

No matarás: romances de crímenes en México

JORGE FORNET

Dentro del romance vulgar, el de crímenes ha gozado de un éxito notable. En su *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Revista de Occidente, Madrid, 1969), Julio Caro Baroja lo distingue entre veinticinco tipos de romances que logra diferenciar. Quizá no todos los que él clasifica sobrevivieron de este lado del Atlántico, pero los romances de crímenes, ¿cómo habrían de desaparecer? Durante siglos proliferaron en boca de cantores ciegos y en hojas volantes. La “literatura de cordel” estaba plagada de “horrorosos sucesos”; y aún hoy, en el nordeste brasileño, donde esa literatura pervive con una fuerza extraordinaria, pululan las historias horripilantes.¹

Ante todo creo necesario aclarar que estas historias no deben ser confundidas con las de bandoleros. Si éstos gozan de una buena imagen ante los ojos del público (o sea, violan la ley pero no la ética de la comunidad), los criminales, en cambio, son gente repudiable que necesariamente deberá vérselas con la justicia. Esto no siempre fue así. Foucault cuenta que ya en el siglo XVIII los reformadores del sistema penal francés pedían la supresión de aquellas hojas sueltas con “emociones de patíbulo” en que se apoyaba a la justicia glorificando al mismo tiempo al criminal. Y cita un libro de 1784 cuyo autor se queja de que “se dejan circular esas espantosas historias, de las cuales se apoderan los poetas del pueblo y extienden por doquier su fama. Hay familia que oye un día cantar a la puerta de su casa el crimen y el suplicio de sus hijos”.² Sólo se volverá a glorificar el crimen cuando

reaparezca en otro género y —para decirlo con la definición cara a De Quincey— como una de las bellas artes, pero para entonces habrán desaparecido los héroes populares: “La literatura policiaca traspone a otra clase social ese brillo que rodeaba al criminal.”³

En España, desde mediados del siglo XIX, “los romances de crímenes y asesinatos se desvirtúan como género literario por el abandono progresivo de la forma literaria a favor de una forma más periodística en que los elementos fantásticos y de ficción dejan paso a una descripción detallada de los hechos”.⁴

En los romances en que me detendré se cumple esa tendencia. Más apegados al antecedente periodístico —del cual suelen surgir—, desaprovechan muchas posibilidades creativas en favor de lo noticioso. Incluso, a la larga, termina imponiéndose en ellos la prosa. No hay que olvidar que la función primera de estos romances es contar una historia, narrar un acontecimiento de interés para la comunidad. Además, cuando el medio de difusión son las hojas o los pliegos sueltos, el mercado ocupa un primerísimo plano. Tales romances, por tanto, estarán sujetos a la ley de la oferta y la demanda, lo que, de algún modo, contribuirá a su decadencia definitiva.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ Isabel Segura, ed., *Romances horrorosos. Selección de romances de ciego que dan cuenta de crímenes verdícos, atrocidades y otras miserias humanas*, Alta Fulla, Barcelona, 1984, p. x. No hay que olvidar que en cierto sentido el romance vulgar surge de una situación semejante (la comercialización y el cambio progresivo en el gusto de los receptores) durante el siglo XVII. María Cruz García de Enterría, por ejemplo, considera que la lengua literaria de los pliegos sueltos comienza a caer, ya desde ese siglo, “en defectos que la acercan a la literatura para masas”. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Taurus, Madrid, 1973, p. 161.

¹ Vid Candace Slater, *Stories on a String. The Brazilian “Literatura de Cordel”*, University of California, Berkeley, 1985 [1982].

² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Siglo XXI*, México, 1988 (1975), p. 73.

Como se sabe, los romances podían ser compuestos por el intérprete o no, pero en cualquier caso estaban pensados en función de un *performance*.⁵ A medio camino entre lo tradicional y lo culto, el romance vulgar aprovecha un medio de difusión escrito para transmitir textos en que se amalgaman el estilo tradicional con elementos provenientes de la “alta” literatura. De hecho, el romance vulgar surge a partir del gusto de los receptores de la época por el romance tradicional, del que toma su carácter de poesía narrativa, el doble octosílabo, e incluso temas y personajes. Por otro lado, en cambio, intenta incorporar sin mucho éxito recursos de la poesía culta. Parafraseando a Díaz Viana puede decirse que es posible, por su origen, encontrar trazos de una poética que suele valerse de lo oral, en estos textos escritos y cerrados. De ahí que abunden en ellos fórmulas como “voy a contarles, señores”, o “ya con ésta me despido”, o “vuela, vuela, pajarito”, etcétera.

Aquí veremos un corpus conformado por los nueve romances que, en *Corridos mexicanos. Colección de hojas sueltas*, asumen el crimen como eje central. La selección es arbitraria pero permite apreciar (a través de los romances encontrados en una colección también arbitraria conservada en la biblioteca de El Colegio de México) algunas versiones, o incluso tendencias, del género. No hay que olvidar que estos romances pertenecen a las primeras décadas del siglo XX y a sucesos ocurridos fundamentalmente en la Ciudad de México y sus alrededores, de modo que darán una visión limitada a una época y a un espacio determinados.⁶

Vale la pena describir estos romances de manera sucinta. Salvo uno (el 43, escrito en versos de trece sílabas con rima asonante *abab*), todos los textos están escritos en verso romance y uno solo de ellos (el 50) utiliza estrofas de seis versos.

⁵ Díaz Viana reconoce que “la *literatura de cordel* no puede comprenderse sin su carácter ‘performacial’ [sic] y la importancia de la *oralidad* no únicamente en su proceso de transmisión, sino, también, en la configuración de su poética”. *Palabras para vender y cantar. Literatura popular en la Castilla de este siglo*, ed. Luis Díaz Viana, 1987, p. 37. No puede pasarse por alto que en esta literatura, tanto en el proceso de creación como en el de transmisión, está presente la relación entre oralidad y escritura.

⁶ Los textos son: “El crimen de la Villa” (número 7 de la colección), de Eduardo Guerrero; “Corrido de la anciana ahorcada” (15), de G. H. R.; “El parricida de Ixtapalapa” (32), de Ignacio Aguirre; “La niña vengadora. La señorita María del Pilar Moreno vengó la muerte de su padre dando cuatro tiros al diputado Francisco Tejada Llorca” (40), de Samuel M. Loza; “Triste fin de Juanita Elizondo” (43), anónimo; “El crimen de Bucareli” (49), de Eduardo Guerrero; “Corrido del parricida” (50), de Leopoldo Bravo; “El crimen de Matamoros” (76), de Francisco Ortiz L., y “La tragedia de los cinco hermanos. 4 jovencitas asesinadas por un hermano que se suicidó” (140), de Eduardo Guerrero. Predominan en este corpus, como en toda la colección, las hojas aparecidas en la imprenta Guerrero.

En todos los casos me refiero a la forma dominante, porque no es extraño que a menudo los textos dejen de respetar sus propias métrica y versificación. Si nos detuviéramos un momento en la tipología del crimen, veríamos que en tres de los casos el motivo es el robo (15, 49, 76), en dos son los celos (7, 43), en otros dos la ingratitud del hijo (32, 50), en uno la venganza (40) y en el último la locura (140). Todos ubican la acción en un lugar preciso y la mayoría hace referencia a datos como la fecha e incluso la hora en que se cometió el crimen, así como los nombres de las víctimas y los asesinos, en un afán de otorgar verosimilitud a la historia.⁷ No se trata, por tanto, de dar rienda suelta a la imaginación a partir de hechos verídicos y conocidos, sino de recalcar una noticia y regodearse en ella con lujo de detalles. Es aquí donde suele aparecer la fabulación del autor: en reconstruir la escena del crimen y en caracterizar a los personajes. Mientras las víctimas disfrutaban de elegantes epítetos como “inocente”, “cándida” o “querubín”, los asesinos padecen un espectro mucho más rico de apelativos, del tipo de “facineroso”, “aborto del infierno”, “cruel chacal”, “bandido sin entrañas”, etcétera. Es común que se haga justicia, pero si la humana resulta impotente, aparecerá la justicia divina:

¡Quiera Dios, hijo malvado, y María Guadalupana,
que Dios te ha de castigar por tu infamia tan malvada

.

Dicen que sólo había andado tres jornadas de camino
cuando Dios lo castigó... (50)

Y si por lo general el crimen llega a juicio —aunque en ocasiones la solución del caso queda inconclusa en el presente de la narración (76)—, en ocasiones la justicia se imparte de modo sospechoso (para nosotros, en modo alguno para el narrador). En el caso del “Corrido de la anciana ahorcada”, se aplica a los asesinos la “ley de fuga”:

y en el camino de Puebla los tres bandidos murieron.
Luego intentaron fugarse pero no lo consiguieron,
pues la escolta estuvo lista y sobre de ellos hizo fuego.

De cualquier manera, tiene poca relevancia que dicha ley de fuga fuera falsa; lo importante es que se había castiga-

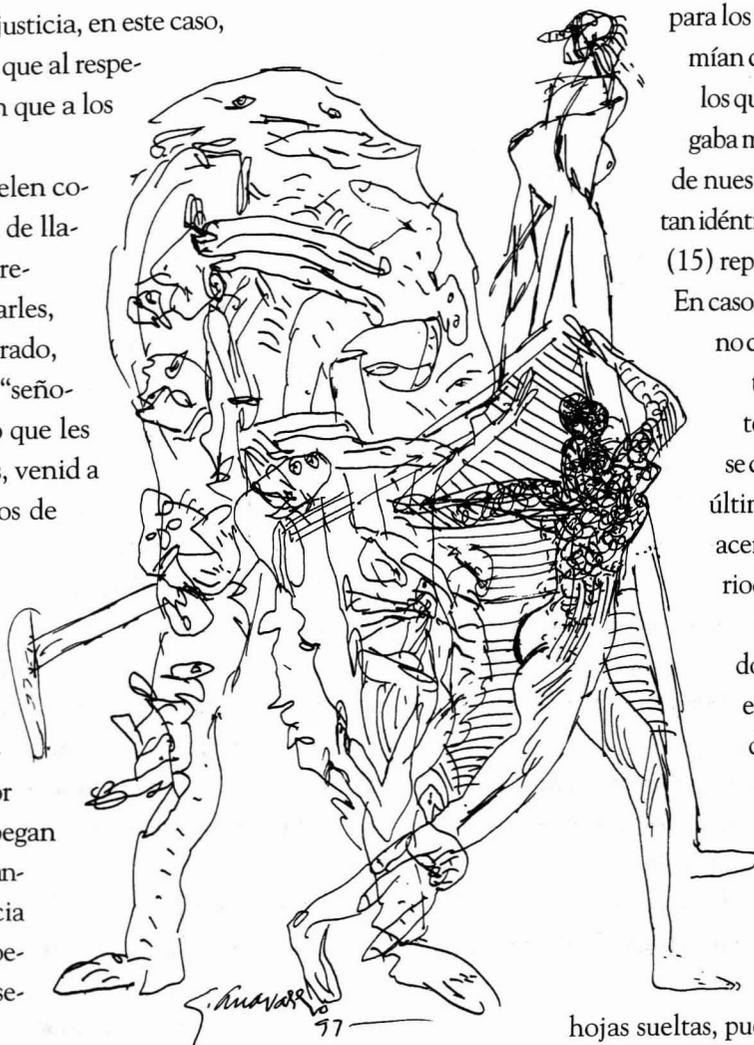
⁷ En ocasiones la necesidad de revelar tales datos parece tan imperiosa, que genera ripios como los siguientes: “Miguel Miranda García, Guillermo León Acevedo / y Óscar Garza Rodríguez son a los que me refiero” (15), o “El señor Camilo Flores y su hijita Lupe Flores, / vivían con su hijo el mayor que se llamaba Juan Flores” (32).

do a los criminales. La justicia, en este caso, se asocia más al castigo que al respeto de la legalidad, al fin que a los medios.

Estos romances suelen comenzar con la fórmula de llamar la atención de los receptores (“voy a contarles, señores”, “público honrado, atención a la noticia”, “señores, tengan presente lo que les voy a cantar”, “señores, venid a oír”, etcétera). Pero dos de ellos (7 y 49) tienen comienzos atípicos y uno, el primero, inicia *in media res*: “¿Pues dónde estará don Lauro? decían todos en la Villa.”⁸ Las despedidas, por su parte, también se apegan a la tradición ya sea mediante el uso de una sentencia moral, la disculpa del poeta, o la promesa de una segunda parte.⁹

Otro elemento tradicional visible en nuestro corpus es la utilización del número tres o la triplicación de elementos. En el “Corrido del parricida”, el asesino “había andado/tres jornadas de camino”; luego nos enteraremos de que su cadáver fue encontrado por “tres arrieros que pasaron”. Y en tres romances más (7, 15 y 49) los asesinos son tres personas.

Llaman la atención las xilografías que decoran los romances. Como sabemos, éstas no solían prepararse especialmente



para los textos, sino que ellos se imprimían con aquel grabado que —entre los que poseía el impresor— se apegaba más a lo narrado. De hecho, dos de nuestros romances (7 y 76) ostentan idénticos grabados, mientras que uno (15) reproduce apenas un fragmento. En casos inusuales, la hoja es ilustrada no con un grabado sino con una fotografía que, presumiblemente, es testimonio fiel de lo que se cuenta (140). Tal vez sea éste el último paso de los romances en su acercamiento a las funciones periodísticas.

Sería absurdo pensar que, dado que estos romances tienen estructuras similares y responden a una estética colectiva, deben ser reproductores de una ideología determinada. Es probable que hubiera elementos ideológicos afines entre la mayoría de los autores de

hojas sueltas, puesto que ellos ocupaban lugares parecidos en la sociedad. Pero no se puede colegir de ahí una semejanza inexistente. Veamos un ejemplo en que determinada tendencia ideológica (que puede no ser dominante) logra expresarse de manera subrepticia.

“El crimen de Bucareli” es, entre los que estoy abordando, uno de esos romances de comienzo atípico. Según reza en la primera estrofa,

Hay crímenes que se explican por la pasión o los celos,
pero hay otros que horrorizan al descorrerse sus velos.

Y después de que el autor nos ha dejado en ascuas, esperando un incesto memorable, resulta que el móvil del crimen es el robo (como vimos, el más frecuente dentro de este corpus). Por eso resulta curioso un principio tan “provocativo”. Es probable que la causa esté en la procedencia de los asesinos, quienes, si bien no ostentan ninguna crueldad fuera de lo común, desafían las creencias del narrador. Vayamos por partes. En la segunda y tercera estrofas se resume el crimen y, lo que es más importante, la citada procedencia de sus ejecutores:

⁸ Para un análisis detallado de los tipos y funciones de las aperturas de los romances (aplicados a un tipo específico de ellos), véase Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Ixtapalapa, México, 1984. Las introducciones extensas eran usuales y respondían también a una necesidad práctica. El cantor debía ir preparando con ellas el escenario (o mejor, el desarrollo de la trama) mientras se le acercaban los oyentes.

⁹ Para María Cruz García de Enterría, dado que el desarrollo del romance se ocupa de narrar los hechos tal como se supone que ocurrieron, es quizá “en los inicios y en los finales de cada composición donde sus autores quieren hacer gala de algún recurso literario”. Creo, sin embargo, que la afirmación debe ser asumida con reservas. Es posible que en los inicios y en los finales el autor sintiera una necesidad consciente de utilizar recursos literarios. Pero suponer que en el resto de las composiciones estos recursos no aparecen, puesto que su función es narrar, me parece un tanto ingenuo.

Tres bandidos sin entrañas frugaron dar un gran golpe
y escogiendo una botica asesinaron a un hombre
Eran dos *guatemaltecos* y un *perdulario argentino*
que llenos de horribles vicios tramaron un desatino.
(El subrayado es mío)

Sin decir casi nada más al respecto, comenzamos a sospechar que para el poeta lo que hace horroroso este crimen, al “descorrerse sus velos”, no es tanto el crimen mismo sino la nacionalidad de los asesinos. La otra referencia con matiz xenofóbico es cuando se dice que “condenó a todos a muerte el jurado mexicano”. Como se ve, la ideología del poeta se revela más en sus silencios que en lo dicho explícitamente. ¿Qué necesidad tenía, si no, de hacer énfasis en que el jurado era mexicano? No creo que el público tuviera dudas al respecto; no otro que mexicano podía ser un jurado que, en la Ciudad de México, juzgara un crimen cometido en Bucareli. El valor de esa aclaración está en oponer la maldad extranjera a la justicia nacional.

Al final del romance se produce una ambigüedad extraña: luego de que el jurado ha dictado sentencia, se dice que los abogados de los reos la apelaron, pero de inmediato se asegura que pronto será cumplido el fallo de los jueces, o sea, la ejecución de los condenados. Sin embargo, la última estrofa nos vuelve a situar en la duda:

Si llega la última pena para los tres criminales
daremos segunda parte con datos originales.

Es de notar que haya tal ambigüedad en el texto, que al final prevalezca la incertidumbre sobre el destino de los acusados. Quizás se deba a que aun cuando no cabe duda de que el jurado será justo, los criminales son tan intrínsecamente “malos” que de algún modo se las arreglarán para escapar de la condena. En ese caso la historia terminaría aquí; continuarla significaría atentar contra la justicia poética. En caso contrario, es decir, si “llegara la última pena”, todos nos regocijaríamos con la prometida segunda parte. Pero, ¿qué significaría una segunda parte de este romance? Las continuaciones solían justificarse cuando la solución del crimen, el descubrimiento de los culpables, había quedado inconcluso. Era una manera de aprovechar la expectativa existente en torno a un tema (también inconcluso), para utilizarla con fines comerciales. Éste no es precisamente el caso.

Desconozco si existe la probable continuación de “El crimen de Bucareli”; lo que más me interesa, de cualquier

modo, es la condición que se le exige para existir. Sólo la muerte de los culpables desataría la necesidad de escribir sobre ellos. Lo macabro es, por tanto, uno de los estímulos fundamentales de los creadores. Estas especies de crónicas rojas les deben a sus autores tanto como a los asesinos.

El más complejo de los romances es el de “La niña vengadora”. Aquí la estructura está duplicada y la justicia se aplica de forma inusual. Se trata —como reza en el subtítulo casi periodístico del romance— de la muerte del diputado Tejedal Llorca a manos de una joven que clama venganza por el asesinato de su padre (diputado también, y asesinado a su vez por el propio Tejedal). El romance narra, como ya dije, dos historias paralelas, “siendo los protagonistas gentes de la sociedad”. En retrospectiva, se cuenta cómo el 24 de mayo, cerca de Gobernación, el diputado Tejedal asesinó por motivos políticos a su colega Moreno.¹⁰ La familia de éste pidió que se castigara al criminal, pero “la justicia de los hombres a Llorca no persiguió”. La muerte de Moreno, entre tanto, “trastornó” la “memoria” de su hija. Luego de mostrar esos atenuantes legales en defensa de la joven, se le exime de responsabilidades por lo que vendrá:

Ya el destino preparaba el castigo merecido
para F. Tejedal Llorca, de instinto negro y temido.

O sea, la responsabilidad cae a partir de ahora sobre “el destino”, mientras que las deplorables cualidades del diputado justificarán el castigo.¹¹ Una vez aclarado esto, la acción pasa al 10 de julio, día en que, en la colonia Roma, la joven —protegida por el destino— toma venganza. Inmediatamente confiesa su delito a la justicia. Sólo entonces la narración se traslada al presente, y si por un lado “toda la nación admira de esta niña su valor”, por otro el poeta espera que los jueces “obren con legalidad / amparando a esta homicida por su tierna y corta edad”. Sorprende este giro dado por el narrador. Hasta ahora había justificado el crimen cometido

¹⁰ El narrador dice: “El veinticuatro de mayo señores, tendrán presente, / que mató Tejedal Llorca a otro diputado inerte.” Es obvio que una segunda voz se inserta en la narración principal con el fin de acentuar el carácter verídico de la historia y de establecer cierta complicidad con el receptor. En otra ocasión, y también en otros textos, se inmiscuyen —tanto en el nivel de la intriga como del discurso— voces ajenas a la dominante. Era frecuente que este tipo de romances utilizara fórmulas que aludieran a la presencia del público, en cuyo caso se le hacía partícipe de la historia y se le estimulaba a comprar las hojas o pliegos.

¹¹ Hubiera sido interesante saber qué tendencia política representaba cada uno de los diputados; quizá esto fuera pertinente para entender a fondo el romance y la postura del narrador. A falta de esa información, me limitaré a observar lo que dice el texto.

por la joven con base en motivos pasionales, pero al dirigirse a los jueces recurre a argumentos legales como la edad de la "homicida" (a quien, por cierto, llama como tal, pues legalmente ése es su cargo).

En la última estrofa el narrador consigue una identificación discursiva con la joven. Si antes ha pedido que la perdonen, ahora, utilizando una fórmula, rogará que el público lo perdone a él por "lo mal trovado". De ese modo, mediante el paralelismo, se sitúa en un nivel similar al de su protagonista ante los ojos del público. Ambos necesitarán el perdón de los otros. Así, la duplicación estructural —característica sobresaliente de este romance— vuelve a repetirse.

No se debe perder de vista que —como he dicho— el romance vulgar existe en y gracias al mercado. Esto, en no poca medida, influyó en la escasa calidad que en ocasiones posee. Su amplia comercialización estimula la existencia de cantores de todo tipo y la edición de casi cualquier romance. A diferencia de la literatura tradicional y de la culta, ésta se difunde de forma masiva, sin discriminación. Dado que el romance vulgar creó "no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto", contaba con un

público amplio e incondicional que garantizaba su supervivencia. Esto propició la caída en un círculo vicioso en que los autores e impresores producían romances en serie (con la consecuente degradación de los mismos) para un público voraz. De ahí que en sus últimos tiempos, antes de ser desplazados definitivamente por otros medios de comunicación, la inmensa mayoría de esos romances fueran deplorables. A esa tendencia, por supuesto, tampoco escaparon los romances vulgares mexicanos.

Al acercarme al romance vulgar —y más específicamente al de crímenes— en México, me he limitado a ver algunos de sus rasgos en un corpus arbitrario. Ese mismo corpus o, para ser más preciso, su procedencia marcan algunas de las características fundamentales de los romances. Tomados de una colección de hojas sueltas impresas en la Ciudad de México durante las primeras décadas del siglo, es natural que se vean condicionados por su entorno. Tanto la pujanza de la ciudad como la modernización impuesta por el nuevo siglo marcarán la decadencia absoluta de un género que ya estaba en bancarota. Las hojas volantes vivían estrechamente vinculadas al mercado, pero si hasta entonces habían podido adaptarse a él, ahora sufrían la competencia de nuevas formas no asociadas con la vida comunitaria. Para sobrevivir, el género intenta entonces apropiarse de los recursos que dominaban los nuevos mercados; de ahí que la presencia del periodismo, por ejemplo, se multiplique, y los temas y estilos se trivialicen.

No creo que lo dicho invalide el estudio de estos romances. Por el contrario, ellos permiten observar los últimos estertores de un género que si, por una parte se mantiene apegado a la tradición, por otra se siente presionado a zafarse de ella. Pocos años después —como ya he dicho— el género moriría en casi todas partes, desplazado por otros que ocuparían su sitio. La paulatina degradación que algunos estudiosos veían en la literatura de cordel se consuma con la desaparición del género. Los "sucesos horribles", los "crímenes horripilantes" y toda la serie de historias macabras tendrán su segunda oportunidad en la crónica roja y, en el nivel de la ficción, en toda la andanada de ellos que recibimos a través del cine, la televisión, la literatura, etcétera. Encerrados en una paradoja, los romances vulgares debieron renunciar poco a poco al estilo tradicional para asumir las reglas de un mercado depredador y, al hacerlo, se popularizaron a tal punto que terminaron perdiendo su razón de ser ante formas populares de mucha más fuerza. Así, el mismo mercado que durante siglos aupó al género, terminó derrotándolo. ◆

