

El narcocorrido: ¿una apología de la violencia? Hacia el análisis de discurso de la música

Narcocorrido: an advocacy for violence? An analysis of the political discourse in music

Omar Cerrillo Garnica¹

Resumen: El narcotráfico en México presenta una interesante dimensión cultural, en especial, el narcocorrido. La música es moldeadora de identidades gracias a sus características simbólicas y su capacidad para movilizar masas; condiciones que la dotan de poder político. En consecuencia, es pertinente revisar el discurso ideológico de la música, en particular, de un género controversial. Cabe preguntarse si la música es capaz de motivar violencia o es sólo el reflejo de un entorno violento. Cabe preguntarse cuáles son los poderes que movilizan el discurso detrás de la música del narcocorrido, profundizando en las funciones identitarias y políticas de este género.

Abstract: Drug trafficking in Mexico presents an interesting cultural dimension, the narcocorrido. Music creates identities from its symbolic characteristics and its capacity to mobilize masses; conditions that endue political power. It is pertinent to review the ideological discourse of music, in particular, in this controversial genre. One must ask if music is capable of motivating violence or is only a reflection of a violent environment. It is worth asking which are the powers that states discourse behind the narcocorrido music, deepening in the identity and political functions of this genre.

Palabras clave: narcocorrido; identidad; poder; discurso.

Introducción

En el cuento popular alemán llamado “El Flautista de Hamelin”, atribuido a los hermanos Grimm, se narra la historia de un pueblo azotado por una plaga de ratas, por lo que ofrecen una recompensa a quien logre la exterminación de los roedores. Un flautista ofrece sus servicios para lograr el cometido, para lo cual toca una melodía que hechiza a las ratas, hace que lo sigan hasta un río donde las ahoga. Después de alcanzar el objetivo, regresa a cobrar la prima, cosa que el pueblo rechaza ya que consideran que tan sólo tocar la flauta no merece tal pago. Esto enfurece al

¹ Doctor en Ciencias Sociales y Políticas por la Universidad Iberoamericana. Investigador huésped del Tecnológico de Estudios Superiores de Ecatepec. Especialista en estudios culturales con enfoque a la música y las expresiones artísticas. ocerrillo@hotmail.com.

músico, quien toma venganza del pueblo tocando una melodía que ahora embelesa a los niños y también los lleva al río para desaparecerlos, truncando con ello el desarrollo del pueblo de Hamelin.

El hecho de que el protagonista de esta historia sea un músico nos muestra mucho del poder social de la música. Esa capacidad hipnótica del flautista puede responder para aliviar los males públicos –las ratas– o para desestabilizar al sistema –desaparecer a sus hijos–. La música siempre ha tenido una estrecha relación con la *res publica*.

Por su parte, los primeros años de este siglo XXI han sido el renacer del México bronco. Se volvió habitual encontrar en los medios de comunicación como periódicos, revistas, televisión e Internet imágenes que sintetizan de forma muy aguda crueles escenas de violencia: balaceras, ejecuciones, levantones, torturas, decapitaciones, entre otras más. Acompañando las noticias aparecen algunos elementos visuales como las llamadas narcomantas, las camionetas y vehículos suntuosos perforados por las balas, los colgados en puentes vehiculares vulgarmente conocidos como “piñatas”, los arrestos en lujosas mansiones donde los protagonistas son decorados por fuertes cantidades de dólares, de oro, de joyas, de armas.

Es todo un discurso, hasta aquí, visual. Sin embargo, esta película necesita una pista sonora, la cual se presenta a través del fenómeno del narcocorrido, una variante del tradicional corrido mexicano que ha ido creciendo en su presencia pública envuelto en fuertes polémicas sobre su pertinencia y su elocuencia.

Es así que el presente texto tiene dos intenciones. En primer lugar, se propone un esquema teórico-analítico para el estudio de la función social de la música para, acto seguido, ponerlo a prueba a través del análisis del narcocorrido, un género muy polémico por sí mismo.

Hacia la construcción de un modelo de análisis político de la música

El principal enfoque teórico que se ha dado sobre el análisis social –y en ocasiones político– de la música proviene de la sociología. Trabajos como el de Georg Simmel (2003) y Max Weber (1999) pretendieron inaugurar una “sociología de la música”. En lo que respecta a la sociología musical simmeliana:

Su punto de partida es la necesidad de descubrir el sentido profundo de la música en su

estado original, descubrir cómo y porqué el individuo se adueña de ella para utilizarla en distintos contextos y situaciones. Para poder responder a esta cuestión de fondo es necesario analizar los usos y funciones de la música, ya que el hecho musical, bien sea el acto de escuchar, componer, o ejecutar, es parte de la condición originaria del hombre, surge naturalmente de nuestros sentimientos y vivencias generando sonidos que pueden expresar algo al individuo que la escucha. (Hormigos, 2012: 77).

En el caso de Weber, es importante enfatizar su punto de origen en las cualidades fundamentales de la música; es decir, ritmo, armonía y melodía, como elementos que permiten dar sentido al arte sonoro y en consecuencia tejer relaciones sociales:

Parte (...) de la existencia de una relación o paralelismo entre el desarrollo de la sociedad y el de la música que se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas. Es por ello que para desarrollar este presupuesto se centra en un análisis de la historia del lenguaje musical más que de la historia de la propia música. Considera que la música occidental se ha desarrollado en una dirección peculiarmente racional que la distingue de otras músicas. Este proceso de racionalización reduce al hecho musical a procedimientos rutinarios basados en principios comprensivos. (Hormigos, 2012: 79).

Continuando con la línea de trabajo de los pioneros, Theodor W. Adorno (1976) pondría especial atención en la construcción de identidad a partir de la música, en la “relación entre la música y los individuos socialmente organizados que la escuchan” (p. 1). Este lazo entre música y escuchas se presenta como una suerte de “adicción” a la música, comúnmente conocida como melomanía: "la comparación con la adicción es inescapable. La conducta adictiva generalmente tiene un componente social: es una posible reacción a la atomización la cual, como lo han notado los sociólogos, pone en paralelo la compresión de la red social." (Adorno, 1976: 15).

El vínculo entre el escucha y la propia música es simplemente la dependencia. Ciertos tipos de escuchas¹ no se pueden concebir a sí mismos sin la música. La identidad se localiza en esta adicción ante el ejemplo del propio Adorno: “el rango que va del hombre que no puede trabajar sin un radio en segundo plano, hasta aquél que mata el tiempo con su aparato de sonido,

ambos paralizando su soledad llenando sus oídos con la ilusión de “estar con” sin importar las circunstancias” (Adorno, 1976: 16). La música es el recurso mediante el cual se identifican el creador con su público y los escuchas entre sí.

Hay que agregar a la lista los aportes de Howard S. Becker, quien aborda el tema considerando que las artes requieren un proceso donde se involucran muchos trabajos más allá del creador de la obra, el artista, pues este requiere toda una red de colaboradores que van desde quien fabrica los insumos para el artista —el lienzo para el pintor, el laudero para el músico, por mencionar algunos ejemplos—, hasta quien se encarga de mostrar la obra al público —el galerista o la compañía disquera, siguiendo el orden de los ejemplos anteriores—. Es posible estudiar las redes de trabajo detrás de todo el proceso de producción del arte, en este caso, la música.

Para Becker (1982) es fundamental el estudio de las relaciones entre los sujetos que participan de las distintas etapas del ciclo económico: producción, distribución y consumo. La relación entre los actores presenta una intermediación siempre a través de símbolos, los cuales son portadores de “complicidades colectivas”. El gran aporte del investigador de Chicago es la atención hacia el proceso que se sigue en los “mundos del arte” para producir, distribuir y consumir obras. Este proceso se convierte en una cuestión más que puede dirigir el análisis social.

También es importante mencionar los aportes de Pierre Bourdieu (1988) al estudio social del arte, el cual, desde su perspectiva, goza de un campo de acción con autonomía. Es decir, los circuitos del arte cuentan con sus propios códigos de actuación en su interior. Sin embargo, esto no quiere decir que los circuitos del arte se encuentren aislados con respecto a otros ámbitos de lo social. De hecho, el especial énfasis de Bourdieu está en la relación del arte con la clase social, ya que la correlación entre los mundos del arte y la sociedad está en la distinción que las artes confieren a las clases que tienen acceso.

Es importante aclarar que ni Becker ni Bourdieu están haciendo una teoría directa sobre la música, sino sobre el arte. Sin embargo, al ser la música una forma del arte, sus propuestas resultan importantes para nuestro modelo. Tanto la idea de “mundos del arte” o “campos de acción del arte” permiten hablar de circuitos de relación entre los distintos agentes que participan en el proceso de circulación del arte en sociedad. Asimismo, estos procesos se pueden llevar hacia los receptores, quienes a través de la circulación de símbolos forman procesos de

integración, identificación y consumo alrededor de la obra que comparten.

Por último, y quizá los más importantes, encontramos los aportes los de la Escuela de Birmingham, o también conocida como la corriente de los Estudios Culturales. Para esta línea de pensamiento, la cultura se conforma a través de “todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose – <<en inesperadas identidades y correspondencias>>, así como en <<discontinuidades de tipo imprevisto>>²– en, o bajo, todas las prácticas sociales” (Hall, 1994: 5). Asimismo, las prácticas culturales se entienden como los componentes esenciales de “la construcción de los contextos de la vida humana como configuraciones de poder”, conectados unos con otros a través de la “compleja articulación de discursos” (Grossberg, 2009: 7).

Proveniente de esta corriente de los Estudios Culturales, resulta fundamental el investigador británico Simon Frith (1987), quizá la figura más notable en cuanto al estudio de la música dentro de este grupo de intelectuales, quien trabaja de manera específica con los géneros pop y rock. Uno de sus principales aportes es comprender cómo la música produce sociedad, a partir de variables como la identidad, la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada, la generación de una memoria colectiva y la posesión de la música por parte del escucha.

Asimismo, hay que sumar el trabajo de Tia deNora (1999), para quien la música funge como un potenciador de la construcción de la identidad desde esta construcción emocional. En este sentido, su trabajo confluye con las ideas de Frith, en cuanto a que la música construye identidades tanto individuales como colectivas, por lo que se puede afirmar que ambos autores desarrollan sus trabajos poniendo énfasis en las cuestiones de identidad.

En términos generales, se puede definir la sociología de la música como la disciplina que “estudia el hecho musical partiendo de la idea de que éste se presenta como un fenómeno social, de este modo, para comprender el sentido y significado del discurso musical de una época deberemos analizar todos los aspectos sociales que rodean a la música. El enfoque sociológico nos permitiría estudiar los factores sociales que rodean al hecho musical desde su creación hasta la puesta en escena, pasando por la interpretación o la distribución” (Hormigos, 2012: 82). De esta definición, nos resulta fundamental recuperar la concepción de la música como un discurso, constructo que a continuación desarrollaremos con mucho más detalle.

La música como discurso

El ser humano es un ser comunicante, capaz de entretener ideas a través de distintas formas y códigos. La forma más común es a través de la palabra; sin embargo, existen muchas más formas expresivas a las cuales recurrimos para enlazarnos unos con otros. La música es una forma expresiva muy peculiar, ya que se trata de un lenguaje cuya naturaleza es compleja para la interpretación. Jakobson califica a la música como un lenguaje que se significa a sí mismo (Sans, s/f); un do no es más que eso: una nota musical. No hay referentes icónicos o simbólicos directos en la música, sino que debe recurrir a todo el conjunto de su contenido para expresar una emoción o idea en particular. Para el género específico que vamos a trabajar, resulta más sencillo realizar este tipo de análisis, pues una parte fundamental de su expresión es la letra que nos narra una historia en particular. Sin embargo, no podemos dejar de lado la parte musical que conforma un todo con la letra en el corrido.

Más allá del caso particular del género o estilo musical que nos ocupa en esta ocasión, en este apartado se construye un modelo de análisis del discurso para la expresión musical. En este sentido, resulta conveniente comenzar por definir lo que se entiende por discurso. Los estudios sobre el discurso comienzan desde una perspectiva lingüística (Wood, 2000; Jorgensen, 2002).

Para la construcción del concepto de discurso de la música, recurrimos a los aportes de Paul Ricœur, para quien el discurso es un constructo lingüístico que permite la manifestación de un sujeto hablante en el mundo, pero a su vez admite que su presencia en el mundo tenga la posibilidad de un diálogo con un receptor que, si bien estará limitado a lo enunciado en el propio discurso, puede también modificarse a sí mismo a partir de lo interpretado. Dicho de otra forma:

para Ricœur la vuelta al sujeto y la comprensión de sí y de su mundo ha de darse en la medida en que el sujeto suspenda la forma particular de concebir su realidad y se abra al mundo del discurso, del texto o de la obra que tiene frente a sí para interpretarlas desde su propio contexto. (...) el sujeto hermeneuta comporta una singularidad fundamental para comprender su mundo, su vida; a través del horizonte interpretativo se re-hace y se re-constituye como sujeto autónomo y trascendental. (Miramón, 2013: p. 57).

En este sentido, el sujeto se inserta en la historia a través del acontecimiento, “el lenguaje despliega la ubicación del sujeto en la aprehensión de la vida” (Miramón, 2013: p. 55); donde la dialéctica entre el acontecimiento (fenómeno dependiente de la historia y ajeno al sujeto) y el sentido (dependiente del sujeto, pero no ajeno a la historia) remiten a un “estar en el mundo, por lo que el sujeto “dirige al discurso intencionalmente y lo dota de sentido [y] se convierte en el garante del conocimiento.” (p. 57). Por tal razón, podemos decir que la música es en sí misma un acontecimiento y cada escucha le atribuye un sentido; afirmación que se ciñe a las ideas de Frith y de Nora que hemos tomado ejes teóricos de nuestra investigación.

En complemento, agregamos la noción que el psicoanalista francés Jacques Lacan hace sobre el discurso como el principal vínculo social entre los sujetos. Señala que el alcance de una palabra depende del discurso donde se inscribe. El discurso se organiza a partir de la búsqueda del goce. El discurso es la forma por excelencia en la que se busca y se organiza el lazo social, mismo que tendrá como resultado inexorable la sensación del goce. Lacan desarrolla una tipología de cuatro discursos: el del amo, el universitario, el histérico y el analítico. Dada la complejidad de toda la teoría lacaniana, no nos extenderemos en la explicación de los cuatro modelos de discurso. Para efectos de este modelo, es importante recuperar los dos que resultan más contrastantes entre sí: el discurso del amo y el discurso del analista. El primero está centrado en el poder, el control, la dominación; se dirige al saber, pero verdaderamente controla a un sujeto, lo cual produce el goce del amo. En cambio, el discurso del analista es la deliberada subversión de este discurso controlador, que parte del goce como el agente y se dirige al sujeto, transformándolo en amo que accede a la verdad del saber (Lacan, 1969).

Destacamos únicamente estos dos porque son los que tienen una postura clara en cuanto al papel del poder dentro de los discursos. Además, es importante agregar que la clase 1 del seminario XVII, en la cual Lacan explicitó su teoría del discurso, es de cierta manera producto de la movilización social de París en 1968, lo cual evidencia que detrás de la producción de esta teorización existe la necesidad en Lacan de compensar desde su arena como académico y analista el golpe autoritario que significó el mayo francés de aquel año. Son las dos caras de la moneda, de cómo afrontar al poder y su capacidad de discurso.

Hasta aquí tenemos una noción de discurso, la cual se puede comprender como un articulado lingüístico que lleva el acontecimiento a un sujeto para dotarlo de sentido –Ricœur–.

Este mensaje puede ser enunciado con dos intencionalidades: dominar a los otros al poseer y ocultar la verdad, o bien, surgir desde el placer para liberar la verdad, un discurso emancipador.

Siguiendo las líneas lacanianas, es importante agregar que esta función de ocultación del objeto de placer se da a través de la ideología. Slavoj Žižek explica el concepto de ideología como una trampa que nos hace ver como natural y lógico lo que nos es obligado a aceptar como tal. “Es el orden invisible que sostiene tu aparente libertad (...) La ideología no es simplemente impuesta en nosotros, la ideología es nuestra espontánea relación con el mundo social, cómo percibimos cada significado. Cada uno a nuestra manera disfrutamos la ideología.” (Fiennes y Žižek, 2012). El acto ideológico “es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia—, es decir, la efectividad social, cuya misma reproducción implica que los individuos "no sepan lo que están haciendo" (Žižek, 2012: 46). Retomando el esquema de los discursos de Lacan, la ideología es el ocultamiento de la verdad para que suceda el goce; es pues, el discurso del amo.

Ahora bien, hace falta trasladar este modelo de discurso –identitario, de poder, lleno de ideología– al ámbito musical. Existen trabajos que nos permiten afirmar que la expresión musical posee discurso. Se debe mencionar los exhaustivos trabajos de semiología musical de Rubén López Cano o Jean-Jacques Nattiez, quienes sirven de base para estudios del discurso identitario de la música como el de Vannini y Waskul (2006), Vila (1995) y el destacable trabajo de Amy Binder (2011) en referencia a la discursiva racial del rap y el heavy metal en los años ochenta.

Para efectos de nuestro modelo teórico, tomaremos a Nattiez como otro de los pilares, para quien lo musical es todo hecho sonoro construido, organizado o pensado por una cultura dada. De ahí se desprende que el hecho musical total comprende tres niveles: la obra musical como texto (el nivel inmanente), el proceso de creación y composición de la obra (el nivel poiético), de cómo estas intenciones son percibidas y comprendidas por los ejecutantes y los escuchas (actitud estética), y de cómo se verifica este proceso (Saavedra: 2013).

Nattiez considera que, para hacer un análisis pertinente del discurso musical, es necesario hacer una dialéctica que vaya desde los signos universales de la música (tono, armonía, melodía, ritmo, etc.), pasando por lo que el autor llama “el sistema” (que es el estilo general musical al que se adscribe la obra), para luego llegar el estilo o género de la época en la que se suscribe la obra, seguido del estilo del compositor e incluso el periodo creativo en el que se contiene la obra, hasta

llegar al caso de la obra musical en específico. Este modelo de pirámide invertida permite ir de lo general a lo particular en el análisis discursivo de la música.



Figura 1. Los niveles de análisis del discurso musical (Sans, s/f)

Este modelo de análisis de la música nos permite comprenderla como un hecho lingüístico, que surge desde los códigos propios de la música –ritmo, armonía, melodía– y se inserta poco a poco en otros detalles que configuran el sentido de un compositor o una pieza, como pueden ser los *leitmotifs* wagnerianos en *Tristán e Isolda*, como lo aplica el propio Nattiez. Este modelo se ajusta muy bien a la definición ricoeuriana del discurso, pues implica llevar el acontecimiento –en este caso, sonoro, la pieza musical en sí misma– hacia un sujeto que la dotará de sentido. Sin embargo, aún no se aclara su función política en cuanto a si es portadora de una verdad o la oculta a través de la ideología.

Desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, la relación entre el discurso y el poder está dada desde el poder, ya que el discurso influencia la mentalidad de la gente, sus conocimientos o sus opiniones, por lo que el discurso es capaz de controlar indirectamente algunas de sus acciones (van Dijk, 1999). Este poder de influencia es notorio en la música. “Toda música, toda organización de sonidos es pues un instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo del poder, cualquiera que éste sea”. (Attali, 1995: 16).

Attali nos advierte a lo largo de su texto de los riesgos y capacidades de acción política de

la música, por lo que el poder siempre tiene una fascinación por ella, por el ruido y el silencio. Es profecía pues en muchas ocasiones anticipa los hechos sociales y viaja más rápido (la música es sonido en el tiempo) que otros acontecimientos. Es por ello que habría que considerar que “en toda música hay una razón social-política que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar (Herrera, 2011: 48).

A partir de todo lo anterior, podemos configurar el modelo teórico bajo el cual realizaremos el análisis político de la música. El modelo funciona a través de las siguientes premisas: a) la música es una forma de lenguaje, por tanto, produce un discurso (Nattiez); b) al ser un lenguaje simbólico, también produce relaciones sociales (Attali, Herrera); c) el poder establece relaciones sociales a través de la música (Lacan, Attali); y d) la música es portadora de ideología y poder (Lacan, Žižek). A continuación pondremos en práctica este modelo para analizar al controversial género popular que encumbra a los traficantes de drogas en México.

El corrido como parte de la discursividad épica de la música

En la introducción de este texto se habló del narcotráfico en México como un acontecimiento sangriento, en un estado total de guerra, término con el que se calificaron los constantes enfrentamientos entre las fuerzas represoras del Estado y los cárteles del narcotráfico durante el gobierno de Felipe Calderón. Asimismo, fue durante este periodo de gobierno que el narcocorrido ganó fuerte popularidad. En cierto sentido, este género musical se convirtió en la pista sonora de esta “guerra”; por lo que se le puede calificar como una música bélica.

La relación entre música y guerra es bastante añeja. La formación de bandas de guerra y el anuncio de cambios de táctica en el combate a través de la música data desde la antigüedad, con la bien sabida situación de que los romanos fueron los maestros del uso de música en el campo de batalla. Sin embargo, el momento histórico en el que la música cumplió un papel fundamental en la guerra fue en la Edad Media, cuando se usaron los cantares de gesta para encumbrar las hazañas en el campo de batalla. Ésta era la principal función de los juglares y la importancia que tenían en las cortes medievales. Entre los cantos más representativos de esta épica medieval se encuentran el Cantar del Mío Cid, el Cantar de Beowulf, el Cantar de Roldán o el Anillo de los Nibelungos, entre los más conocidos.

La principal característica de estas piezas era dejar registro de las proezas y crueldades

sucedidas en el campo de batalla y hacer que el nombre del héroe, el señor feudal, quedara inscrita en la memoria de sus congéneres. Hay una correlación expresa entre música y épica en los cantares de gesta medievales. Su principal función es la construcción idealizada de los personajes reales en héroes de batalla. Este efecto lo vamos a ver también en el corrido, ya que también tiene un carácter narrativo y fuertemente vinculado a la construcción de héroes, pero, como elemento distintivo de este trabajo, está también la construcción de bandidos.

No hay un acuerdo sobre la génesis del corrido. Hay tres versiones al respecto, la versión hispánica, la indigenista y la mestiza (Lira, 2013). En nuestra opinión, es recomendable realizar una combinación de las tres. En primer lugar, el corrido tiene sus raíces hispánicas en su propia instrumentación, ligada a las guitarras y otros instrumentos de cuerda. Este simple dato es pilar de este origen ya que se tiene bien documentado que en el mundo prehispánico no existían los instrumentos de cuerda. Asimismo, Vicente Mendoza (1992), uno de los investigadores más reconocidos en el tema, asegura que sus raíces están en el romance español, mismo que se le puede vincular a los cantares medievales como el del Mío Cid. Su parte indígena radica en la lírica misma, ya que la forma de construcción de los versos en un corrido es muy similar a la estructura de la poesía prehispánica (Giménez, 1990), ampliamente reconocida en la figura del rey poeta de Texcoco, Nezahualcóyotl. Esto significa que el origen hispánico del corrido se apega a la parte musical, mientras que el aspecto lírico vocal está más ligado al mundo indígena. En síntesis, aquí ya hay un mestizaje explícito, situación que se refuerza cuando se hace notar que los primeros eventos en los que el corrido brindó la memoria sonora son ya del México moderno, el del siglo XIX –la Independencia y la Reforma–, donde ambos sucesos pueden ser calificados como los fenómenos que consolidan a México como una nación mestiza.

Si bien el más popular de los corridos históricos es el de la Revolución Mexicana, es pertinente reafirmar que su origen se encuentra en el siglo XVIII y los primeros corridos bien datados por los historiadores del tema son los de la Independencia de México, lo cual en automático lo coloca en una visión maniquea del evento histórico (Lira, 2013). Los mexicanos insurgentes son elevados al rango de héroes y los extranjeros realistas se asumen como los villanos. Esta misma afirmación de lo nacional como lo bueno y lo extranjero como lo infame se da nuevamente con los corridos de las dos intervenciones, la norteamericana y la francesa (Lira, 2013).

Es hasta la época porfiriana que aparece la narrativa del bandido como figura central de los corridos. Enrique Flores (2005) nos describe puntualmente la aparición de estos “forajidos” como él llama a los bandoleros como Joaquín Murrieta y Jesús Malverde, figura clave para comprender la relación entre los corridos y el narcotráfico. Lobato (2010) va más allá cuando hace hincapié en el hecho de que muchos de estos corridos están en primera persona, lo cual fortalece la discursividad del corrido, ya que “la auto-presentación puede parecer más honesta y más directa al auditorio, sin intermediarios que interpreten y califiquen las acciones o características del personaje protagonista” (Lobato, 2010: 12).

La época dorada del corrido, la Revolución Mexicana, va a estar plagada de esta transversalidad ética de los protagonistas, particularmente a través de la figura más célebre de los corridos: Pancho Villa. En él encontramos los dos roles exaltados en los corridos, pues como es bien sabido, en su juventud se volvió un bandido tras asesinar al patrón de la hacienda donde trabajaba (Taibo, 2006) y ya iniciada la Revolución, fue conformado la conocida División del Norte para convertirse en uno de los líderes fundamentales del movimiento armado. Isabel Contreras (1998) enfatiza estas dos figuras, el héroe y lo que ella llama “el valentón”, y los distingue en el proceso de muerte al que llegan ambos personajes, el primero se sacrifica por los que defiende, el segundo muere por castigo ante las tropelías que ha cometido (p. 82). Es así que el corrido postrevolucionario sigue en esta línea discursiva, donde se habla tanto de héroes como de villanos, particularmente en el narcocorrido, tema central de nuestro trabajo.

Si bien hay datos que confirman a los primeros narcocorridos en la década de los treinta – *El Contrabandista y Por Morfina y Cocaína*, ambas piezas de 1934; o bien *El Pablote* de 1931 (Ramírez Pimienta, 2010)–, el auge del género se va a dar en la década de los setenta a partir de la grabación por parte de Los Tigres del Norte de uno de las piezas más célebres del género *Contrabando y Traición*, popularmente conocido como el corrido de Camelia La Texana (Wald, 2001; Ragland, 2009; Ramírez Pimienta, 2010). A partir de este evento, este afamado grupo de música norteña se consagrará como la más célebre figura del género, ubicando otros temas ampliamente conocidos en México como *La Camioneta Gris*, *Jefe de Jefes*, *El Circo* o *La Granja*. Así como Los Tigres del Norte, hay otros intérpretes de narcocorridos que gozan de gran popularidad en toda la república como Los Tucanes de Tijuana, Ramón Ayala o Los Cadetes de Linares; pero también hay una larga lista de intérpretes más discretos que circundan este mundo,

algunos de ellos incluso hacen los corridos por encargo de los capos.

La última época del género se da ya en el siglo XXI a través del llamado “movimiento alterado”, que devino con la ya antes citada “guerra del narco”, como una forma de aludir explícitamente a la violencia, centrando su atención a Sinaloa, reconocida en el género como una suerte de “cuna del narcotráfico”. Entre sus máximos representantes encontramos a El Komander, Los Buitres de Culiacán, Los buKnas. La exaltación de la violencia, el encumbramiento del narcotraficante como una figura de poder, un machismo fuertemente misógino son los principales rasgos de esta música. Asimismo, presentan características musicales muy particulares, como son: un *tempo* más acelerado, la banda tiene como base instrumental la sección de metales, hay constantes remates de tarola durante los puentes musicales sin canto, por mencionar algunas.

El rasgo de violencia y exaltación del poder del narcotraficante se puede apreciar en “Agárrense Federales” interpretada por la Banda MS. Comienza con un contundente:

*Agárrense federales
porque ya llegó su padre
esta noche se me antoja
para partirles su madre
les doy chanza que se larguen
voy a empezarle a tirarles*

Alude explícitamente a la doble moral del gobierno:

*Agradezcan comandantes
no les ha llegado el día
óigame bien el gobierno
agentes y policías
para que hacen tanto pedo
si mantengo a sus familias
(...)
En busca de tanto pedo
sacaré mis conclusiones*

*si es cierto que tanto ganan
pa que molestan señores
mejor dejen trabajar
y se acaban los broncones*

En “Escolta Suicida” se evoca la época en la que los Zetas eran el grupo de gatilleros personales de Osiel Cárdenas Guillén, líder del Cártel del Golfo, al que se refieren como “el patrón”. El heroísmo que implica el cargo es explícito en toda la pieza, dejando en claro que no se trata de bandidos sin valor:

*Soy del grupo de los Zetas
que cuidamos al patrón
somos veinte de la escolta
pura lealtad y valor
dispuestos a dar la vida
para servir al señor*

*Desde que era muy pequeño
quise ser lo que ahora soy
siempre me dijo mi padre
no hay nada como el honor
el hombre con esta idea
es natural de valor*

*Somos veinte el grupo Los Zetas
unidos como familia
los veinte somos la fuerza
con diplomas de suicida
conscientes que en cada acción
podemos perder la vida*

La valentía y osadía es digna de presumirse, de ostentarse junto con los lujos que la vida

de narco confiere. Los corridos también sirven para dejar en claro que se tendrá que pagar tarde que temprano con la vida, cita de la que no huye:

*Todos se admiran de mí
porque me atasco de polvo
dicen que voy a morir
porque le doy duro al polvo
yo sé que voy a morir
ya sé que nadie es eterno
(...)
Ya me voy a retirar
mi apodo es el maldito
me estoy aventando un pase
al que quiera yo le invito
y al que me quiera encontrar
que me busque allá en Jalisco*

Sus letras explícitas motivaron en numerosas ocasiones vetos hacia esta música. En 2001 se dio el primer ejercicio aún previo a la emergencia del Movimiento Alterado, cuando en Sinaloa se prohibió la transmisión de narcocorridos por la radio local (Ramírez Paredes: 2012). Asimismo, el Komander suma una gran lista de lugares donde no se le ha permitido presentar su música en vivo, iniciando por Cuernavaca, donde fue prohibida su presentación durante la Feria de la Primavera 2014. De ahí se agregan ciudades como Culiacán, Tijuana, Los Mochis, Puebla, Campeche, Pachuca, entre otras.

Es interesante hacer notar que el género ha tomado cierta autonomía en esta última etapa, ya que sus procesos de producción y distribución son autónomos de las grandes corporaciones de medios; situación muy distinta a la que tuvieron Los Tigres del Norte, quienes sí tuvieron que grabar en la disquera de Televisa para hacer de su música un éxito internacional. Esto ya no sucede en la segunda década del siglo XXI, donde los hermanos Omar y Adolfo Valenzuela se han encargado de crear un sello disquero independiente que ha sido el principal promotor de la música de artistas como los Buchones, los Buitres o Larry Hernández³. Ladiscomusic, su sello

disquero ha vendido 70 mil copias de sus primeros cinco discos⁴. La principal plataforma de difusión y comercialización de sus productos es a través de las redes sociales, en especial YouTube y Facebook, convirtiéndose así en un sello disquero innovador que distribuye su música a través de canales digitales, lo que también les permite operar en distintos lugares, como puede ser California o Sinaloa.

Mención especial merece el caso de Ángel del Villar, otro productor musical líder del sello autogestivo DEL, para quien se dedica uno de los temas más recientes en el género, “El Negociante”, interpretada por Ariel Camacho y los Plebes del Rancho. La letra de esta canción coloca a este empresario musical prácticamente en el rol de un gran capo:

*Dicen que soy engreído y arrogante,
no soportan verme puro pa DEL'ante⁵,
soy honesto y trato de portarme bien,
con mis amistades siempre estoy al cien,
no le busquen porque pueden encontrar,
también me sé portar mal.*

*Me da igual si no les gustan mis tatuajes,
no me importa andar quedando bien con nadie,
me arriesgando hoy me ha tocado ganar,
y en las cuentas nada me ha salido mal,
y es que así somos los buenos negociantes,
Yo Soy Ángel Del Villar.*

Si bien este tema se sale un poco del estilo “alterado” que se percibe en la música que promueven los gemelos Valenzuela –en los temas de DEL se escucha un ritmo más lento y cadencioso, se alterna la presencia sonora de las cuerdas con los vientos y no se cae en el excesivo detalle de la violencia–, es de llamar la atención que el héroe en el tema sea un empresario como Ángel del Villar. En algún momento, el propio empresario se trata de desmarcar de la canción, pero termina por aceptar su contenido:

Cuando escriben esa canción, (...) pues obvio, uno no quiere ese tipo de publicidad. No soy una persona que soy ... eh... me gusta la música, pero ya cuando se trata de uno, por qué, porque la gente se va por otro camino. Yo no lo niego, yo tengo un pasado, igual que mucha gente, se puede reflejar a eso. Pero es una canción que a la gente le fue gustando, y creo que cuando hay un éxito, nadie lo para. (YouTube).

En contraparte, los gemelos Valenzuela han tomado distancia con los “héroes” de sus temas: “Nosotros los buscamos a ellos [*los narcos*] para que nos den permiso (...) les hicimos llegar [*la canción*] y nos dieron el ok para poder sacar el corrido. Teníamos miedo. Nos mandaron a decir con su gente, con sus secuaces, que estábamos autorizados para sacar cualquier cosa. A veces se puede ofender alguien. No queríamos broncas.” (sinembargo.mx).

Consideraciones finales

Es importante recordar que, desde sus orígenes, el corrido ha sido una música con un alto contenido narrativo, la cual ha hecho énfasis en historias épicas donde convergen héroes y villanos. Durante el Porfiriato, se traslaparon estos roles, ya que se volvieron muy populares los corridos de villanos y bandoleros, gracias a que se logra colocar algunos valores en ambos lados de la balanza moral. Tanto héroes como villanos se mueven en su entorno a partir de la lealtad y la valentía. Así llegamos al punto en el que encargar la composición de un corrido es un sello fundamental para exhibir la grandeza del capo de la droga, una mezcla entre héroe social y villano oficial.

En los finales del siglo XX y principios del XXI, se ha dado una normalización de la narcocultura, la cual se hace presente en libros, novelas, series de televisión, y, por supuesto, música. En estas producciones culturales, los símbolos pierden referencia de su valor de clase o gusto. El rápido ascenso de los capos en la pirámide social hasta convertirse en magnates es un caso en el que la visión de distinción bourdieana se trastoca por completo. El oro, las joyas, los autos lujosos dejan de ser un símbolo de clase de forma directa; pues, aunados a los sombreros, las botas, las camionetas de carga, se vuelven un símbolo de desclasamiento que se da con la vertiginosidad de la movilidad social a través del narco. Hay un notorio incremento de capital económico con su respectivo aporte simbólico, pero no se traduce en capital cultural.

En conjunto con el resto de la producción narcocultural, el narcocorrido ha dejado de ser un producto cultural marginal para convertirse en una expresión más de la modernidad capitalista. Es un bien de consumo, uno más de los sueños del mercado liberal. Encarna la típica historia del hombre modesto que se convierte en millonario gracias a las bondades que el liberalismo capitalista brinda a la gente. Ángel del Villar es una especie de Mark Zuckerberg de la música narco. Además de este mito sobre movilidad social a través del negocio, al público de esta música también se le hace una promesa de goce a través de su consumo. Hay que ser como narcotraficante: vivir el momento, al límite, con riesgos permanentes y con nuevos deseos constantes. Consume y serás libre.

Yendo un poco más lejos, el narcocorrido es una expresión desde el poder, ya que representa poderes alternos al Estado. Es otro discurso del Amo que promete un goce espontáneo; es ideología porque los escuchas disfrutan de sus promesas. Con estas cualidades, vale la pena preguntarse si efectivamente el narcotráfico y sus corridos están fuera de la ley y representan una afronta para el poder estatal; pareciera más bien una apología al Narco-Estado. El sistema promueve un narcocapitalismo: si no consumes drogas, ahí están los sucedáneos: libros, series, películas y música que narran las epopeyas cotidianas de estos millonarios antihéroes.

El aparente combate a la proliferación de esta música por la radio o las presentaciones en vivo, por ser “apologías a la violencia”, es parte de la doble discursividad del poder. La censura a la música nunca ha funcionado para erradicar expresiones incómodas a los sistemas políticos. Su naturaleza sonora hace de esta un medio imposible de nulificar; el sonido es una energía que se propaga por cualquier medio material, traspasa muros y conciencias. Además, la característica esencial de la música contemporánea es su persistencia a través de la grabación, deja de ser un bien efímero, su “valor de cambio y valor simbólico queda almacenado en un medio que persiste, hace que adquiera, por ende, una temporalidad distinta, se extienden en el tiempo y en el espacio, permitiéndoles permanecer y alcanzar un gran número de receptores dispersos” (De Garay, 1993: 33). La proliferación de estos temas a través de los soportes digitales como lo han hecho los Valenzuela o Del Villar son un claro ejemplo de que la censura estará siempre limitada para “erradicar” este mal. Con estas expresiones solo queda manifiesto el doble rasero del sistema: con una mano invierto en tu negocio; con la otra pretendo callarte.

No nos extrañe que el narcocorrido sea un género muy popular entre los jóvenes de

lugares donde ni el trabajo ni el estudio han logrado sostener la aspiración hacia el desarrollo personal. Las narrativas del narco suelen ser más prometedoras y, con jóvenes deseantes de este poder fálico, de este goce instantáneo y falaz, se garantiza la supervivencia de un sistema político que mantiene un control ideológico en ellos, soñando con ser otro Ángel del Villar o un Chapo Guzmán, quienes jamás han puesto en jaque a los verdaderos amos, por ponerlo en términos lacanianos. Y como dice el corrido, “me retiro no sin antes mencionarles” que habrá más “Ángeles del Villar”.

Fuentes Consultadas

- Adorno, T. W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Los Angeles: University of California.
- Binder, A. (2011). “Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music”. *American Sociological Review*, Vol. 58 (6).
- Bourdieu, P. (1988). *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Contreras, I. (1998). *El corrido mexicano*. México: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.
- De Garay, A. (1993). *El rock también es cultura*. México: Universidad Iberoamericana.
- DeNora, T. (1999). “Music as a technology of the self”. *Poetics*, No. 27. Pp. 31, 56.
- Fiennes, S. y Žižek, S. (2012). *The Pervert Guide's to Ideology* (filme). Toronto: Zeitgeist Films.
- Frith, S. (1987). “Towards an aesthetic of popular music”. En Richard Leepert y Susan McClary (eds.) *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 133-172.
- García Palafox, G. (2011). “Movimiento Alterado: Más allá del narcocorrido”. *Vanguardia*, 22 de diciembre de 2011. Consultado en <http://www.vanguardia.com.mx/movimientoalteradomasalladelnarcocorrido-1177464.html>, el 20 de enero de 2017.
- Garza, P. (2016). “Ángel Del Villar Revela el Secreto de su Éxito” (Vídeo de YouTube). Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=8OZaPBeQYlw>, el 20 de enero de 2017.

- Giménez, C. H. (1990). *Así cantaban la revolución*. México: CONACULTA-Grijalbo.
- Grossberg, L. (2009). “El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construccionismo y complejidad”. *Tábula Rasa*, No. 10, enero-junio. Bogotá. Recuperado en http://www.scielo.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892009000100002&lng=es&nrm= el 12 de diciembre de 2014.
- Hall, S. (1994). “Estudios culturales: dos paradigmas”. En *Causas y Azares*, No. 1. Recuperado en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf> el 12 de diciembre de 2014.
- Herrera, S. (2011). “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política”. *Folios*, Año IV, Núm. 23, Verano 2011. Instituto Electoral y de Participación Ciudadana del Estado de Jalisco.
- Hormigos, J. (2012). “La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina”. *Barataria*, Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales, No 14. Pp. 75-84.
- Lacan, J. (1969). *Seminario XVII. Clase 1: Producción de los cuatro discurso*. Consultado en <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/20%20Seminario%2017.pdf>, el 20 de enero de 2017.
- Lira-Hernández, A. (2013). “El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario”. *Contribuciones desde Coatepec*, No. 24. Enero-junio 2013. Pp. 29-43.
- Lobato, L. (2010). “Me anda buscando la ley: caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona”. *Destiempos.com*, Año 5, No. 26. Agosto-septiembre 2010. Pp. 11-29.
- Mendoza, V. (1992). *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Miramón, M.A. (2013). “Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso”. *La Colmena*, No. 78, abril-junio. Consultado en http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_78/Aguijon/8_Michel_Foucault_Paul_Ricoeur.pdf el 2 de febrero de 2015.
- Ragland, C. (2009). *Música Norteña*. Filadelfia: Temple University Press.
- Ramírez Paredes, J. R. (2012). “Huellas musicales de la violencia: el “movimiento alterado” en México”. *Sociológica*, año 27, No. 77, Septiembre-diciembre 2012. Pp. 181-234.
- Ramírez Pimienta, J. C. (2010). “En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas”. *Contracorriente*, Vol. 7, No. 3, Primavera 2010. Pp. 82-99.

- Rolling Stone. "Where to Cry on Inauguration Weekend: A Concert Guide". Consultado en <http://www.rollingstone.com/politics/news/where-to-cry-on-inauguration-weekend-a-concert-guide-w461478>, el 20 de enero de 2017.
- Saavedra, R. (2013). "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez". Consultado en <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/eldilemadelainterpretacion.pdf>, el 20 de enero de 2017.
- Sans, J. F. (s/f). "Música y Discurso: Hacia una semiología de la música". Consultado en https://www.academia.edu/2556621/Música_y_discurso_hacia_una_semiolog%C3%ADa_de_la_música_Jean_Jacques_Nattiez el 20 de enero de 2017.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Gorla.
- Sin Embargo (2013). "Movimiento Alterado: las polémicas "Canciones Enfermas" y la violencia como negocio". *Sin Embargo*, 8 de enero de 2013. Consultado en <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>, el 20 de enero de 2017.
- Taibo, P. I. (2006). *Pancho Villa: una biografía narrativa*. México: Planeta.
- Vannini, P. y Waskul, D. (2006). "Symbolic Interaction as Music: The Esthetic Constitution of Meaning, Self and Society". *Symbolic Interaction*, Vol. 29 (1). University of California.
- Van Dijk, T. (1999). "El análisis crítico del discurso". *Anthropos*, 186, septiembre-octubre 1999. Barcelona. Pp. 23-36.
- Vila, P. (1995). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista Transcultural de Música*. No. 2.
- Wald, E. (2001). *Narcocorrido*. Harper Collins Publishers: Nueva York.
- Weber, M. (1999). *Economía y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, S. (2012). *El Sublime Objeto de la Ideología*. México: Siglo XXI.

Canciones

- Banda MS (2005). "Agárrense Federales". *20 Corridos Bien Perrones*. DISA Records. Consultado en <https://open.spotify.com/track/1Yd10e9gc8EIdTya0LqTXn> el 17 de octubre de 2015.
- Los Capos de México (2009). "El Maldito de Jalisco". *Corridos de Alto Riesgo*. Platino Records.

Consultado en <https://open.spotify.com/track/2NKALB09ghYLGTPNDGiQvp> el 17 de octubre de 2015.

Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho (2016). “DEL Negociante”. *Recuerden mi estilo*. DEL Records. Consultado en <https://open.spotify.com/track/0OzfcNTKtjTuHqTu4W835G> el 9 de mayo de 2017.

Quintanilla, Beto (2010). “Escolta Suicida”. *El Mero León del Corrido*. Frontera Music. Consultado en <https://open.spotify.com/track/0ysfEO0BjnOKigzs0O32Zj> el 17 de octubre de 2015.

Notas _____

¹ Adorno distingue los siguientes tipos ideales de escuchas musicales: a) el experto (sabe leer partitura, tiene un oído sumamente fino y es capaz de desmenuzar cada parte de la estructura musical; es un músico en sí), b) el buen escucha (tiene conocimientos claros de la música, sabe escuchar las partes que lo componen, pero no es músico), c) el consumidor cultural (compra discos y artículos relacionados como parte esencial de vida, sabe algo de composición y lo sabe por la práctica cultural de escuchar música), d) el escucha emocional (escucha porque se emociona hasta las entrañas, pero no establece relaciones firmes con la música), e) el escucha reactivo (toma la música como un elemento ornamental, sujeto a la simple apreciación subjetiva), f) el escucha por entretenimiento (escucha música para divertirse y nada más) y g) el no-musical (simplemente, no oye música) (Cf. Adorno, 1976).

² Los entrecomillados internos corresponden a la cita que Stuart Hall hace de Raymond Williams.

³ Véase <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>

⁴ <http://www.vanguardia.com.mx/movimientoalteradomasalladelnarcocorrido-1177464.html>

⁵ En esta frase se hace un juego de palabras para destacar el nombre de la disquera DEL.