieron,  
mientras estaban los ricos  
celebrando el año nuevo [...]¹⁴

(“De Chiapas a Zapata”, por Francisco Álvarez,  
Diego Méndez y Antonio Girón.)

El día 1º de Enero  
del año noventa y cuatro  
se levantaron en Chiapas  
los indios por el maltrato.

Tomaron varias ciudades  
en una acción coordinada,  
demostraron al mundo entero  
una fuerza coordinada.

Tenían poco armamento  
y muy pocos detonantes,  
pero traían la conciencia  
y el corazón por delante.

(“Corrido del EZLN”, de José de Molina.)

Otras veces se narran episodios más particulares, posteriores a la lucha armada, como las conversaciones en la catedral de San Cristóbal o los diálogos de San Andrés:

En la iglesita de un pueblo,  
se está tratando la paz;  
San Cristóbal de las Casas,  
tú eres testigo ocular

(Anónimo, Banda sinaloense.)

¹⁴ Este corrido fue traducido al tzoltzil y forma parte del repertorio cantado de los zapatistas.

En San Andrés, en San Andrés,  
en los diálogos de San Andrés.

Llegaron gente de muchos lugares  
muy preocupados por la situación,  
saben bien que está de por medio  
el porvenir de nuestra nación.

En San Andrés, en San Andrés...

Muy preocupado se encuentra el gobierno  
por poner fin a esta situación,  
en cuatro meses quiere arreglar  
quinientos años de simulación.

(Anónimo, grabado en un tren de Veracruz).

Llama la atención la frecuencia con que algunos de estos corridos establecen explícitamente la continuidad entre la Revolución mexicana y la insurrección indígena chiapaneca, enlazando la figura de Marcos con la de Zapata. Se trata de la consabida operación ideológica —ya señalada por Marx— de leer e interpretar la historia del presente al trasluz de la historia del pasado (“la resurrección de los muertos”). He aquí algunos ejemplos:

Entre las balas cayó  
el caudillo en Chinameca,  
y dicen que reencarnó  
en la selva chiapaneca;  
que su voz está sonando  
por aquella inmensidad,  
y aún sigue reclamando  
la tierra y la libertad.

(“Grito zapatista”, anónimo popular norteño.)

Se repite la leyenda  
desde un tiempo muy lejano:  
este caballo sin rienda  
lo llaman Emiliano.

(Anónimo, con la Banda Tambora sinaloense.)

Aquí comienza otra historia  
que es nueva y es del momento:  
murió el cuerpo de Zapata  
pero no su pensamiento.

Tenían razón los indios  
de que su jefe no ha muerto  
pues sus ideales hasta Chiapas  
y a todo el país ha envuelto.

Para entender el mensaje  
hay que aprender la razón;  
que lo sepan los cristianos  
ésta es la resurrección.

Bienvenido, Emiliano,  
para esta segunda guerra;  
en tu nombre y con las armas  
vamos a tomar la tierra.

Aquí termina el corrido  
de quien burló la metralla;  
el gran Zapata no ha muerto,  
sigue ganando batallas.

(Anónimo, con Tambora.)

### 3. Canciones de celebración y convocación

Desde el punto de vista de su estructura retórica, este tipo de canciones se caracteriza por el predominio de la función epidíctica o panegírica; y desde el punto de vista de la comunicación lingüística, por su función “conativa” o incitativa.

Sabemos que en la retórica clásica la función epidíctica implicaba la celebración, el elogio o la alabanza de los personajes considerados ilustres (de aquí el término “panegírico”); o también la descalificación o desacreditación de los considerados funestos. En realidad esta función tiene una valencia argumentativa, en el sentido de que incita al destinatario a identificarse con los valores personificados por ciertos individuos o grupos, y al revés, a disociarse de los contravalores supuestamente encarnados en ciertos individuos y grupos (Beristáin, 1985).

La función incitativa, también llamada “conativa” por Jakobson (1981:355), se relaciona lingüísticamente con el imperativo, el subjuntivo y el vocativo, e implica un llamado a asumir una posición o a realizar cierta acción. En el caso de los textos aquí analizados, se trata específicamente de llamados a identificarse con o a adherirse a la causa zapatista. Es decir, se tiene en vista un propósito de reclutamiento ideológico-político (en el sentido francés del término “ralliement”). Ciertos *slogans* y ciertos himnos pueden ejemplificar claramente esta función:

“Allons enfants de la patrie...”

“Proletarios de todo el mundo, uníos...”

En las canciones que hemos clasificado bajo esta rúbrica, ambas funciones aparecen estrechamente relacionadas. Citemos, en primer lugar, un corrido anónimo cuyas primeras estrofas rezan así:

Ya me voy, ya me voy,  
al sureste ya me voy....

La sangre de mis hermanos  
desde allá me está llamando,  
sangre de indios de mi tierra  
que en la selva están luchando.  
(Corrido anónimo.)

Eres paladín sin rostro,  
de la gloria merecedor,  
en acciones y palabras  
tú te has ganado ese honor.  
(“Déjate el pasamontañas”, de Andrés Contreras.)

En el nombre del emblema,  
la bandera nacional,  
le damos la bienvenida  
a Marcos, hombre genial.

Apareció en la región  
un criollo de gran valía;  
el indio estaba esperando  
en medio de su agonía...  
(“El hombre del antifaz”, anónimo.)

Llegó a San Cristóbal  
un hombre de Iglesia  
que de los humildes  
se quiso ocupar.  
A la gente pobre  
y desprotegida  
hasta allá en la selva  
iba a visitar.  
(“Don Samuel Ruiz”, de Andrés Contreras.)

La gente por las montañas  
 aprende mañas para pelear;  
 ¡qué bien se miran uniformados  
 cuando a la selva van a marchar!

Gloriosa tropa de paladines  
 tu causa es justa, verdad de Dios  
 y en todo el mundo hasta sus confines  
 están con vos.

(“El paliacate”, anónimo.)

Los indios son mis hermanos,  
 por eso les canto a ellos,  
 y mientras yo esté viviendo  
 no voy a dejar de hacerlo.

(Anónimo, quebradita.)

#### 4. Canciones y corridos discursivos

Otra categoría de corridos manifiesta un carácter claramente discursivo-argumentativo, en el sentido de que enuncia en primera persona (es decir, en nombre propio), una cadena de razonamientos destinados a defender la causa zapatista, a explicar sus motivos o a polemizar y debatir con el antagonista principal —el “mal gobierno”— y sus supuestos aliados que frecuentemente son los obispos (naturalmente, con la excepción de Samuel Ruiz), las “sectas” protestantes, los “cocopos” y hasta los partidos políticos. Aquí, la función retórica prevaleciente es la deliberativa, en el sentido de que el discurso argumenta, explica, interpreta, razona y polemiza, como en el “ágora” de los clásicos o en los parlamentos modernos. He aquí algunos ejemplos:

Para no reconocer  
 el fracaso salinista,  
 compraron televisoras  
 periódicos y revistas.

Comenzaron las mentiras  
 de este gobierno embustero;  
 decían: no son mexicanos,  
 que eran puros extranjeros.

Pero los hechos desmienten  
la razón oficialista,  
porque esta lucha se inspira  
en el ideal zapatista.

(“Corrido del EZLN”, de José de Molina.)

Ese clero protestante,  
señores, peor se portó,  
un infame genocidio  
al gobierno le pidió,  
y para estar más contento,  
—escuchen con atención—,  
la muerte de don Samuel  
también lo solicitó. [...] Seis aviones bombarderos  
Bill Clinton nos ofreció,  
a caciques y “Aleluyas”  
esto gran gusto les dio.

(“El indio cubrió su cara”, de Andrés Contreras.)

Pero es el anónimo “Corrido de San Andrés”, grabado por una antropóloga en un tren de Veracruz, el que mejor ejemplifica este tipo de canciones. He aquí un fragmento:

En San Andrés, en San Andrés,  
en los diálogos de San Andrés.

Predicadores andan por doquier,  
hablan castilla, piensan en inglés.  
Están pensando si al diálogo van  
con Jimmy Swager y con Billy Grant.

En San Andrés...

No sé si ustedes se hayan dado cuenta,  
yo sí porque ando recorriendo  
muchas partes del país,  
desde el primero de enero  
nos empezaron a mandar  
miles de predicadores,  
traen una biblia de portada negra,  
tan negra como su puerca conciencia,  
y le vienen diciendo al pueblo

que no deben luchar contra el gobierno,  
 que el gobierno fue puesto por Dios;  
 si el gobierno salió malo,  
 pues hay que orar a Jehová  
 para que lo haga bueno,  
 y si Jehová no lo hace bueno,  
 pues hay que resignarse y tomarlo como  
 desde antes del primero de enero.  
 ¡Bola de embusteros!

(“Corrido de San Andrés”, anónimo.)

### 5. Canciones humorísticas o burlescas

Las canciones humorísticas o burlescas constituyen la última categoría de nuestro *corpus*. Se conoce muy bien desde antiguo la eficacia política del chiste, de la burla y del escarnio para descalificar al adversario y reducirlo a la impotencia. De aquí la atención particular que prestan los políticos a las parodias, a las caricaturas, a los “cartones” humorísticos (al estilo de Magú) y, particularmente en México, al “albur”. Hablando de su retorno a la canción política, dice Óscar Chávez que sus *Parodias neoliberales* “pretenden juzgar, burlarse y hasta hacer mofa y escarnio de ciertos hechos, actitudes y decisiones de determinadas instituciones y/o personajes de nuestra desastrada política y vida públicas.” (*La Jornada*, 5 de abril de 1997, p. 26.)

Hemos visto que los zapatistas se apropiaron del corrido “La persecución de Villa” que se burla de los estadounidenses que pretendían perseguir a Pancho Villa:

Qué pensarían estos americanos  
 que combatir era un baile de carquís,  
 con su cara llena de vergüenza  
 regresaron otra vez a su país.

También supieron explotar la adaptación popular de la canción humorística “Sacaremos al buey de la barranca”, transmutada en “Sacaremos al pelón de las orejas” en alusión claramente irreverente al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari.

Pero en el *corpus* que estamos analizando existe un chusco corrido de Andrés Contreras que lleva por título “El gringo asustado”, y que narra jocosamente la historia del turista americano que fue confundido en Tabasco con el subcomandante Marcos:

Un gringuito de ojos azules  
 vino de Estados Unidos,  
 pero para su desgracia,  
 con Marcos fue confundido.

Yo no soy el tal Marcos,  
 les decía el americano,  
 al ver a tanto soldado  
 con las armas en las manos.

Le dieron sus calentadas  
 al estilo mexicano  
 con técnicas refinadas  
 a este pobre americano.

El gringo muy espantado,  
 cuando todo se aclaró,  
 se fue para el otro lado  
 y de allá los demandó.

#### 6. *Presencia de la mujer, de la selva y de otros símbolos*

Con respecto al *corpus* así clasificado y distribuido quisiéramos presentar todavía algunas observaciones adicionales.

No hace falta explicitar hasta qué punto están presentes en forma de síntomas lexicográficos, de sintagmas característicos y de alusiones retóricas los ideogramas básicos del discurso de Marcos y de sus reflejos periodísticos. Basta citar, a modo de ilustración, la enorme recurrencia (bajo formulaciones equivalentes) del ideograma del “indígena exiliado en su propia tierra”. Por ejemplo, en el corrido anónimo “Grito zapatista” se dice:

los indios con su riqueza  
 extranjeros en sus tierras.

Y en el corrido “Al sureste ya me voy”, de Andrés Contreras, hay una estrofa que reza:

Preciosa tierra de Chiapas,  
 tienes una gran riqueza,  
 pero tus indígenas se encuentran  
 viviendo en la vil pobreza.

También vale la pena observar cómo muchas canciones tematizan explícitamente los símbolos centrales de la insurgencia indígena, como la *figura de Zapata*, la *selva lacandona* y el famoso “paliacate”. Ya hemos ilustrado abundantemente la omnipresencia de Zapata como figura simbólicamente reencarnada en los protagonistas de la insurrección chiapaneca. Por lo que toca al “geosímbolo” de la selva, se lo tematiza

en varias canciones como cuna de la gesta zapatista, como teatro y testigo de la guerra, y como hábitat casi sagrado (“santuario”) de los indígenas insurgentes sacrílegamente violado por los invasores militares.

Chiapas, Chiapas, Chiapas,  
la voz del cambio salió del monte.  
Chiapas, Chiapas, Chiapas,  
deja que llegue hasta el horizonte.  
(Anónimo, quebradita.)

Desde la selva salieron  
en distintas direcciones...  
("Selva sangrienta", de Andrés Contreras.)

El corrido “Selva Lacandona”, de Andrés Contreras, está dedicado íntegramente a este geosímbolo zapatista. He aquí algunos fragmentos:

Selva Lacandona  
si tus bosques hablaran,  
plantas milenarias,  
cuántas cosas contarán [...]

Pero vino el perverso invasor  
tu sagrado santuario a hollar [...]

Selva esplendorosa,  
como madre amorosa  
cubre con tu manto  
de hojas esplendorosas  
a estos paladines.

El paliacate —y, por extensión, el pasamontañas— también recurre una y otra vez como símbolo metonímico que distingue e identifica a los combatientes zapatistas. Hay un corrido de autor desconocido, titulado precisamente “El paliacate”, dedicado íntegramente a este motivo:

El paliacate, el paliacate  
es el emblema de identidad  
del que ha luchado duro combate  
contra un gobierno de inequidad.

El paliacate, el paliacate,  
ése nunca vamos a dejar;  
es otra arma de este combate,  
mi paliacate no lo he de olvidar.

El indio cubrió su cara  
cuando la guerra empezó,  
y aquel que lo denigrara  
el rostro se descubrió.

(“El indio cubrió su cara”, de Andrés Contreras.)

No te quites la máscara,  
consévala por favor,  
y que no sepan quién eres,  
eso será lo mejor.

(“Déjate el pasamontañas”, de Andrés Contreras.)

Una última observación se refiere a la presencia de la mujer en las canciones, no como “el reposo del guerrero”, como diría Nietzsche, sino como un camarada y un combatiente más, o, para decirlo en términos de la Revolución mexicana, como una reencarnación de la clásica soldadera. Lo que no excluye, por supuesto, fugaces y caballerosas alusiones a sus dotes estéticas, como aquello de:

Que detrás de la guerrilla  
hay una mujer bonita;  
¡a lo mejor Pancho Villa  
ya vino con la Adelita!

Las mujeres nos enseñan  
la consigna verdadera:  
cuando una mujer avanza  
no hay hombres que retrocedan.

(Anónimo, con Banda Tambora de Sinaloa.)

Pero la pieza más conmovedora de nuestro *corpus* a este respecto es, sin duda alguna, el corrido “Linda monjita”, de Andrés Contreras, que narra la historia de la monjita francesa que encontró la muerte en Las Margaritas peleando al frente de su pelotón indígena, porque:

Vino a darse cuenta  
que no basta con rezar,  
si la justicia se niega  
se tiene que conquistar.

El corrido prosigue del siguiente modo:

Por la selva lacandona  
ahí la vieron cabalgar,  
iba al frente salerosa,  
iba dispuesta a luchar;  
por la selva lacandona  
ahí la vieron cabalgar.

Al frente fue de su tropa  
con una gran entereza,  
en medio de aquellos indios  
resaltaba su belleza,  
murió allá en Las Margaritas  
y eso me causa tristeza.

Su cuerpo no lo reclamen,  
por la selva va a quedar  
al amparo de esta tierra  
por la que supo luchar.  
Linda monja guerrillera  
nunca te hemos de olvidar.

#### LAS FUNCIONES DE LA CANCIÓN POLÍTICA

Llegados a este punto podríamos preguntarnos cuáles son las funciones del canto político, y por qué los grupos subalternos y sus intelectuales orgánicos se aferran tanto a esta forma de comunicación en sus episodios de insurrección ideológica o armada.

Diríamos, en una primera aproximación, que el canto político funciona un poco como un recurso o un arma adicional de los pobres y de los débiles (*the weapon of the weak*), es decir, de los que ocupan una posición dominada en la correlación de fuerzas sociales, políticas y, dado el caso, militares. Es un poco la honda de David frente a Goliat, el “grito de combate” del pobre y del marginado frente a la soberbia del poderoso, un grito que justamente por brotar de lo más hondo de sus sufrimientos, parece gozar *a priori* de presunciones de veracidad, de justicia y de autenticidad

ética o moral. “En las sociedades cerradas y fuertemente jerarquizadas —dice Víctor Turner— es el personaje marginal o ‘inferior’, o a veces, el ‘forastero’ el que frecuentemente llega a simbolizar lo que David Hume llamó ‘sentimientos de humanidad’” (Turner, 1974:111).

Diríamos también que el canto rebelde tiene, en segunda instancia, una doble función ideológico-política: *hacia adentro* favorece la identificación sentimental, la fusión efervescente y la comunión ideológica del grupo, incluidos sus simpatizantes y partidarios; y *hacia afuera* opera la descalificación, la crítica y la carnavalización del adversario, así como también la desconstrucción de su discurso.

Pero estas funciones consideradas en sí mismas son también las de todo verbo político, y no se ve que las canciones le confieran una fuerza adicional decisiva a este respecto. Por lo que hay que añadir de inmediato que las canciones mediatizan dichas funciones a través de una función, esta vez propia y específica, que consiste *en elevar el verbo ideológico-político* (en nuestro caso el “discurso oculto” de las etnias rebeldes) *al rango de una oralidad retórico-poética* que lo transfigura confiriéndole concreción figurativa, tonalidad afectiva y sonoridades rítmico-musicales. Es esto lo que Henri Meshonnic denomina “oralidad” en sentido propio, es decir, *el primado del ritmo y de la prosodia en la enunciación*, por contraposición al simple discurso hablado o escrito (Meshonnic, 1992:223).

De esta manera sí se refuerza considerablemente la potencia comunicativa del enunciado político, justamente porque en este caso dicho enunciado no sólo se comunica, sino también se “meta-comunica” por vía empática, como si estuviera electrizado por la afectividad y la emoción estética. El fenómeno se amplifica todavía más cuando el canto comporta una parte de estetización y de elaboración formal en el contenido de su letra.

Si esto es así, podremos concluir que la eficacia propia y específica del cancionero político quizás radique en su capacidad de someter el discurso de la política a una “política del ritmo” que es a la vez una poética de la oralidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Angenot, Marc, 1992, “Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social”, Autores varios, *La politique du texte. Anjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 9-27.
- Batallon, Michel, 1974, *Précis d'analyse littéraire*, Nathan, París,
- Beristáin, Helena, 1985, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México.
- Bernstein, Basil, 1975, *Langage et classes sociales*, Les Editions de Minuit, París.
- H. de Giménez, Catalina, 1991, *Así cantaban la revolución*, México, Grijalbo.
- H. de Giménez, Catalina, 1996, “El corrido como símbolo de resistencia popular”, ponencia inédita presentada en Austin, California, en febrero de 1996.

- Jakobson, Roman. 1981, *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona.
- Marx, Carlos, *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Editorial Progreso, Moscú.
- Meshonnic, Henri, 1992, "D'une poétique du rythme a une politique du rythme", en Autores varios, *La politique du texte. Anjeux sociocritiques*, Presses Universitaires de Lille, Lille, pp. 203-228.
- Molina Cardona, Mauricio, 1985, *Breve colección de poesía insurgente*, Instituto de Bellas Artes / SEP, México.
- Robin, Regine, 1993, "Pour une socio-poétique de l'imaginaire social", *Discours social / Social Discours*, vol. 5, núm. 1-2, pp. 7-32.
- Santoli, Vittorio, 1968, *I canti popolari italiani*, Sansoni Editore, Florencia (Italia).
- Scott, James, 1990, *Domination and the Arts of Resistance*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Vanoye, Francis, 1973, *Expression, Communication*, Armand Colin, París.
- Turner, Víctor, 1974, *The Ritual Process*, Aldine Publishing Company, Chicago.