



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**CONTINUIDAD Y CAMBIO DE LA REPRESENTACIÓN
DEL MIGRANTE INDOCUMENTADO EN LOS
CORRIDOS DE LOS TIGRES DEL NORTE, 1971-2011**

Tesis presentada por

Cecilia Cristina Alcántara Ceja

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B.C., México

20112

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

Dr. Miguel Olmos Aguilera

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

Estas letras van dedicadas a mi abuela y a mi madre, por la memoria...

Por la confianza y compartir lo más valioso, a Bere, Kevin, Tony, Elvira, Maurilio, Jesse, Lupita, Chelís, José, Graciela, Antonio, Raúl, Leticia, Ramón, Guadalupe, Kiko I, Evangelina, María de Jesús, Eva, Kiko II, Toño I, Toño II, Gloria, Ashley, Chino y Esther

Por su cercanía aún en la lejanía, a Catherine Héau Lambert y Álvaro Ochoa Serrano

Por su amabilidad y sencillez, a Teodoro Bello

Por las catarsis, a Melisa Núñez, Anabel Clemente, Mildred Trejo y Jesús Illescas

Por lo que aprendí con ellos(as) y de ellos(as), a Erika Clairgue, Marisol Alcocer, Ma. Eugenia Hernández, Cecilia del Mar Zamudio, Oscar Del Toro, Alejandro Martínez, Cristina Guirette, Abril Herrera, Aurelio Meza, Geovanni Zamudio, Josué Beltrán, Sergio Reyes Robinson, Juan Alberto Apodaca, Pablo Huerta, Erika Valenzuela, Alejandro González, Diana Peláez, Adolfo Ortega, Daniela Rentería, Juan Antonio del Monte, Ehrhardt Ploenning, Matilde Domínguez.

Por los mejores recuerdos a Alejandro Enríquez, David Alfaro, Raúl Caudillo, Julie Baillet, Nataly Llana y José Franco Aguilar

Por su ayuda en el trayecto, a Rafael Ruíz, Ramiro Domínguez, Mara Rosas, Nancy Utley, Irene Becerra, Alma Guerra y Florisse Vázquez

Por sus sonrisas y ser testigos del trabajo continuo que otros no ven: Ángeles, Carlos, Víctor e Isabel

Por la libertad de pensamiento:

Miguel Olmos, Alberto Hernández, Lawrence Taylor, Christina Von Glascoe, Nora Schuartz, Marlene Solís, José Manuel Valenzuela

A todos ellos y ellas por su calidad humana, que sobrepasa cualquier otra cualidad

AGRADECIMIENTOS

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT)

El Colegio de la Frontera Norte (El Colef)

RESUMEN

Esta es una aproximación a las representaciones, memoria e inconsciente culturales del migrante indocumentado, a través de las letras de los corridos de Los Tigres del Norte, observación participante, no participante y entrevistas etnográficas. Se integran herramientas metodológicas de la historia cultural y la antropología estructural e instrumentos de análisis de ambas: análisis cronológico, estructural y narrativo. Los objetivos principales son comprender e interpretar las realidades del sujeto migrante indocumentado, su contexto material y simbólico. Se realiza una contextualización histórica y etnográfica con el fin de articular las dimensiones diacrónica y sincrónica. La contextualización histórica se enfoca en los cambios y continuidades del corrido sobre migrantes indocumentados; la contextualización etnográfica, en la documentación de algunos aspectos actuales respecto al corrido en Sinaloa y en Los Ángeles. El análisis cronológico y estructural del corrido busca identificar las representaciones simbólicas del migrante y sus anclajes emocionales culturales conscientes e inconscientes en la memoria. El objetivo del análisis narrativo de los testimonios de los interlocutores migrantes es comprender la articulación del sistema de memoria con el cual se enraizan emocionalmente las representaciones de los corridos.

Palabras clave: Representación, Memoria, Inconsciente, Mito, Imaginario, Corrido

ABSTRACT

This is an approach of representation, memory and undocumented immigrant cultural unconscious, through the lyrics of the Corridos of *Los Tigres del Norte*, participant and none participant observation, and ethnographic interviews. Methodological tools are integrated cultural history and structural anthropology and instrumental analysis of both: chronological, structural and narrative analysis. The main objectives are to understand and interpret the realities of undocumented migrant subjects, material and symbolic context. We performed a historical and ethnographic contextualization in order to articulate the diachronic and synchronic dimensions. The historical context focuses on the changes and continuities of the Corrido on undocumented immigrants, and ethnographic contextualization for the documentation of some current issues regarding the run in Sinaloa and Los Angeles. The chronological and structural analysis of the Corrido is to identify the symbolic representations of migrants and their cultural anchors conscious and unconscious emotional memory. The goal of narrative analysis of the testimonies of migrant partners is to understand the articulation of memory system which is rooted emotional representations of the Corrido.

Key words: Representation, Memory, Unconscious, Myth, Imaginary, Corrido

ÍNDICE GENERAL

I.	Introducción	2
II.	Un marco teórico-conceptual para observar las emociones: <i>Representación, Memoria e Inconsciente</i>	14
1.	Representación	14
2.	Memoria	19
3.	Inconsciente	23
4.	Conclusión del capítulo	32
III.	El método etnográfico: Observar y registrar lo visible y lo invisible en <i>la Sobremodernidad</i>	34
1.	Método, técnicas etnográficas e instrumentos	34
1.1	El campo	36
1.2	Las fuentes	37
	-Los corridos de migrantes indocumentados de Los Tigres del Norte	37
	-Las entrevistas a migrantes indocumentados	38
2.	Técnicas de análisis	40
2.1	Análisis cronológico	40
2.2	Análisis estructural	41
2.3	Análisis narrativo	43
3.	Conclusión del capítulo	44
IV.	Contexto histórico de la trayectoria de Los Tigres del Norte (1968- 2011)	47
1.	Antecedentes (1968-1971)	47
2.	Trayectoria de Los Tigres del Norte (1971-2011)	53
3.	Conclusión del capítulo	60
V.	Contextualización etnográfica del corrido	62
1.	En contexto mexicano	62
1.1	La centralidad de la memoria histórica	62
1.2	La censura a los narcocorridos	64
2.	En contexto estadounidense	66
2.1	La centralidad del imaginario	66
2.2	El control del volumen	67
3.	Rituales de la memoria social e institucional	69
3.1	Ritualidad cotidiana en contexto sinaloense: Sur y Norte de Sinaloa. De Concordia a Rosa Morada	70
	-Ritual religioso-festivo: De aquí soy. El Carnaval de Mazatlán	72
	-Ritual religioso-popular: La violencia simbólica. Visita a la capilla del ánima Jesús Malverde, Culiacán	76
3.2	Ritual festivo-fronterizo: Emergiendo del escenario. Concierto de	78

Los Tigres del Norte, Tijuana	
3.3 Ritualidad cotidiana en contexto estadounidense: El caso de Elvira. De Anaheim a Los Ángeles	82
-Ritual religioso-festivo: Fiesta de la Virgen de Guadalupe, Santa Ana	85
4. Conclusión del capítulo	86
VI. Análisis estructural de los corridos de migración indocumentada de Los Tigres del Norte (1971-2011)	88
1. <i>La Tumba del Mojado</i> . Primera etapa de corridos de Los Tigres del Norte (1971-1983)	89
2. <i>La Jaula de Oro</i> . Segunda etapa (1983-1991)	100
3. <i>El Mojado Acaudalado</i> . Tercera etapa (1997-2011)	113
4. Conclusión del capítulo	129
VII. Análisis narrativo de entrevistas al compositor Teodoro Bello y migrantes indocumentados	134
1. El compositor Teodoro Bello	134
1.1 “En aquél tiempo Los Tigres pues apenas empezaban a oírse muy poquito”	134
1.2 “Aprendí a vivir de mojado”	137
1.3 “Yo quiero todas mis canciones porque todas son mis hijas”	138
1.4 Soledad, nostalgia y regreso al lugar de origen	139
2. Entrevistas a interlocutores de Anaheim y Los Ángeles	141
2.1 Partir del lugar de origen	143
2.2 Cruzar la frontera: el coyote y la migra	145
2.3 La llegada a Estados Unidos	162
2.4 Permanecer en Estados Unidos	164
-La estabilidad y el trabajo	165
-Los hijos	166
-La segunda generación	168
-La ciudadanización	169
-La lengua	171
-La música	172
3. Conclusión del capítulo	174
VIII. Conclusiones	1
IX. Anexos	186
1. Anexo 1. Tabla de Cronología	186
2. Anexo 2. Trayectoria de Los Tigres del Norte y Procesos estructurales	188
3. Anexo 3. Mapas	190
X. Bibliografía	193

ÍNDICE DE ESQUEMAS

Esquema 2.1	30
Esquema 2.2	31

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 6.1	132
-----------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 6.1	133
Figura 8.1	180

I. INTRODUCCIÓN

El tema de la migración indocumentada hacia Estados Unidos ha sido abordado como un problema no sólo social sino también cultural de gran importancia para nuestra sociedad contemporánea, en especial en la dimensión simbólica, como la memoria y las emociones de los migrantes, entre otros fenómenos que se encuentran en dicha dimensión.

Llama la atención sobre todo las abundantes letras de canciones y corridos que narran experiencias de los migrantes indocumentados. A ello responde este interés específico en los corridos, ya que se observó tanto en contexto mexicano como estadounidense que las historias o crónicas que se narraban a través de corridos y canciones rancheras despiertan o desencadenan ciertos recuerdos y ciertas emociones. El enfoque central en los corridos de Los Tigres del Norte que narran experiencias de migrantes se considera una puerta para explorar un ámbito de representaciones simbólicas más amplio: el de la “ausencia”, como se plantea en el Capítulo II.

En el grupo sinaloense de Los Tigres del Norte se ha encontrado una continuidad singular en el ámbito musical y en el tema de la migración indocumentada. Los Tigres del Norte son el único conjunto norteno con 40 años continuos en la escena musical que ha interpretado 44 corridos y canciones del tema de la migración indocumentada, de 1971 al 2011, con presencia a nivel internacional y participación continua en eventos festivos y vinculados a procesos sociales, culturales y académicos. Su asistencia a la marcha de inmigrantes en Estados Unidos “Un día sin mexicanos”, el 1 de mayo del 2006¹; a la Segunda edición de la Feria del Libro en Español de Los Ángeles (LéaLA), en mayo del 2012; la Fundación Tigres del Norte en la UCLA (*University of California, Los Angeles*) son algunos ejemplos de su presencia constante en el ámbito socio-cultural inmigrante en E. U. y, por ende, en México.

¹ Notimex, 2006, “Celebran compositores apoyo de artistas a inmigrantes”, *El Universal*, Sección Espectáculos, México, D. F. 4 de mayo, en <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/346985.html>>, consultado el 26 de julio 2012.

Estas especificidades de la trayectoria de Los Tigres del Norte, además de su propia historia e imagen como migrantes de éxito, se articulan en una interacción social en la vida cotidiana, en un contexto donde la industria discográfica y los medios de comunicación masiva juegan un papel central en la configuración de la identidad-alteridad de los sujetos, es decir, de los migrantes indocumentados. Los corridos y canciones de Los Tigres del Norte, paralelamente, se vinculan a los corridos y canciones de otros intérpretes: grupos, bandas y solistas. Los recuerdos de los sujetos migrantes sobre sus experiencias se articulan con este sistema simbólico.

La realidad del corrido y la canción presentan dos principales dimensiones: la música y el texto. Una de las limitaciones de este estudio es la aproximación a la dimensión de la música en estos géneros narrativo-musicales, limitación que corresponde a la nula formación sobre etnomusicología y al tiempo destinado para abarcar más elementos en este estudio, por lo cual el interés se ha volcado sobre la dimensión del texto, pero tampoco únicamente en su sentido literario, sino histórico. No obstante, se reconoce la importancia de la música y su función para comprender al corrido en conjunto, pues en este caso, como en la canción, son inseparables música y texto. Una de las características de Los Tigres del Norte, además de las ya mencionadas, se encontraría en la particularidad de su estilo musical, que permite que las emociones y las representaciones textuales se conduzcan eficazmente a la memoria de los migrantes. Se reitera que por los motivos señalados no es posible abordar la cuestión musical en esta aproximación.

El corrido es un género relacionado con la oralidad y la memoria, por lo cual también se destaca la importancia de la narrativa, como ha señalado Catherine Héau (2007: 53):

En América Latina existen memorias, relatos y mini-biografías que, forman parte simultáneamente de los espacios privado y público (con excepción de situaciones de censura) porque circulan en la esfera de la oralidad: las canciones populares. En el caso particular de México existe una larga tradición de memoria popular cantada en forma de corridos. Éstos pueden evocar una memoria histórica local, cantar los hechos de ciertos personajes locales en forma de micro-relatos, o facilitar los intercambios amorosos.

En relación con la memorización, la estructura narrativa del corrido tiene mucho sentido, ya que el verso octosilábico “corresponde al ritmo mismo de la respiración” (Héau, 1991: 42) Por ejemplo, cuando Teodoro Bello comenta:

Un día estaba lustrando calzado y de repente empecé a escribir una canción, pero no sabía yo leer ni escribir, me acuerdo, o sea si quieres podría saber algo muy muy poquito, pero más bien no, no, no tanto así como para agarrar un papel y meterle ahí un verso o dos, no, no, así que tenía que decir un verso y repetirlo: “Te quiero mucho, no te olvidaré y te quiero mucho...” Ya hasta que se me quedaba entonces ya aguantaba el otro. De repente la canción fue agarrando color y me gustó cómo quedó, me la aprendí muy bien. Luego empecé a hacer más [...] Me acuerdo que estaba muy joven y la gente se sorprendía un poco de que tenía unas canciones que hablaban mucho de amor, de amor y fuerte, y yo era un niño de 13 años, no sé, 14 (Bello, Teodoro, entrevista, 2011).

Memoria y narrativa se encuentran estrechamente vinculadas: “Por eso el cancionero popular ligado a la fase oral de la tradición se preocupa por multiplicar los elementos mnemotécnicos que facilitan la memorización de las gestas o de los hechos que se cantan” (Héau, 2007: 53). Por supuesto, estos corridos ya no corresponden a la tradición oral, pero sugiere que mantienen en gran medida esa relación asociativa con la memoria: “Los grupos populares de tradición oral son los portadores y productores naturales del corrido” (Héau, 1991: 25).

Las historias de las experiencias de los y las migrantes y las historias cantadas en los corridos y canciones se hallan vinculadas. Otro ejemplo de la articulación entre la narrativa-musical del corrido o canción con el receptor u oyente que da peso a la historia cantada y a las “representaciones simbólicas” de dicha historia se muestra en lo que Teodoro Bello comparte:

Pues me importa mucho hablar de cosas del amor, de cosas de la vida, de hacer canciones de reflexión, que la gente piense en... cuando escuche una canción, cuando escuche una canción que tenga un mensaje, donde la gente se ponga a pensar, que no haga o que haga las cosas bien. Vaya, que haga las cosas bien y que piense en las cosas que hizo mal, vaya (Bello, Teodoro, entrevista, 2011).

La historia cantada en el corrido o canción no sólo permite una vinculación del sujeto receptor hacia situaciones del pasado, también del presente y el futuro, articulada con la interpretación del cantante, solista o grupo.

Lo anterior es visible en otra entrevista a Hernán Hernández, de Los Tigres del Norte, en España, en el año 2007, por el diario *El País*²:

-¿Qué persiguen con sus canciones?

-En los corridos queremos crear conciencia. Los que hablan de la droga, para advertir de que se acaba mal, ya sea en la cárcel o en la tumba; en los corridos de inmigrantes, para ayudar a llevar ese sufrimiento e incluso los problemas familiares, como en las canciones *El ejemplo*, *Los socios*, *Sangre prisionera*.

Con estos ejemplos no se pretende rechazar la importancia de la música, sino subrayar que en el caso del corrido y la canción tanto el texto como la música son importantes, debido a que las historias cantadas en estos géneros parten de las realidades socio-culturales, generalmente de problemáticas de la época o que remiten a temas actuales. En continuidad con el planteamiento de esta aproximación, el mito del migrante es pensado en el sentido de un conjunto de todas las versiones narradas en los corridos y canciones del migrante y el conjunto de relaciones de transformación entre las distintas versiones de éste y otros mitos (Sperber, 2005: 34). El conjunto de versiones de corridos y canciones sobre el migrante y el de las relaciones de este conjunto con otros conjuntos, como el del narcotraficante y el del guerrillero en lo que se considera mito del campesino, como se planteará hacia las conclusiones de esta tesis (Capítulo VIII).

Con los mitos mencionados se hace referencia a: el mito del migrante como un conjunto de versiones de representaciones que se caracterizan por la partida del lugar de origen, el cruce de la frontera, el establecimiento en E. U., el anhelo del regreso al lugar de origen, el regreso al lugar de origen y a la muerte en el intento de cruzar la frontera. El mito del narcotraficante hace alusión al conjunto de versiones de representaciones hiladas en los corridos de narcotraficantes, caracterizado por el tráfico ilegal de drogas, pero también por el cruce de la frontera México-E.U., el poder, la violencia, la muerte, entre otras. El mito del

² García, Maritza, 2007, “En los corridos queremos crear conciencia”, *El País*, Sección Cultura, Barcelona, España, 11 de octubre, en http://elpais.com/diario/2007/10/11/cultura/1192053606_850215.html, consultado el 26 de julio de 2012.

guerrillero se considera el conjunto de versiones de representaciones de campesinos en acción de lucha por la tierra, el trabajo, la libertad, la dignidad y otras más.

Estos mitos, en conjunto, son variantes articuladas que pueden englobarse en el mito del campesino, por ser la representación originaria de los tres mitos mencionados. Éstos tres combinan semejanzas y diferencias de acuerdo a la lógica de la realidad que representan, pero todos parten de la figura del campesino oprimido, desposeído y cada uno de estos mitos genera representaciones de origen campesino que busca un cambio de su realidad, a través de diferentes acciones: trabajar en E.U., traficar con drogas o la subversión al gobierno del territorio mexicano. Aunque cada uno de estos mitos mantenga especificidades en sus diferencias, los fines de sus representaciones son similares: mejorar las condiciones de vida, poner fin a la pobreza y el hambre, encontrar justicia, libertad, etcétera. En este estudio no se realiza un análisis de los mitos del naco traficante y del guerrillero, pero es necesario tomarlos en cuenta como articulaciones del mito del migrante y, por ende, como parte del mito del campesino. Esta tesis aborda solamente el mito del migrante, pero para comprenderlo de manera más amplia es preciso identificar su relación con las variantes ya mencionadas. Incluso, debe pensarse en las articulaciones del corrido con otras canciones y géneros narrativos-musicales.

En una representación simbólica se sintetizan elementos socio-culturales que evocan algo de y en la memoria, mientras en el imaginario es donde se tejen varias representaciones de ese sistema socio-cultural. El imaginario del migrante es un término por medio del cual se hace referencia a un sistema simbólico de representaciones del migrante; forma parte de un relato que trata sobre acontecimientos protagonizados por el migrante, de la cultura mexicana y de una época. Conforman un sistema de imágenes tanto reales como ideales, un conjunto de imágenes de autorrepresentación de lo deseable, lo imaginable y lo pensable de un grupo cultural.

En ese orden de ideas, se han generado dos preguntas ¿qué representaciones vehiculan las letras de estos corridos de Los Tigres del Norte? Y ¿qué representaciones se encuentran arraigadas emocionalmente en la memoria del migrante indocumentado? Se plantea encontrar

las articulaciones entre las narrativas de los corridos y canciones y de las experiencias de los migrantes. Se trata de encontrar la relación entre estas dos realidades narrativas, la de la experiencia del migrante narrada por ellos(as) mismos(as) y la que se canta en los corridos, tanto de Los Tigres del Norte como de cualquier otro intérprete. Ambas realidades, la literaria-musical del corrido y narrativa de la experiencia, no se encuentran separadas y se buscan los mecanismos simbólicos por medio de los cuales se entrelazan y conectan en la memoria del migrante indocumentado. La memoria del migrante no se aborda de manera estrictamente individual, sino social y culturalmente, como se expone en el Capítulo II. Como se mencionó párrafos arriba, la intención es explorar, a través del fenómeno de Los Tigres del Norte y sus corridos sobre migrantes indocumentados, una realidad más amplia sobre la memoria. No es un estudio sobre la especificidad de dicha agrupación, pues se considera que es una realidad que debe comprenderse en su articulación con otros sistemas simbólicos, no de manera aislada. Tampoco es posible abarcar en este estudio todos los sistemas con los cuales se articula, pero es posible considerar dichas conexiones, pensarlo como parte de una red de sistemas simbólicos.

Con base en estos cuestionamientos, el objetivo general de este estudio es explicar una dimensión profunda de la memoria social del migrante, a través de la “representación simbólica” del migrante indocumentado en los corridos y canciones de Los Tigres del Norte y de los testimonios de los sujetos migrantes, es decir, entre la realidad del testimonio de los sujetos y la realidad simbolizada en las letras de los corridos y canciones: la eficacia simbólica del mito del migrante.

Como primer objetivo específico se pretende explorar las “representaciones simbólicas” o simbolizaciones sociales del migrante indocumentado en las letras de los corridos de Los Tigres del Norte, a través del análisis estructural del texto. En otras palabras, realizar un análisis de las letras de los corridos seleccionados sobre migrantes indocumentados, con base en los planteamientos de Vladimir Propp y A. J. Greimas sobre el cuento maravilloso, como veremos más adelante (Capítulo II y III), considerar el análisis

histórico que contextualiza los corridos e identificar los elementos emocionales que estructuran al mito del migrante.

El segundo objetivo específico es identificar las raíces o anclajes emocionales de estas representaciones en la memoria de los sujetos migrantes indocumentados, a través del análisis narrativo de las entrevistas y conversaciones con diversos sujetos representativos del fenómeno migratorio y composición corridística de las últimas dos décadas con mayor producción y transformación mediática.

Y como tercer objetivo específico, se busca comprender los sistemas simbólicos de la memoria y las emociones, tomando en cuenta la especificidad del contexto cultural tanto del origen y destino del migrante indocumentado, como del contenido de los corridos de migrantes. Se considera de principal importancia comprender la subjetividad del migrante indocumentado en una dimensión profunda, en su contexto histórico-cultural específico, tanto como a las representaciones vehiculadas en los corridos.

Con base en todo lo anterior, se considera como hipótesis general que la memoria del migrante indocumentado mantiene anclajes culturales profundos que permanecen, a la vez que cambian, por medio del mito comunicado y repetido a través de la letra de estos y otros corridos y canciones (pero también a través de la música). Los elementos emocionales asociados a la ausencia, como es la nostalgia, ya sea por la partida del terruño, por la falta de libertad, el anhelo por regresar o frustración por el cambio de vida, al establecerse en el contexto estadounidense pueden formar parte de su identidad-alteridad en un contexto distinto al de su lugar de origen. Se plantea que existe un sistema socio-cultural emocional consciente e inconsciente, por medio del cual se explica o interpreta el fenómeno de continuidad y cambio de la representación del migrante y otras representaciones de significados básicos para la identidad-alteridad del migrante indocumentado, en el imaginario y el mito. Éste sistema emocional se traduce en un sistema simbólico de memoria caracterizado por la continuidad y el cambio de elementos de identidad-alteridad para el/la sujeto migrante.

Si bien se considera y se aprecia la importancia de la existencia de la dimensión consciente de la realidad, se destaca la dimensión inconsciente como aquella de donde provienen los impulsos, el instinto, la intuición, en la cual se elaboran formas simbólicas de la realidad, donde se reelabora lo vivido y lo contado, de acuerdo a contenidos culturales que, a su vez, forman parte de una realidad. Para Lévi-Strauss: “El inconsciente se reduce a un término por el cual designamos una función: la función simbólica” (Lévi-Strauss, 1987^a: 226). El lenguaje simbólico permite una articulación cultural eficaz del sujeto con su realidad, de manera que aquello que sea irrealizable en el plano material, pueda realizarse en el mito, de manera simbólica, de ahí el interés que dicha dimensión tiene para este estudio.

Por lo tanto, el marco teórico-conceptual de esta investigación se construye en tres niveles: la representación, la memoria y las emociones. Para ello, es retomado el concepto de representación de Durkheim, desarrollado posteriormente por Moscovici y Jodelet (1984) y por Dan Sperber (2005), entre otros. Dicho concepto ayuda a explicar las maneras de interpretar y pensar una realidad cotidiana, una forma de pensamiento social. Así mismo, se toma en cuenta el concepto de memoria de Joel Candau (2002), con el que se abordan las representaciones del recuerdo y se liga dialécticamente con el inconsciente, el cual, según Lévi-Strauss (1987a), cumple una función simbólica, que es el nivel más profundo de la subjetividad, de donde provienen las emociones, los impulsos, es decir, las formas elementales de las representaciones. Para explicar una dimensión profunda de la memoria social de los migrantes indocumentados se plantea, en principio, observar los mecanismos de articulación de la subjetividad de los interlocutores con su contexto y del contexto con su subjetividad, la relación dialéctica entre ambas dimensiones. Para su comprensión, es necesario tener presente la relación dialéctica entre emisión y recepción.

Metodológicamente, en cuanto al primer objetivo específico, se realiza un análisis estructural de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte. En cuanto al segundo objetivo específico, se emplea el análisis narrativo. Y en cuanto al tercer objetivo específico se desarrollan la observación participante y no participante, como técnicas etnográficas de análisis, así como las propias entrevistas.

El interés específico de este estudio en el corrido consiste en su permanencia socio-cultural. En seguimiento a los planteamientos de Catherine Héau (1991), el corrido ha sido una expresión de las comunidades campesinas y mestizas en México (1991: 36), que puede abarcar todos los géneros y adaptarse a una amplia variedad de formas métricas y melódicas (Héau, 2004: 628). De acuerdo a esto, se comprende la permanencia y cambio del corrido, tanto de la composición textual como musical, aunque como se mencionó, este estudio se enfoca principalmente en la letra de los corridos y canciones. La temática migratoria en el corrido y canción ranchera ha sido la de mayor permanencia en el tiempo, pues abarca aproximadamente desde mediados del siglo XIX (fin de la Guerra México-Estados Unidos, 1848) hasta nuestros días.

En cuanto a los factores de cambio, se considera que la experiencia migratoria indocumentada contemporánea se ha transformado y con ello la subjetividad y la memoria de quienes la experimentan. Esta memoria se encuentra mediada por un contexto saturado de imágenes y sonidos producto del *marketing*; luces, colores, formas y sonidos que se experimentan de manera cotidiana en el espacio público y privado, en radio, televisión, internet, escenarios, bailes, anuncios espectaculares, paradas de los autobuses, posters y anuncios en calles, en las fiestas familiares o en los dispositivos móviles, entre muchas otras escalas y dimensiones espaciales. Pero aún en este contexto actual, simulado, artificial, donde la experiencia subjetiva se transforma aceleradamente y aún se explora poco, existen elementos profundos de continuidad. Por ello, es necesaria una observación etnográfica sobre las tensiones de clase, étnicas, generacionales y de género que caracterizan histórica y culturalmente a los contextos de México y Estados Unidos.

En México, los estudios sobre el corrido comenzaron con el impulso institucional del gobierno posrevolucionario. Existen diversos tipos de estudios pioneros sobre la música popular y el corrido como los realizados por Vicente T. Mendoza (1939) o los estudios fronterizos, en el sur de Estados Unidos, de Américo Paredes (1985). Otro tipo de acervos son las recopilaciones de corridos y canciones, algunos cuentan con un apartado para el tema de la migración. Actualmente, se encuentran recopilaciones más específicas, como la de Gustavo

López Castro (1995). Estudios actuales, enfocados en el tema del corrido, han sido los de Elijah Wald (2007), Helena Simonett (2001), Sam Quinonez (2002), Luis Astorga (1996), Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), Guillermo Hernández (2000), Álvaro Ochoa Serrano (2008), José Manuel Valenzuela (2002), Miguel Olmos Aguilera (2002), Catherine Héau (1991), entre otros.

Al ser este un estudio que combina aproximaciones metodológicas de la historia cultural y la antropología estructural, se han retomado técnicas que combinan la dimensión diacrónica y sincrónica, principalmente del método histórico y del etnográfico. La técnica auxiliar del método histórico: la cronología, ha sido la base para ordenar en la dimensión diacrónica los corridos seleccionados y observar sus movimientos de continuidad y cambio (Anexo 1). Por medio de la cronología se han identificado la mayor parte de las características que se desarrollarán a lo largo de este estudio: etapas de la producción discográfica de Los Tigres del Norte, períodos migratorios importantes, mecanismos de represión de la memoria y rituales cotidianos. Así mismo, en el ámbito sincrónico, se ha incorporado la observación de aquellos fenómenos que no dependen del tiempo cronológico lineal, como el mito, donde la lógica del tiempo que configura esa realidad es distinta, puede tratarse de un tiempo cíclico e inclusive mágico. La técnica de análisis para los corridos consiste en el análisis estructural, tomado de E. Meltinski (1972), a su vez, basado en *Morfología del cuento* de V. Propp (1928), el cual trata de descomponer el corrido en sus partes constitutivas a la manera del cuento popular: se identifican personajes, acciones y funciones. Esto se desarrolla en el Capítulo III.

En un segundo nivel de apreciación del fenómeno se observan los recuerdos y las emociones de los sujetos que experimentan los procesos migratorios. Se ha incluido un testimonio importante de la etapa más reciente de corridos de Los Tigres, el del compositor Teodoro Bello. Así mismo, se incluyen testimonios de migrantes de las ciudades de Anaheim y Los Ángeles. El intercambio de información se obtiene principalmente de experiencias de migrantes primera generación, en segundo lugar de una de generación 1.25 y dos de segunda generación (Rumbaut, 2003: 369). Dichas entrevistas se realizan por medio de la técnica metodológica conocida como entrevista etnográfica y se analizan con la técnica de *Identidades*

narrativas de Dan McAdams (2011), la cual se enfoca en la historia que el sujeto se cuenta a sí mismo, sobre sí mismo, para dar sentido y significado a su vida. El sujeto selecciona, forma o deforma los recuerdos y los hila en una lógica que constituye su verdad.

En síntesis, este pretende ser un estudio sobre las emociones implícitas o explícitas en las narrativas de los migrantes y su vínculo con la letra de los corridos. Es una exploración sobre la memoria y el inconsciente cultural contemporáneo, en el contexto de la migración indocumentada México-Estados Unidos. Es principalmente un estudio basado en el análisis estructural de los corridos, interpretados por Los Tigres del Norte de 1971 al 2011, articulado con el análisis narrativo de los testimonios de Teodoro Bello y de algunos migrantes que ayudaron a la comprensión de esta realidad. Este estudio también se basa en notas etnográficas del trabajo de campo realizado en Sinaloa, Tijuana, Anaheim y Los Ángeles.

A partir de esta Introducción, el Capítulo II consta del marco teórico-conceptual, en el cual se exponen las categorías de análisis para las representaciones simbólicas, la memoria y el inconsciente cultural, como se ha hecho referencia párrafos arriba. En el Capítulo III, se desarrolla el método y técnicas de análisis. Como se mencionó antes, se combinan técnicas metodológicas de la historia cultural y la antropología estructural: las herramientas son la observación participante y no participante y la entrevista etnográfica. Se realiza un análisis cronológico y estructural a las letras de los corridos de migrantes y un análisis narrativo a los testimonios de los interlocutores entrevistados.

En el Capítulo IV, se integra el contexto histórico referente al tiempo-espacio en el cual se inserta la trayectoria de Los Tigres del Norte. Se desarrollan los antecedentes y la trayectoria de la agrupación, tomando en cuenta las características principales del desarrollo de la industria discográfica y medios de comunicación masiva, en especial de 1968 al 2012, aunque los corridos y canciones de migrantes tengan una presencia relativamente continua desde principios del siglo XX.

En el Capítulo V, se construye un contexto etnográfico que documenta algunos aspectos del trabajo de campo, que complementan el contexto histórico y muestran parte de la

situación actual del medio en que se producen y reproducen los corridos y canciones del migrante indocumentado. Las notas etnográficas corresponden al trabajo de campo realizado durante enero y febrero del 2012 en Sinaloa, en los lugares específicos de Mazatlán, Concordia, Culiacán, Mocorito y Rosa Morada. También, durante diciembre de 2011 y marzo de 2012 en California, en específico en Anaheim y en Los Ángeles.

En el Capítulo VI, se presentan el análisis cronológico y estructural de los corridos seleccionados. Mediante el orden cronológico se observa la continuidad y cambio de las representaciones del migrante indocumentados en los corridos de Los Tigres del Norte y a través del análisis estructural se identifican dichas representaciones, así como la lógica en la cual se teje el mito, en el conjunto de versiones sobre el migrante.

En el Capítulo VII, se dan a conocer las entrevistas realizadas a Teodoro Bello y a los y las interlocutores migrantes, ordenadas en temáticas que resultaron del análisis narrativo. La entrevista a Teodoro Bello se presenta en cuatro secciones: su inicio como compositor, su experiencia como migrante, sus objetivos como compositor y su visión sobre dos ejemplos de corridos de migrantes de su autoría. Las entrevistas realizadas a las y los interlocutores son presentadas en la siguiente lógica narrativa: motivos de partida del lugar de origen, experiencia del cruce de la frontera, sentimientos a la llegada a E. U. y los cambios de sentimientos al establecerse en E. U. Ésta última parte subdividida en los mecanismos de establecimiento: el trabajo y estabilidad económica, los hijos (testimonio de padres e hijos), la ciudadanización –en unos casos, la lengua y la música. En las conclusiones de éste capítulo se articulan los resultados del análisis estructural y cronológico y los del análisis narrativo de dichos testimonios.

En el Capítulo VIII, se encuentran las conclusiones de esta tesis, planteando no una conclusión definitiva sino nuevas preguntas y líneas que permitan ser reconsideradas para otros estudios. En Capítulo IX, se anexan la tabla que contiene la cronología de corridos de migrantes, la trayectoria de Los Tigres del Norte y los mapas que corresponden a los lugares de trabajo etnográfico y de entrevistas. Por último, en el Capítulo X, se ofrece la bibliografía de este estudio.

I. UN MARCO TEÓRICO PARA OBSERVAR LAS EMOCIONES: REPRESENTACIÓN, MEMORIA E INCONSCIENTE

1. Representación

Al hablar de representaciones, esta investigación se enfoca en el ámbito de las emociones representadas: la nostalgia, la reclusión, la injusticia, entre otras, simbolizadas en la figura del migrante, así como otras situaciones narradas y cantadas en las diversas composiciones de canciones y corridos de Los Tigres del Norte. Las representaciones son simbolizaciones individuales y sociales simultáneamente, pues no es posible concebir una dimensión sin la otra. Puede ser un recuerdo, una imagen, un sueño. Se concibe a toda representación simbólica como contextual y en transformación constante.

El concepto de representación surge “en la filosofía griega, continúa en la filosofía clásica y es retomado por Durkheim en Francia, en las ciencias sociales, a fines del siglo XIX y principios del XX” (Olmos, 2001: 267). Para Platón, la representación “toma el sentido de imaginación creadora” (Olmos, 2001: 266). En el pensamiento de Platón la memoria aparece como el lugar donde se elaboran las representaciones: “Con Platón la memoria se vuelve la facultad de conocimiento, en tanto el esfuerzo de rememoración se confunde con la búsqueda de la verdad” (Candau, 2002: 22). Las representaciones muestran una relevancia epistemológica desde esta corriente del pensamiento filosófico.

Durkheim se interesó en los hechos sociales no materiales. Uno de ellos fue la representación o las *representaciones colectivas*. Esta idea o concepto tuvo un carácter poco dinámico, propio de la visión de los sociólogos clásicos del siglo XIX. Durkheim señaló a las representaciones colectivas como construcciones que una sociedad impone a los individuos, es decir, que a partir de ellas se constituyen los individuos: son externas e impuestas, que únicamente se reproducen. Pero Serge Moscovici concibió esta idea con otra visión, bajo la noción de *representaciones sociales*.

La distinción entre la *representación colectiva* y la *representación social* la desarrolló hacia 1960 el psicólogo social Moscovici. Para él, la importancia del estudio de las representaciones sociales radica en que son “una *forma de conocimiento social*” (Moscovici, 1984: 473), con lo cual Moscovici reconoce el carácter emocional, simbólico y dinámico de la representación.

Según el estudio de Denise Jodelet y Serge Moscovici en *Psicología Social II* (1984), el acto de representar es “sustituir a, estar en el lugar de”. También este acto es “hacer presente en la mente, en la conciencia” (Moscovici, 1984: 475). Pero sobre todo, las representaciones tienen la capacidad de llegar al –y salir del- plano más profundo de la subjetividad: “Las representaciones evocan lo que está ausente de este mundo, ellas forman el mundo, más de lo que el mundo las estimula a ellas” (Moscovici, 2000, citado en González, 2008: 237). Todas las representaciones son reelaboraciones, ya sea que se encuentren en la memoria, en la imaginación o en los sentimientos. Lo ausente no se refiere a que no haya existido con anterioridad, por el contrario, todo aquello que haya existido y de alguna forma se encuentre ausente de esa realidad es por lo que la representación lo evoca.

El historiador Boris Berenzon (1999) habla de las ausencias en la cultura y cómo éstas estructuran el inconsciente, puesto que la cultura se compone de una dimensión consciente y una inconsciente y se objetiva en diversas expresiones:

La cultura es lo olvidado por la sociedad en su inconsciente. No se puede concebir la cultura como una suma integradora de procesos sociales, en términos funcionalistas, sino al contrario, como una resta, quitar cosas en vez de añadir. La cultura es lo que queda de la sociedad cuando se le ha quitado todo lo social [...] Pero cuando se quita todo, aún queda algo: este algo es el inconsciente. De ahí la ambigüedad de la tarea histórica que aquí se pretende analizar: rescatar lo olvidado. Pero cuando se ha rescatado lo olvidado, aún nos queda todo por hacer: hay que volver a olvidar todo, para poder interpretarlo. La historia cultural obedece a esta propuesta rescatando el inconsciente colectivo del pasado; reparar en los bajos fondos, en el *humus* simbólico del imaginario lingüístico, el inconsciente y las pasiones (1999: 46-47).

En parte, este es el enfoque que sigue este estudio. La búsqueda de lo que se ha quitado, pero más que entregado al olvido es sobre lo que se encuentra ausente socialmente, expresado a través del arte de la composición narrativa-musical de los corridos y canciones

sobre migrantes indocumentados en Estados Unidos. Lo ausente se encuentra en el recuerdo, más que en el olvido, pero no sólo en el recuerdo consciente sino ante todo en el inconsciente de la cultura. Para continuar con este planteamiento, se exponen más abajo los conceptos de memoria e inconsciente.

Retomando el estudio de Denisse Jodelet y Moscovici (1984), la representación social se describe como: a) “Una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social”, b) “conocimiento de sentido común, o bien, pensamiento natural, por oposición al pensamiento científico”, c) “un conocimiento socialmente elaborado y compartido” y d) “un conocimiento práctico” (Jodelet y Moscovici, 1984: 473). Estas cuatro nociones se concentran en una definición general:

El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico, el saber de sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social. Las representaciones sociales constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal. En tanto que tales, presentan características específicas a nivel de organización de los contenidos, las operaciones mentales y la lógica (Moscovici, 1984: 474).

Con este concepto se abordará el análisis e interpretación de la letra de los corridos y de los testimonios de los interlocutores, las formas de conocimiento práctico se observarán en el análisis presentado en los capítulos VI y VII. Además: “La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación ha de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás” (Moscovici, 1984: 475).

Es decir, la caracterización social de los contenidos de las letras de los corridos seleccionados o lo que corresponde a procesos de representación se explica a través del contexto en que se producen, así como de los sistemas de comunicación por medio de los cuales se reproducen y se transforman. Dicha caracterización de los contenidos y medios de comunicación se retomará principalmente en los capítulos IV y V, los cuales corresponden al

contexto histórico y al contexto etnográfico de los corridos, respectivamente. La observación y análisis de los sistemas de comunicación por medio de los cuales han circulado y circulan actualmente estas representaciones se desarrollará a través de observar el papel de la industria discográfica y medios de comunicación masiva, sus cambios y continuidades. Y se referirá a los mecanismos de creación de identidad-alteridad al observar e interpretar las funciones a las que sirven estas representaciones en los corridos en la interacción social.

Ahora bien, por una parte, la representación social implica un contenido que, a su vez, se relaciona con un objeto. Por otra, la representación social de un sujeto se relaciona con otro sujeto. Por lo tanto, “toda representación social es representación de algo y de alguien” (Moscovici, 1984: 475). Así, la noción de representación social indica procesos donde se establece una relación entre lo real y lo ideal, entre la parte subjetiva y objetiva tanto del objeto como del sujeto. Dichos procesos comienzan con el acto de representar y van hasta la construcción de una representación social. Para llegar a la construcción de una representación social, Jodelet señala que “la representación siempre conlleva algo social: las categorías que la estructuran y expresan, categorías tomadas de un fondo común de cultura [...] Estas categorías son categorías de lenguaje” (Moscovici, 1984: 478). El proceso que abarca del acto primario de representación hasta la producción y/o transformación de una representación social implica que un compositor o un individuo tome categorías del fondo común cultural, las cuales son categorías de lenguaje, que las entreteja en un orden, como un corrido o una canción, y se constituyan como una representación social.

En ese orden de ideas, existen dos procesos en la representación: *objetivización* y *anclaje*, como funcionamientos sociales en dos direcciones: el primero, cuando lo social transforma un conocimiento en representación y ésta transforma lo social. Este primer proceso “puede definirse como una operación formadora de imagen y estructurante [...] ‘Objetivizar es reabsorber un exceso de significados materializándolos’” (Moscovici, 1984: 481). Es posible objetivizar consciente o inconscientemente un conjunto de emociones en una composición literaria, en un corrido o una canción. Objetivizar puede combinar ambas dimensiones:

representar consciente e inconscientemente. Un compositor, individuo-social, elabora una estructura de conocimiento, una representación que, a su vez, transforma lo social.

El segundo proceso “se refiere al enraizamiento social de la representación y de su objeto” (Moscovici, 1984: 486). Se considera que en una pieza musical, una canción o un corrido, se objetiviza un conjunto de categorías culturales, por lo cual mantiene un vínculo profundo con el contexto socio-cultural, un enraizamiento o anclaje social principalmente emocional, como se ha dicho, en la ausencia. Ambos procesos, de objetivización y de anclaje, se observan en una relación dialéctica. Por ejemplo, compositor/receptor, receptor/compositor. El compositor es simultáneamente un receptor del contexto cultural y el receptor no sólo permanece pasivo ante el emisor, puede transformar las emisiones, propias de su contexto.

Dan Sperber (2005) aborda este concepto desde la siguiente perspectiva antropológica. Para él “las representaciones desempeñan un papel esencial en la definición de los fenómenos culturales” (2005: 31). Al abordar las representaciones plantea que es necesario considerar que existen dos tipos de éstas: representaciones mentales y representaciones públicas. Los recuerdos, creencias, intenciones y preferencias corresponden a las primeras; los medios de comunicación entre un usuario de representaciones y un productor de éstas, a las segundas (Sperber, 2005: 32). Lo que se resalta es que dichas representaciones públicas pueden interpretarse, pues “representan algo para alguien” (Sperber, 2005: 32). Siguiendo esta última idea, se asume que en el fondo existe un sistema de códigos, mismos que se transmiten por medio de la comunicación y se transforman constantemente: “Una representación cultural concreta está constituida por muchas versiones, mentales y públicas, cada versión mental se deriva de la interpretación de una representación pública que es, en sí misma, expresión de una representación mental” (Sperber, 2005: 33).

Tanto la representación mental como la pública están ligadas dialécticamente, una representación mental se convierte en pública al comunicarse, una vez que es pública un sujeto la vuelve representación mental y conforme éstas se transmiten también se transforman. Sperber explica en su propuesta de análisis “epidemiológico” que: “las representaciones se transforman casi cada vez que se transmiten y sólo permanecen estables en ciertos casos

restrictivos”, pero hay otras “generalizadas y duraderas” que se presentan como casos paradigmáticos (Sperber, 2005: 33). Lo que sugiere de manera central es el aspecto de la interpretación, la cual es un mecanismo social cotidiano. Señala que todo sistema cultural se construye por medio de descripciones e interpretaciones, es decir, por medio de representaciones. “Las interpretaciones son tan ordinarias en nuestra vida mental como las descripciones; son una forma de representación que producimos y entendemos todos. Expresarse o comprender las expresiones de otras personas es, implícitamente, un acto de interpretación” (Sperber, 2005: 40).

Se entiende que un corrido o una canción es un vehículo de representaciones simbólicas, mentales y públicas, que se transmiten socialmente y, por ende, se transforman. Sin embargo, los cambios de forma no siempre implican cambios de fondo. Por ello, es central considerar los planteamientos del análisis estructural, tanto en su dimensión teórica como en la metodológica, para distinguir estas dimensiones: la representación y su objetivización en la letra del corrido o canción y el anclaje o enraizamiento social de la representación. Por lo que se admite la existencia de una estructura profunda que se mantiene, que es continua o que se modifica mucho más lentamente que la superficie, cuyo movimiento se observa generalmente en un cambio continuo, según los planteamientos de Lévi-Strauss (1987b). A continuación se abordarán algunos aspectos a considerar con respecto a la “memoria” y su relación con el concepto de *representación*.

2. Memoria

El campo de la memoria en la ciencia social es considerado en su condición de variabilidad cultural. Se toma en cuenta no sólo como una facultad biológica del ser humano sino en esa dimensión socio-cultural y simbólica del uso que le dan las sociedades. La ciencia social se enfoca en el lugar que la memoria ocupa en cada contexto específico y en los procesos que han configurado el almacenamiento, distribución, desarrollo, manipulación y control de ésta. Con el concepto de “memoria” se busca observar la variabilidad de ésta, principalmente en

dos contextos: México y Estados Unidos. Por una parte, la importancia y uso de la memoria en el contexto mexicano, sobre todo en el Noroeste; por otra, en el norteamericano, específicamente en Los Ángeles y áreas cercanas. Y, en ambos contextos, los cambios y continuidades del ámbito de la memoria, en las últimas cuatro décadas.

¿Qué condiciones socio-culturales e históricas permiten, impiden o manipulan la creación, transmisión y transformación de representaciones-memoria? ¿Cuáles han sido los procesos de continuidad y cambio de los recuerdos en los procesos de construcción de identidad-alteridad? Gilberto Giménez (2009) señala que la memoria es el “componente fundamental de la cultura en cuanto representación socialmente compartida de un pasado” (2009: 12). El papel de la memoria es central para este estudio.

La memoria es un sistema cultural simbólico construido de recuerdos-olvidos, en este sistema se construyen y transforman las imágenes, emociones, creencias, símbolos, etcétera. También, lo que no debe ser recordado o debe ser censurado y/o reprimido. La memoria es pues el contenido y el borde de la identidad-alteridad y se le considera dinámica.

Lo que se busca observar con esta concepción sobre la memoria son sus características, mecanismos, funciones y significados culturales. Sobre las características se busca explorar la dualidad recuerdo-olvido: cuáles son las características del recuerdo-olvido para un grupo social en un contexto; sobre los mecanismos, explorar a través de cuáles se generan recuerdos-olvidos; sobre las funciones culturales de la memoria se pretende analizar el contexto que le da una especificidad a su uso (como se abordará en los capítulos IV y V) y sobre los significados, explorar cuáles seleccionan los individuos en sus narrativas de experiencia de vida. Esto último se analiza en el Capítulo VII.

Acerca de la interpretación que este estudio pretende hacer, la memoria se concibe como una dimensión con dos movimientos: de contenido, como la *memoria colectiva* y de frontera, como el *marco social*, que Candau (2002) retoma en su libro. Ambos se complementan y contradicen y son indisociables de la identidad-alteridad. En ese orden de ideas, ese marco social de la memoria es clave para observar las tensiones, conflictos o

contradicciones que los distintos ámbitos de poder ejercen en la continuidad y cambio del marco o memoria social.

Es así como la dualidad recuerdo-olvido es el centro de toda esta actividad, y es por esto que la memoria resulta tan importante en un contexto como el contemporáneo, no sólo por la actividad migratoria, sino también por la *sobreproducción* (Augé, 2000: 36) de recuerdos-olvidos en ambos contextos, México y E. U., por ende, de las transformaciones aceleradas de los entornos de memoria, mediatizados o de la mediatización de la memoria.

Joel Candau, en su *Antropología de la memoria*, define al recuerdo como: “Una elaboración novelada del pasado, tejida por los afectos o las fantasías, cuyo valor, esencialmente subjetivo, se establece a la medida de las necesidades y deseos presentes del sujeto” (Guillaumin, 1968: 126, citado en Candau, 2002: 18). En ese sentido, el recuerdo es un tipo de representación que, a su vez, puede encontrarse ligado o mediado por otras representaciones, como otros recuerdos, al imaginario, a un sueño o un deseo que pueden alimentar el recuerdo o reprimirlo, ya sea consciente o inconscientemente.

Como consecuencia, se puede considerar que la memoria es un sistema complejo y dinámico de representaciones (en la lógica de Durkheim, de representaciones individuales y colectivas o en la lógica de Sperber, de representaciones mentales y públicas) que, por medio de la socialización, genera identidad-alteridad en un tiempo-espacio, entre los individuos. Por tanto, todos los seres son receptores, portadores y creadores de memoria.

Candau elabora una categorización para la memoria. Según ésta, la memoria se construye en una serie de escalas o dimensiones. Una de ellas o la inmediata es en la vida cotidiana, el nivel micro-social. El *arte* de la memoria, como lo llama Candau, se basa en la *topofilia* o adscripción al espacio, la construcción de *lugares de memoria*: “Todo el arte de la memoria se funda en la construcción de un sistema de lugares (*loci*) y de imágenes” (Candau, 2002: 37). El autor señala de forma un tanto arbitraria, pero útil para distinguir los elementos que componen este sistema de representaciones otras dimensiones de la memoria como los

sonidos, palabras, objetos, símbolos comerciales, personas, genealogías, entre otras, pero todas enlazadas entre sí y tanto al tiempo como al espacio.

La dimensión espacial de la memoria se encuentra ligada a la del tiempo. Por ende, como se ha venido señalando, las representaciones del tiempo también corresponden a un contexto histórico y cultural específico. Es decir, no se cree que haya una sola forma de representar el tiempo en cada contexto; se pueden observar diversas temporalidades (cíclicas, lineales, continuas, discontinuas) en un mismo contexto. Así mismo, estas representaciones del tiempo pueden referirse al presente, al pasado, al futuro o a tiempos inmemoriales, así como a tiempos autobiográficos o a tiempos de una historia pública o institucionalizada.

De esta manera, es posible comprender la relevancia especial del elemento cultural narrativo en relación con la memoria de los migrantes indocumentados. Por ende, la exploración de esta memoria se realiza a través de la narrativa del corrido. Este elemento resulta interesante debido al contexto histórico y cultural en México. El corrido, esa expresión narrativa-musical mestiza, popular, rural-urbana, presenta significados específicos para las personas a uno y otro lado de la frontera México-Estados Unidos.

Retomando la dimensión espacio-temporal de la memoria, se hace referencia a las propuestas de Marc Augé (1998, 2000), quien plantea las transformaciones aceleradas en el mundo contemporáneo, principalmente, bajo el uso del término *sobremodernidad*, caracterizada por el *exceso*: de tiempo y de espacio (Augé, 2000: 36-37). Contexto en el cual se consideran las características de transformación de la memoria, una modernidad que privilegia el espectáculo, que produce realidades o *el efecto de realidad*: “Vivimos en una época que pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad, ya se trate de la guerra del Golfo, de los castillos del Loira o de las cataratas del Niágara” (Augé, 1998: 31). Desde esta perspectiva, la experiencia y la memoria de los sujetos se encuentran contextualizadas y mediadas por un mundo de sobreproducción de imágenes y sonidos; imágenes que evocan los corridos con sus letras, en un medio donde las emociones se ponen en escena y se *sobreproducen*. En ese sentido, no se explora si la realidad del corrido *desrealiza* la realidad de la experiencia migratoria sino la manera en que ambas

realidades se articulan. En este orden de ideas, se da paso a la dimensión de la relación memoria e inconsciente.

3. Inconsciente

Para la historia cultural, el análisis estructural y el psicoanálisis sigue dando cuenta de fenómenos que no habían sido abordados, como es el caso del mito, del cuento y otras formas literarias o relatos narrados y de tradición oral. Esta es una aproximación al estudio del inconsciente, para lo cual se toman en cuenta, principalmente, dos autores. Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños* (1900), *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), *La Represión* y *El Inconsciente* (1915). Y Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural* y *Mito y significado* (1987). La selección de estos autores corresponde al interés por incorporar un ejercicio de enfoque en la profundidad de la memoria, el cual se encuentra limitado a estos autores y estas obras por cuestiones de tiempo.

Como uno de los objetivos de este estudio, se planteó comprender los sistemas simbólicos de la memoria y las emociones, tomando en cuenta la especificidad del contexto cultural de origen y de destino del migrante indocumentado. Para dar continuidad a los planteamientos de Freud, para el estudio del ámbito del inconsciente, de las emociones inconscientes, se toma en cuenta su aportación al respecto. Freud (1915) describe una condición fundamental de la represión “el que la fuerza motivacional de displacer adquiera un poder superior a la del placer producido por la satisfacción” (1915: 2054).

La represión se caracteriza por dos fases: la represión primitiva, es la que niega a la consciencia el acceso a la representación psíquica del instinto, lo cual produce una fijación o una representación que perdura inmutable a partir de entonces y queda ligada al instinto; y la represión propiamente dicha, que es una fuerza opresiva posterior a la represión primitiva (*‘nachdrängen’*), se encarga de oprimir las ramificaciones de la representación reprimida (Freud, 1915: 2054). Uno de los mecanismos que traspasa o logra vencer la resistencia a lo reprimido sería la satisfacción, entre otros mecanismos. No todas las emociones se encuentran en un

mecanismo de represión, se considera también el ámbito de las emociones que se expresan y objetivan. Es entonces la represión uno de los mecanismos de la cultura para contener los impulsos. Tanto la represión como los impulsos son parte del inconsciente, así mismo la satisfacción, entre otras. Una observación importante es que:

... los objetos preferidos de los hombres, sus ideales, proceden de las mismas percepciones y experiencias que los objetos más odiados y no se diferencian originariamente de ellos sino por pequeñas modificaciones. Puede incluso suceder, como ya lo hemos observado al examinar la génesis del fetiche, que la primitiva representación del instinto quede dividida en dos partes, una de las cuales sucumbe a la represión, mientras que la restante, a causa precisamente de su íntima conexión con la primera, pasa a ser idealizada (Freud, 1915: 2055-2056).

Se dice que la represión es la generación continua de un displacer o la actividad inconsciente que al perpetuar la represión se convierte en displacer; puede fracasar y ello conlleva a la fuga de dicha represión, pero “la esencia del proceso de la represión no consiste en suprimir y destruir una idea que representa al instinto, sino en impedirle hacerse consciente” (Freud, 1915: 2061). Esto es, mientras se mantenga impedido el acceso al consciente, se encuentra en estado inconsciente: “Todo lo reprimido tiene que permanecer inconsciente.” Pero existe otra dimensión del inconsciente, la cual es posible expresar y por ende observar, como es la creación artística y aquellas expresiones que conmueven, que motivan o se convierten en móviles para los sujetos. También, aquellas relacionadas con lo cómico, como la caricatura o el chiste, es decir con la satisfacción o el goce (Freud, 1905: 1029-1033).

Freud señala en su estudio sobre El Inconsciente que: “Nuestra cotidiana experiencia personal nos muestra ocurrencias cuyo origen desconocemos y conclusiones intelectuales cuya elaboración ignoramos” (Freud, 1915: 2061). De manera que se establece la existencia de un sistema cultural, social e individual, inconsciente: “Podemos aducir, en apoyo de la existencia de un estado psíquico inconsciente, el hecho de que la consciencia sólo integra en un momento dado un limitado contenido, de manera que la mayor parte de aquello que denominamos conocimiento consciente tiene que hallarse de todos modos, durante largos periodos de tiempo, en estado de latencia; esto es, en un estado de inconsciencia psíquica” (Freud, 1915: 2062).

De acuerdo con esto, se hace referencia a la actividad predominantemente inconsciente del ser humano y de la sociedad y al carácter anímico³ del inconsciente, que permite la articulación con el consciente. “Ahora bien, los caracteres físicos de estos estados nos son totalmente inaccesibles: ningún concepto fisiológico ni ningún proceso químico puede darnos una idea de su esencia. En cambio, es indudable que presentan amplio contacto con los procesos anímicos conscientes” (Freud, 1915: 2062).

Aunque el inconsciente resulte inaccesible, Freud reconoce que existe una conexión con el consciente. Los actos anímicos latentes se objetivan, ya sea consciente o inconscientemente, en las representaciones simbólicas del migrante indocumentado, en las letras de corridos y canciones y narrativas de los interlocutores, así como muchas otras simbolizaciones de la cultura, además de la música en diversas expresiones socio-culturales. Freud señala el carácter afectivo único a través del cual se logra tener acceso al inconsciente: “Si el instinto no se enlazara a una idea ni se manifestase como un estado afectivo, nada podríamos saber de él. Así, pues, cuando empleando una expresión inexacta hablamos de impulsos instintivos, inconscientes o reprimidos, no nos referimos sino a impulsos instintivos, cuya representación ideológica es inconsciente” (1915: 2067).

Las emociones son captadas en las letras de los corridos y en las narrativas de los interlocutores. Como se mencionó anteriormente, la música es muy importante para las emociones representadas en los corridos y conectadas con la subjetividad de los sujetos, pero debido a las limitaciones también señaladas en un principio, no serán abordadas aquí.

De manera complementaria, se retoma la idea sobre la represión de los afectos: “‘Afecto inconsciente’ y ‘emoción inconsciente’ se refiere, en general, a los destinos que la represión impone al factor cuantitativo del impulso instintivo”. Dichos destinos son tres: “El afecto puede perdurar total o fragmentariamente como tal; puede experimentar una transformación en otro montante de afecto, cualitativamente distinto, sobre todo en angustia; o puede ser suprimido, esto es, coartado en su desarrollo.” Freud establece que “la coerción del

³ Como consideración a la posible confusión en la traducción de la edición tomada como referencia, por anímico se considera una asociación al carácter dinámico, activo o de vida, debajo de todo lo observable.

desarrollo de afecto es el verdadero fin de la represión y su labor queda incompleta cuando dicho fin no es alcanzado”. La represión consiste en inhibir el desarrollo de afecto (Freud, 1915: 2068).

Es posible agregar la dimensión de los sueños no solamente en su concepción onírica sino en el sentido de anhelos y deseos sociales, porque los sueños configuran una parte del “inconsciente cultural”, los sueños forman parte de las representaciones más profundas de la cultura. El sueño evidencia frecuentemente la realización de un deseo, un temor, una reflexión, un recuerdo, un dolor, angustia o displacer (Freud, 1900: 422 y 429). Al enfocarse en los sueños se hace énfasis sobre la representación de la ausencia de algo o de alguien y se articulan en el mito: “Hemos de observar que este simbolismo [del material del sueño] no pertenece exclusivamente al sueño, sino que es característico del representar inconsciente, en especial del popular, y se nos muestra en el folklore, los mitos, las fábulas, los modismos, los proverbios y los chistes corrientes de un pueblo, mucho más amplia y completamente aún que en el sueño” (Freud, 1900: 559).

Bajo la idea de dicha relación simbólica del lenguaje del sueño, en especial en el tema de la ausencia, se parte de la idea de que la nostalgia es la emoción por medio de la cual se engancha o se ancla la representación del migrante indocumentado. Así, la ausencia de la tierra, del trabajo, de la libertad, de la justicia, de la protección, del amor, de la madre, del padre o del hijo, entre otras ausencias, configura el mito del migrante. Retomando a Freud (1900): “Imagino que el deseo consciente sólo se constituye en estímulo del sueño cuando consigue despertar un deseo inconsciente de efecto paralelo con el que reforzar su energía” (1900: 681). En un sistema cultural simbólico de ausencias, el mito del migrante permite colocar un orden en la experiencia del migrante indocumentado y en el conjunto socio-cultural. Sin embargo, también se puede considerar el ámbito contrario al anhelo del regreso al lugar de origen del migrante, también puede ser “...un temor, una reflexión, un recuerdo, un dolor, angustia o displacer” (Freud, 1900: 422 y 429). Este es un ejemplo:

Verdad de Dios que hay veces que yo estoy dormido y despierto y digo, volteo a ver el techo, es lo primero que volteo a ver y digo, gracias a Dios, en cuanto veo el techo digo “estoy acá”. Sueño que estoy allá en el pueblo, yo mismo me maltrato y digo “quién hijos de la chingada me dijo a mí que viniera hasta acá”. Yo ‘orita en este momento sí lo digo... yo les digo la verdad, o sea que no es broma, que si a mí muerto me llevan ‘orita pa’ allá, muerto me les regreso (Pérez, Francisco, entrevista, 2012).

Se verifica un temor al regreso, a causa de la experiencia negativa en el lugar de origen. Ambas lógicas del deseo se pueden simbolizar mediante el sueño: el anhelo del regreso y el deseo de permanecer en Estados Unidos. Por otro lado, no solamente se considera el sueño en su concepción onírica del sujeto, también como representación simbólica de deseo o de anhelo en el texto del corrido: el *sueño americano*, *El sueño de Bolívar*, entre otros, como se verá en el análisis estructural (Capítulo VI).

En este sentido, el segundo teórico a considerar mantiene una aproximación que permite incorporar de manera más amplia una dialéctica entre los factores culturales y el inconsciente y observar cómo se articula uno con otro. Con Lévi-Strauss, la idea de “curas psicológicas” va más allá y establece la existencia real de representaciones que atacan un determinado desorden: “Se va a pasar, pues, de la realidad más trivial al mito, del universo físico al universo fisiológico, del mundo exterior al cuerpo interior. Y el mito que se desarrolle en el cuerpo interior deberá conservar la misma vivacidad, el mismo carácter de experiencia vivida...” (Lévi-Strauss, 1987a: 217). En ese sentido se piensa a las representaciones de los corridos como el mito que funciona eficazmente en un desorden socio-cultural, como es el contexto cotidiano de los migrantes. El mito proporciona un cierto tipo y grado de reorganización interna, individual y social. Lévi-Strauss (1987a: 221) expone que:

La relación entre monstruo y enfermedad es interior a su espíritu, consciente o inconsciente: es una relación de símbolo a cosa simbolizada o, para emplear el vocabulario de los lingüistas, de significante a significado. El *shamán* proporciona a la enferma un *lenguaje* en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables de otro modo. Y es el paso a esta expresión verbal (que permite, al mismo tiempo, vivir bajo una forma ordenada e inteligible una experiencia actual que, sin ello, sería anárquica e inefable) lo que provoca el desbloqueo del proceso fisiológico, es decir la reorganización, en un sentido favorable, de la secuencia cuyo desarrollo sufre la enferma.

Por lo tanto, se considera que las emociones más profundas, conscientes o inconscientes, se objetivan en un tipo de lenguaje que ofrece la letra y la música, en este caso de los corridos. Emociones primordialmente en conflicto o tensión con el medio social y cultural del poseedor de esas emociones. Para analizar estos aspectos, el concepto de *abreacción* (Lévi-Strauss, 1987a: 222) ayuda a comprender los mecanismos que posibilitan el ordenamiento de esas tensiones y conflictos que permanecen inconscientes y/o reprimidas. En la dimensión del mito éstas se reordenan. El concepto de *abreacción* se refiere a una descarga de emociones reprimidas, espontánea o inducida, que tiene la función de liberar la tensión afectiva ligada a representaciones y es, en el sentido simbólico que le otorga Lévi-Strauss, un método entre analista y paciente en un contexto shamánico, pero que bien puede ser trasladado a ciertas eventualidades en las sociedades modernas occidentales relacionadas con el efecto de liberación emocional por medio de un lenguaje simbólico.

Las representaciones hiladas en el mito son los agentes que inducen el espíritu del sujeto, “el protagonista real del conflicto” (Lévi-Strauss, 1987a: 222). Las representaciones tejidas en el mito del migrante se inducen en el sujeto; el acceso al inconsciente sólo es posible a través del lenguaje de los símbolos (Lévi-Strauss, 1987a: 223). Esto es la *eficacia simbólica*. Para Lévi-Strauss: “El inconsciente se reduce a un término por el cual designamos una función: la función simbólica, específicamente humana, sin duda, pero que en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes; que se reduce, de hecho, al conjunto de estas leyes” (Lévi-Strauss, 1987a: 226). De esa forma explica la noción de mito y la noción de inconsciente, por su función simbólica. Retomando las ideas anteriores, a través de los variados contenidos de los relatos (corridos), este estudio pretende introducirse a las formas míticas o simbólicas subyacentes, a la estructura simbólica que comparten los relatos.

En *Mito y significado*, este planteamiento también se expresa como “intentar extraer la propiedad invariable de un variado y complejo conjunto de códigos (el código musical, el código literario, el código artístico). La cuestión reside en desentrañar lo que es común a todos ellos” (Lévi-Strauss, 1987b: 27).

Si el acceso al inconsciente se realiza mediante el lenguaje simbólico de las letras de los corridos y canciones, es el campo de las emociones donde se identifican los recuerdos-olvidos culturales de la memoria. Al explorar la dimensión de los recuerdos-olvidos de la memoria se busca identificar las representaciones que provienen del inconsciente cultural del migrante indocumentado.

Carl Jung también abordó el inconsciente, pero no es la definición que se retoma en este estudio, ya que para él, entre otras aseveraciones, el “inconsciente colectivo contiene toda la herencia espiritual de la historia de la humanidad, que nace nuevamente en la estructura cerebral de cada individuo” (Berenzon, 1996: 44). Jung universaliza el inconsciente individual a toda la humanidad, cuando en realidad lo que se plantea aquí es una noción cultural, contextual. El inconsciente individual es cultural, no es pensado como un sistema de símbolos universales.

Los elementos del análisis estructural que se desarrollan más adelante, en el capítulo III, corresponden al planteamiento metodológico. No obstante, aquí se mencionará la base teórica de la cual parte dicho análisis. Para ello, se recurre al estudio de A. J. Greimas (1987) *Semántica Estructural*, donde el autor propone que:

Tras haber definido el cuento popular como un desarrollo, en la línea temporal, de sus 31 funciones, Propp se plantea la cuestión de los actantes, o de los *dramatis personae*, como él los llama. Su concepción de los actantes es funcional: los personajes se definen, según él, por las “esferas de acción” en las cuales participan, estando constituidas estas esferas por los haces de funciones que les son atribuidas. La invariancia que podemos observar comparando todos los contextos-ocurrencia del corpus es la de las esferas de acción que son atribuidas a los personajes (a los que nosotros preferimos llamar actores), variables de uno a otro cuento (1987:267).

Con esto, se plantea que los corridos se abordan desde la perspectiva teórica estructural del cuento popular, tanto del aporte de Vladimir Propp (1972) como el de Julien Greimas (1987). Esto es, enfocarse en: personajes (actores), acciones y funciones (Esquema 2.1). Y en la: relación de “saber” Destinador/Destinario, la relación de “querer” Sujeto/Objeto y la relación de “poder” Adyuvante/Oponente (Esquema 2.2).

Como se muestra en el Esquema 2.1, la esfera de los personajes depende de la esfera de las acciones, es decir, las invariantes del cuento o del corrido o canción se hallan en las funciones, mientras los personajes de Propp se presentan como variables. Las “F” denominan las funciones y las “A” los actantes.

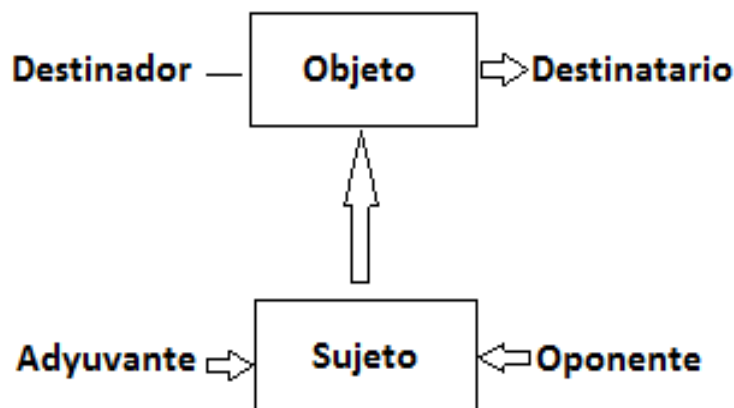
Esquema 2.1

	Mensaje 1		Mensaje 2		Mensaje 3	
Cuento 1	F1	A1	F2	A1	F3	A1
Cuento 2	F1	A2	F2	A2	F3	A2
Cuento 3	F1	A3	F2	A3	F3	A3

Tomado de Greimas, 1987:267

En el Esquema 2.2, se muestra el planteamiento de Greimas con respecto a los personajes considerados actantes, es decir, que pertenecen a una estructura o un género, no tan variantes como lo consideraba Propp, sino un “inventario” de seis actantes básicos, que son: 1. El oponente, 2. El destinador, 3. El adyuvante, 4. El objeto, 5. El destinatario, 6. El sujeto (Greimas, 1987:268). Esta es la figura de la “organización de un microuniverso”, como lo llama Greimas:

Esquema 2.2



Tomado de Greimas, 1987:276

Con base en los anteriores esquemas se plantea una aproximación al corrido del migrante como parte de un mito, formado por representaciones simbólicas variables que comparten una estructura subyacente, en la cual se hallan los anclajes emocionales de las representaciones. Los modelos de Propp y Greimas permiten objetivar los elementos que componen los corridos de migrantes, ordenarlos e interpretarlos. En el lugar del Sujeto se encuentra al migrante; en el del Objeto, el trabajo en Estados Unidos; en el Adyuvante, a Dios, El coyote o la Virgen; en el Oponente, a la migra o al coyote, etcétera.

Este análisis estructural no es determinante para comprender la complejidad del corrido, sin embargo es una aproximación para reconceptualizar el análisis de esta dimensión simbólica, pensarlo en una posición distinta “del paradigma en que se generaron en un principio” (Hall, 1996: 14). Como señala Stuart Hall (1996) al hablar de los conceptos: “una idea que no puede pensarse a la vieja usanza, pero sin la cual ciertas cuestiones clave no pueden pensarse en absoluto” (1996: 14). Otros detalles del análisis se desarrollan en el Capítulo III.

4. Conclusión del capítulo

Con estas ideas es posible aproximarse a la profundidad deseada del tema de esta investigación: las representaciones simbólicas, la memoria y el inconsciente, como veremos en el análisis estructural de los corridos, en el capítulo VI y en el análisis narrativo de los testimonios de los interlocutores, en el capítulo VII.

Las representaciones simbólicas o reelaboraciones pertenecen al ámbito de lo social e individual, cuyo contenido consta de la representación de algo y de alguien. El fondo común de cultura influye el acto de representar y la representación social, donde se localizan los procesos de objetivización y anclaje, el primero como estructura social que transforma un conocimiento en representación, misma que transforma lo social; el segundo, como enraizamiento social de la representación y de su objeto.

El concepto de memoria se concibe como un sistema de recuerdos-olvidos, el cual se caracteriza por pertenecer a contextos que presentan una sobreproducción de recuerdos-olvidos y una mediatización masiva de la memoria. El concepto de recuerdo se interpreta como una representación del pasado que deriva en diferentes ramificaciones, conscientes e inconscientes, como pueden ser otros recuerdos, imaginarios, sueños, deseos, entre otras representaciones. La memoria es pues un sistema de representaciones dinámico, complejo, contextual y generador de identidad-alteridad. Este sistema se produce, reproduce y transforma principalmente en el ámbito de la vida cotidiana, donde las diversas representaciones de espacio y de tiempo dan lugar a una diversidad de experiencias de los sujetos.

Una de las representaciones que interesan a este estudio es la de los sueños, articulados en el mito. En esta dimensión profunda de la memoria se identifican los lenguajes simbólicos relacionados con la construcción de sueños que se hallan ordenados en el mito del migrante. Si bien se identifica una sobreproducción de sueños, la finalidad es encontrar los elementos mínimos que componen la construcción de sueños en la totalidad del mito e identificar los movimientos de continuidad y cambio de dichas representaciones en este mito del migrante.

El sueño es considerado en referencia a tres posibilidades: 1) como *el sueño americano* y las *industrias de sueños*, como parte de las notas etnográficas (Capítulo V); 2) representación simbólica en el texto del corrido, como: *El sueño de Bolívar*, entre otros (Capítulo VI); y 3) a los sueños en sí, como representaciones oníricas (Capítulo VII). En el Capítulo V, sobre la contextualización etnográfica, se abordan algunos aspectos de las industrias de sueños, relacionados con los sistemas de producción simbólica en E. U. que son comunes en la vida cotidiana de los migrantes indocumentados entrevistados. En el Capítulo VI, sobre el análisis estructural de los corridos, se hace referencia a los sueños de los migrantes, tanto individuales como colectivos, por ejemplo, la unión latinoamericana y la eliminación de la frontera. En el Capítulo VII, se presentan mediante los testimonios de los interlocutores algunas representaciones sobre *el sueño americano* y un caso de un sueño en sentido onírico, el cual fue presentado con anterioridad en este capítulo, en el apartado del Inconsciente.

La finalidad del presente marco teórico-conceptual ha sido dibujar algunas líneas para captar las representaciones y los significados en el mito de la migración actual; las variantes e invariantes que conforman el mito del migrante indocumentado. Este mito se halla con una presencia importante entre la población mexicana y migrante contemporánea y pretende cumplir con los objetivos de explorar las representaciones del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte. Así mismo, identificar la relación entre el mito o los corridos y la memoria y el inconsciente socio-cultural del migrante indocumentado y comprender este mito en su totalidad, en el sistema simbólico del inconsciente cultural, expresados en los corridos, en distintos rituales festivos donde la música articula la fiesta, así como la vida cotidiana, como se verá en los capítulos IV al VII. A continuación se expondrán los elementos culturales contextuales del migrante de memoria, en México y en Estados Unidos, en los capítulos IV y V.

II. EL MÉTODO ETNOGRÁFICO: OBSERVAR Y REGISTRAR LO VISIBLE Y LO INVISIBLE EN LA SOBREMODERNIDAD

Para lograr una explicación de las representaciones narrativo-musicales del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte se considera la existencia de una condición dialéctica profunda entre la producción y la recepción de dichas representaciones. ¿Cómo interpretar las representaciones del migrante indocumentado en estos corridos? ¿Cómo observar las emociones de los sujetos migrantes indocumentados? ¿Cómo identificar las imágenes del inconsciente de la memoria social? El método, técnicas e instrumentos a emplear son los siguientes.

Este ejercicio de explicación de la subjetividad de los y las migrantes indocumentados se basa en la recopilación y análisis de las letras de los corridos del tema migratorio y en las experiencia vividas por los sujetos migrantes, en sus recuerdos y olvidos, pero también en aquellas expresiones emocionales que se manifiestan en un sistema cultural distinto al de su lugar de origen. Se echa mano del método etnográfico, considerando la especificidad de la producción musical y la experiencia de vida -de la memoria- de los y las migrantes en el contexto de una modernidad a la cual Marc Augé (2000) nombra *sobremodernidad*.

1. Método, técnicas etnográficas e instrumentos

Lo que se plantea lograr por medio del método etnográfico es una aproximación a una dimensión simbólica de la cultura del migrante indocumentado, que se explora a través de las letras de los corridos y las experiencias migratorias. Las técnicas etnográficas que se desarrollan en seguida permiten adentrarse en la dimensión de las imágenes -en el sentido de representaciones simbólicas-, de los anhelos u otras, en cualquier sistema simbólico.

En este contexto, la *Sobremodernidad* (Augé, 2000: 36) resulta ser un sistema simbólico, ante todo saturado de imágenes que circulan a un ritmo y velocidad nunca antes experimentado. Estas imágenes o representaciones simbólicas producidas y recibidas

mediáticamente transforman la memoria, los recuerdos y olvidos, el imaginario, influyen de una manera específica la experiencia y la percepción. Como señala Augé, las condiciones de la simbolización cambian, actualmente existe una “ficcionalización sistemática” del mundo (Augé, 1998: 19).

Muchas de las transformaciones son bastante visibles, se objetivan en diversas expresiones, pero algunas no son tan visibles. Por otro lado, las continuidades o los elementos que permanecen, en general, persisten invisibles, es necesario observar y analizar a profundidad tanto lo que permanece como lo que cambia.

Con la finalidad de observar y registrar aquellas imágenes o representaciones simbólicas de la realidad migratoria, se retoman tres técnicas básicas del método etnográfico: observación no participante, observación participante y entrevista etnográfica.

Con la observación no participante se persigue obtener información sobre los espacios cotidianos y las prácticas de los sujetos migrantes en las ciudades de Anaheim y de Los Ángeles, como un nivel de acercamiento objetivo. La observación participante se desarrolló en diversos escenarios festivos: El Carnaval de Mazatlán, Sinaloa, un concierto de Los Tigres del Norte en la ciudad de Tijuana, Baja California y el festejo a la Virgen de Guadalupe, en Santa Ana, California. Lo cual permite obtener material etnográfico sobre la fiesta, el ritual y la articulación socio-cultural de la música en este contexto. Ambas técnicas etnográficas permiten obtener información sobre el sujeto, la música y su contexto cotidiano. Las herramientas para registrar la información son la cámara fotográfica, grabadora de audio y diario de campo.

La entrevista etnográfica, según Spradley (1979), puede desarrollarse a través de tres estrategias que permitan que los interlocutores nos muestren algunos de sus escenarios culturales. La tercera de éstas corresponde al uso de preguntas descriptivas (*descriptive questions*): “This approach is like offering informants a frame and canvas and asking them to paint a word-picture of their experience.” (Spradley, 1979: 49) Con base en esto, identificamos cinco grandes grupos de preguntas: 1) *grand tour questions*, 2) *mini-tour questions*, 3)

example questions, 4) *experience questions* y 5) *native-language questions* (*Idem*). A partir de las especificidades de éstas y de los objetivos en este estudio, se centrará la atención en dos de estos incisos: 1 y 2, principalmente.

El primer grupo se refiere a las maneras en que el interlocutor puede remitir a escenarios culturales de su experiencia como: espacios, periodos temporales, secuencias de eventos, grupos de personas, grupos de objetos. El segundo grupo deriva del primero; una *mini-tour question* deriva de una *grand-tour question*, esto es, introducirnos a un espacio y/o período más breve, a una unidad más corta de dicha experiencia (Spradley, 1979: 49). El instrumento es un cuestionario básico que permite flexibilidad en la entrevista, con el fin de abordar los temas relativos a la experiencia migratoria y las emociones. La herramienta utilizada es la grabadora de audio.

1.1 El campo

En seguimiento a ello, la realización del trabajo de campo fue considerado con fines de exploración y contextualización, en Los Ángeles y en Sinaloa. El tiempo designado para dicha actividad fueron los meses de enero y febrero del presente año 2012. Las observaciones en Sinaloa se realizaron en diferentes fechas de ambos meses. En Los Ángeles, las observaciones y entrevistas fueron realizadas en diferentes fechas, dependiendo de la disponibilidad de los interlocutores.

En Sinaloa se visitaron las ciudades de Mazatlán, Culiacán y los poblados de Concordia, Mocorito y Rosa Morada. En estas ciudades y poblados de Sinaloa se registraron notas de campo con el fin de contextualizar la tradición musical del grupo norteño de Los Tigres del Norte e identificar en las notas etnográficas signos o símbolos que permean el “imaginario” actual sobre lo sinaloense.

Signo y símbolo son entendidos en el sentido de Schutz (1932): “Decimos que existe entre el signo y lo que éste significa, la relación de representación. Cuando observamos un símbolo, que es siempre en sentido amplio un objeto externo, no lo miramos como objeto sino

como representativo de algo más” (1932: 148). Sobre el signo se considera además que: “Los signos son artefactos u objetos-acto que se interpretan no de acuerdo con los esquemas interpretativos que les son adecuados como objetos del mundo externo sino de acuerdo con esquemas que no son adecuados para ellos y pertenecen más bien a otros objetos”. Con lo cual se entiende que toda interpretación del signo depende de o se basa en la experiencia de quien lo interpreta, es decir, en un esquema de experiencia o “sistema de signos” (1932: 149).

Para la realización de las entrevistas se tomaron en cuenta aspectos socio-culturales e históricos de los migrantes. Los criterios de selección correspondientes a los sujetos migrantes son los que a continuación se describen. En cuanto a la homogeneidad se consideró el aspecto étnico: mestizos(as). En el contexto mexicano, mestizo se entiende como categoría étnica en el sentido de quienes no se reconocen como indígenas, sino como resultado histórico-cultural de la mezcla entre criollos e indígenas.

En tanto a la heterogeneidad se consideraron dos aspectos: la edad y el género, lo cual corresponde a tres generaciones de migrantes, según la clasificación de Rumbaut (2003): primera, 1.25 y segunda generación (2003: 369). Y la cuota equitativa de género entre hombres y mujeres migrantes.

1.2 Las fuentes

-Los corridos de migrantes indocumentados de Los Tigres del Norte

Los corridos de migrantes indocumentados de Los Tigres del Norte se recopilaron mediante una búsqueda bibliográfica, discográfica y en internet. Se ordenaron cronológicamente, tomando en cuenta su producción discográfica e identificando como primer año de emisión 1971, así mismo, como último o más reciente año el 2011, a través de consultas bibliográficas sobre la trayectoria de Los Tigres, de autores como Elijah Wald (2002), Gustavo López Castro (2005) y Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011). También, a través del sitio de internet oficial y

otros portales alternativos enfocados en esta agrupación, como el Club Tigres del Norte, Facebook, Twitter y diversos sitios de letras de sus corridos y canciones.

-Las entrevistas a migrantes indocumentados

Se llevó a cabo la búsqueda y recopilación de fuentes primarias: testimonios de compositores y migrantes indocumentados. Se obtuvo contacto con el compositor Teodoro Bello y con diversas personas que relataron sus experiencias: migrantes que compartieron sus recuerdos, emociones y anhelos sobre el tema migratorio.

Antes de realizar el cuestionario guía sobre la experiencia migratoria de los interlocutores se llevaron a cabo algunas entrevistas exploratorias sobre sus hábitos musicales. Se encontró que todos los interlocutores saben de la existencia de Los Tigres del Norte y han oído corridos sobre migrantes de la misma agrupación. Al preguntarles sobre algunos corridos en específico la mayoría no lograron recordarlos, mencionaron algunos como “Camelia la tejana” o “Contrabando y traición” y luego reflexionaron sobre éste, reconociendo que no correspondía a un corrido sobre migrantes sino sobre contrabando. Otros mencionaron “Tres veces mojado” y “La jaula de oro”.

Esta confusión entre los corridos sobre el tema migratorio y el de narcotráfico es común en todos los casos, es decir, no existe una clara diferenciación entre estos dos temas o se resalta la historia de amor y no la temática migratoria. Dicha confusión en realidad no representa un problema; muestra que la memoria se guía por las representaciones tejidas en la letra de los corridos, inclusive el hecho de que el trayecto de Camelia la Texana y Emilio Varela se realice de Tijuana a Hollywood, pasando por San Isidro y por la revisión en San Clemente no es un aspecto a descartar ni minimizar para comprender por qué los migrantes recuerdan tanto este corrido. Se observó que las letras de los corridos se relacionan con los sujetos de manera histórica, el migrante no solamente puede identificar una emoción al oír una canción o un corrido, sino que más allá de identificar si es una letra sobre amor, decepción, nostalgia, frustración, felicidad, culpa, etc., puede diferenciar entre la emoción que evoca la

canción y la que le evoca a sí mismo con respecto a su experiencia. El sujeto puede señalar si una canción es melancólica o alegre, pero lo que interesa explorar es el desencadenamiento de sus propios recuerdos ligados a sus emociones.

También fue común que respondieran con frases como “sí los oigo, pero ahorita no me acuerdo”, “cuando uno quiere acordarse no se acuerda” y decir sobre el tipo de música que oyen más: “depende de mi estado de ánimo”. Ante estas observaciones sobre la memoria y los corridos o canciones se decidió abordar las entrevistas desde la temática migratoria y desde la dimensión emocional, como una forma indirecta de aproximarse a los anclajes del discurso de los corridos en la narrativa de los sujetos. Se generó la necesidad de abordar los anclajes desde la historia de los sujetos. Otro elemento que se consideró para la realización de las entrevistas fue el de la libertad de selección de recuerdos. La autora decidió intervenir lo menos posible en los recuerdos, guiando únicamente el tema general de la pregunta. Inclusive en la entrevista a Teodoro Bello, la autora realizó una pregunta general sobre su trayectoria y el compositor, por sí mismo, eligió el momento de mencionar a Los Tigres del Norte (Capítulo VIII).

De la misma forma se realizaron las entrevistas a los interlocutores migrantes de Anaheim y Los Ángeles. Se reconoce que dicha decisión respecto a la técnica metodológica sobre las entrevistas presenta limitaciones para la comprobación teórica en sentido riguroso (Sloboda, 2010:504). Sin embargo, dicha decisión permitió desplazar la atención de un grupo, género o composiciones específicos hacia lo que el interlocutor consideró más importante de colocar en su narrativa. Los corridos y canciones que escuchan cotidianamente y sus gustos musicales se registraron en las notas etnográficas a través de la observación participante y no participante.

Las entrevistas se realizaron con base en los aspectos identificados en el análisis estructural de los corridos, por lo que la entrevista fue abierta, por lo cual el enfoque aparece principalmente en recuerdos repetitivos y profundos sobre la partida del lugar de origen, el cruce de la frontera, la vida en E. U. y otros aspectos relacionados, como la nostalgia, el sentido de injusticia y el sentimiento de reclusión, en algunos relatos sobre sus anhelos y en expresiones abundantes de significado en su vida cotidiana. Los interlocutores hablaron

libremente sobre dichos aspectos, coincidiendo con la mayoría de las representaciones encontradas en el análisis estructural de los corridos, con excepción del elemento del regreso a México o al lugar de origen (Capítulo VII).

Dado el espacio temporal designado para la realización de esta tesis, se ha enfocado en una mínima selección de casos para el desarrollo de los planteamientos. La selección de testimonios se realizó con base en los elementos de las identidades narrativas que se identificaron como signos de continuidad y cambio en las representaciones del migrante indocumentado, a partir del análisis de los corridos de Los Tigres del Norte, tratando de mantener los criterios de selección de los interlocutores.

2. Las técnicas de análisis

Con base en el objetivo general de esta tesis, estas fuentes de información, los corridos y los testimonios, se analizan bajo tres técnicas: 1) El análisis cronológico e histórico de los corridos sobre migrantes indocumentados de la discografía de Los Tigres del Norte (1971-2011), contextualizados social, cultural e históricamente. 2) El análisis estructural de las narrativas musicales de estos corridos 3) El análisis narrativo de experiencias de vida de migrantes mexicanos en Estados Unidos. A continuación se desarrolla cada uno de estos elementos metodológicos.

2.1 El análisis cronológico

Dado que en el contexto actual la memoria se encuentra atravesada constantemente por la dimensión comercial, los medios masivos de comunicación y las nuevas tecnologías, el interés sobre la continuidad y el cambio temporal y espacial del fenómeno social es básico en esta tesis.

La continuidad temporal se observa con base en el ordenamiento cronológico de la producción musical del tema migratorio en la discografía de Los Tigres del Norte. El cambio

se observa en su condición dialéctica con la continuidad. En esta dimensión diacrónica es posible identificar la permanencia y el cambio de las representaciones simbólicas que articulan la composición narrativo-musical de los corridos. Dicha identificación permite abordar los recuerdos y emociones en los relatos de vida de los interlocutores y viceversa: los recuerdos vinculados a emociones como la nostalgia, la injusticia y la reclusión permiten observar la continuidad y cambio de su simbolización a través de estos corridos.

La dimensión temporal permite además identificar un ritmo de aceleración en la selección de estos corridos: en las últimas dos décadas las transformaciones de estas piezas narrativo-musicales han aumentado de forma acelerada y, a su vez, articuladas a una producción musical del tema migratorio pero no sólo en el ámbito del corrido, sino en varios géneros musicales, a una velocidad nunca antes observada en la historia y en la música.

2.2 El análisis estructural

El análisis estructural de los corridos y el análisis narrativo de los testimonios de los interlocutores se vinculan de manera profunda. Por una parte, el análisis estructural basado en el *Estudio estructural y tipológico del cuento*, de E. Meletinski (1972), donde toma como base *Morfología del cuento*, de Vladimir Propp (1928). Modelo que consiste en “examinar la forma del cuento hasta dejar claros los límites de su estructura” (1972:10). La morfología consiste en “descubrir la especificidad del cuento maravilloso, en su condición de género, a fin de hallar consiguientemente una explicación histórica de su uniformidad” (*Idem*). Tanto la narrativa de las letras de los corridos, canciones, cuentos populares y los mitos comparten una estructura subyacente, motivo por el cual se considera posible realizar un análisis estructural.

Es decir, identificar los personajes, las acciones y las funciones: qué hacen los personajes, quién hace algo y cómo lo hace. En esta medida, se busca identificar en el corrido las funciones que representan las variantes y las invariantes del relato. Esta técnica parte de la escuela estructuralista de Lévi-Strauss que, a su vez, se incorporó de la lingüística. El análisis estructural no pretende ser el determinante de los resultados de este estudio, sino incorporarlo

a la perspectiva histórica que predomina en esta tesis y que, por ende, no toma al corrido como género literario ni se analiza con base en sus atributos estéticos; el objetivo es describirlo y analizarlo en su contexto histórico social y cultural. Aquí se considera al corrido indisociable de su espacio-tiempo. La lógica demostrativa del análisis estructural permite reunir los elementos que lo componen en un conjunto de significado. Los personajes se tornan portadores de ideas evocadas explícita o implícitamente, entonces en el corrido se expresan los problemas y los anhelos sociales.

Propp realiza un análisis estructural de cuentos populares rusos, a partir de los cuales descubre “que las funciones de los personajes son los elementos constantes y repetidos del cuento maravilloso” (Meletinski, 1972:16). Elabora una tipología de observación que puede aplicarse a cualquier cuento, fábula o letra musical, gracias a la estructura subyacente que los relatos literarios comparten. La aportación de su estudio es la noción de “invariantes” y su articulación en la composición total del cuento. Esas son las unidades mínimas a encontrar en el análisis del relato, las invariantes o funciones que estructuran la totalidad del mito.

En *Morfología del cuento maravilloso*, Propp identifica 31 funciones: “alejamiento, prohibición y transgresión, interrogación e información, engañifa y complicidad, mala acción (o falta), mediación, iniciación de la acción contraria, partida, primera función del donante y reacción del héroe, recepción del objeto mágico, desplazamiento en el espacio, combate, marca del héroe, victoria, reparación de la falta, regreso del héroe, persecución y auxilio, llegada de incógnito, pretensiones embusteras, tarea difícil y tarea cumplida, reconocimiento y descubrimiento de la engañifa, transfiguración, castigo y matrimonio (Meletinski, 1972:16).

Después define siete personajes o papeles: el antagonista (el agresor), el donante [da el objeto mágico al héroe], el auxiliar (ayudante), la princesa o su padre [el personaje buscado], el mandatario [quien envía al héroe], el héroe y el falso héroe [impostor], que poseen una esfera de acción que, a su vez, puede incluir una o varias funciones (Meletinski, 1972: 16-17). Para V. Propp es fundamental elaborar primero la sucesión temporal de las acciones y después identificar los personajes; mantener la distribución de las acciones según los personajes o

papeles. Es decir, la esfera de los personajes es dependiente de la esfera de las acciones (*Idem*).

Así, el fraccionamiento del texto se expresa en una cadena de acciones seguidas. Por ejemplo, el migrante parte de su tierra, el migrante cruza la frontera (o el migrante no logra cruzar la frontera), el coyote abandona al migrante, los hijos del migrante no hablan español, etcétera. Los predicados de estas oraciones designarían la estructura del cuento, mientras los temas, complementos y partes del discurso definen el asunto. Estas frases o enunciados básicos luego adquieren sentido al reducir las acciones a un sustantivo que designa una función: partida, cruce, permanencia, regreso (Meletinski, 1972: 17-18). La acción que realiza el personaje o sujeto determina la función o la invariante. No siempre aparecen todas las funciones en un mismo relato o pueden repetirse. Se manifiesta que el autor o compositor es libre de crear y manipular ciertos elementos del relato, pero no todos, pues algunos se imponen por la propia lógica o ley del relato, por ejemplo, algunos personajes se encuentran prefijados por la función que tienen, como en este caso la migra o patrulla fronteriza.

Estos agentes son sujetos de acción, son categorías o representaciones simbólicas. Un mismo personaje puede realizar dos o más acciones u ocupar varios sujetos y una misma acción puede realizarse por diferentes personajes. Por ejemplo, el pollero puede ayudar o abandonar al migrante; la madre y la Virgen siempre esperarán el regreso del migrante.

Ahora bien, por su parte, A. J. Greimas (1966) implementó un modelo de seis aspectos para el análisis estructural del cuento, con base en *Morfología del cuento maravilloso*, de Propp. De las 31 funciones de Propp, Greimas propuso seis actantes. El *esquema actancial* o *actuacional* consiste en identificar la función narrativa del personaje, de manera que en ella se vislumbren: Sujeto/Objeto, Destinador/Destinario y Ayudante/Oponente. Estos seis actantes resultan de la combinación de tres tipos de relaciones: Querer (Sujeto/Objeto), Saber (Destinador/Destinario) y Poder (Adyuvante/Oponente).

Para Greimas, la organización del relato se da, entre otros aspectos, en tres secuencias de pruebas que debe asumir y superar el personaje. *La prueba calificante*, cuando el personaje

acepta su misión, debe superar el examen mostrando su capacidad para llegar a su fin, la cual no siempre es positiva; *la prueba decisiva*, cuando realiza su misión, conquistando el objeto, luego de haberse enfrentado al antagonista, de manera combativa o de intercambio o negociación; y *la prueba glorificante*, cuando finalmente se le reconoce como héroe (De la Mata, 2009: 5).

Pero además del nivel sintagmático o de secuencialidad de acciones es necesario un nivel paradigmático o secuencia de enunciados diversos y contradictorios, como lo ha sintetizado De la Mata (2009: 6):

- a. partida del héroe versus regreso;
- b. creación de la falta vs. liquidación de la falta;
- c. establecimiento de la prohibición vs. transgresión de la prohibición;
- d. carencia (disyunción entre el personaje y el objeto de valor) vs. liquidación de la carencia (conjunción personaje y objeto de valor);
- e. ruptura del contrato vs. restablecimiento del contrato.

Como se puede observar, los elementos del mito del migrante se interpretan a través de estos esquemas, entre otros que no se han incluido por limitaciones de tiempo y espacio. Con estas bases metodológicas y teóricas de la semiótica y del estructuralismo levi Straussiano se ha construido el análisis de las letras de los corridos seleccionados. Así la representación del migrante indocumentado se aborda por medio de *Semántica estructural* y de *Morfología del cuento*. Estos son algunos de los ejes analíticos de Propp y Greimas para el estudio estructural de los corridos de migrantes indocumentados, que se desarrollarán en el capítulo VI.

2.3 El análisis narrativo

El análisis de las narrativas de los interlocutores se basa en la tesis de *Identidades narrativas* de Dan McAdams (2011). La identidad narrativa es considerada como la historia interiorizada del yo que la persona construye para dar significado y sentido a su vida; (2011:99) lo que McAdams llama “fábulas personales”: las historias que nos contamos a nosotros mismos acerca de quién somos y cómo nos convertimos deben retener sus cualidades míticas. Son

actos de imaginación creativa que selecciona, embellece, forma y distorsiona el pasado que conecta al sujeto con un futuro imaginativo anticipado y prestado, en busca de construir significado (2011:106).

En ese sentido, como se ha planteado anteriormente, la relación entre las representaciones en estos corridos y la historia personal de los sujetos se articula emocionalmente, ya que se vincula “con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales” (Vila, 1996). Así, se busca comprender los anclajes de las representaciones del migrante en las tramas narrativas, a través del análisis de los corridos seleccionados y de los relatos de vida.

3. Conclusión del capítulo

El presente capítulo tuvo la finalidad de describir las técnicas implementadas para lograr los objetivos de esta investigación, dar cuenta de cómo se abordó una realidad a partir de la dimensión simbólica, a través de dos fuentes principales: la bibliográfica y la etnográfica. El método etnográfico se constituyó con técnicas históricas y etnográficas. La base cronológica pretendió dar cuenta de los aspectos pertinentes al tiempo-espacio diacrónico, mientras que las técnicas etnográficas atendieron los aspectos referentes al tiempo-espacio sincrónico. Ambos enfocados en presentar las herramientas para reconstruir un contexto social e histórico en sus aspectos culturales que aquí interesan: los corridos y canciones de migrantes indocumentados de Los Tigres del Norte.

En cuanto al trabajo de campo, fue de particular interés abordarlo por medio de la observación participante y no participante, puesto que ambos ejercicios complementaron el ejercicio etnográfico. Las entrevistas fueron otro elemento que se articuló los dos ejercicios anteriores, ya que en conjunto fue posible encontrar elementos en común y en contradicción. Los testimonios de los interlocutores fueron centrales, mas sin la observación participante y no participante la interpretación resultaría más limitada. La observación en campo fue sin duda limitada, pero se lograron identificar elementos clave para interpretar posteriormente el

contenido de las letras y canciones de migrantes indocumentados y aproximarse a comprender los sistemas simbólicos que se producen entre México y Estados Unidos.

Las técnicas de análisis presentadas en este capítulo: el análisis cronológico, el estructural y el narrativo, tienen sus bases filosóficas y teóricas principalmente en la disciplina histórica, en la antropológica, en la lingüística y en la psicología. Esta metodología multidisciplinaria se enfocó en lograr un análisis de la complejidad de la producción corridística, en especial la de Los Tigres del Norte, y de la identidad narrativa de los interlocutores migrantes.

Con dichas técnicas de análisis se busca explorar, identificar e interpretar las representaciones simbólicas que vehiculan los corridos seleccionados y los recuerdos y emociones con las cuales se anclan en el conjunto cultural migrante. Como se mencionó en el Capítulo II, lo ausente se encuentra en el recuerdo más que en el olvido, pero no sólo en el recuerdo consciente sino ante todo en el inconsciente de la cultura. La nostalgia es la emoción por medio de la cual se engancha o se ancla la representación del migrante indocumentado. Así, la ausencia de la tierra, la del trabajo, la de la libertad, la de la justicia, la de la protección, la del amor, la de la madre, la del padre o la del hijo, entre otras ausencias, configuran el mito del migrante. Es en la ausencia y en el recuerdo inconsciente en donde se aplican las técnicas de análisis basadas en lo desarrollado teóricamente por Freud, Lévi-Strauss, Propp, Greimas, Meletiski y McAdams, entre otros. De tal forma que en los siguientes dos capítulos (IV y V) se expresa lo encontrado en el campo, tanto en el bibliográfico como en el etnográfico, respectivamente. Posteriormente, se presentan los resultados del análisis cronológico, estructural y narrativo del material seleccionado, en los capítulos VI y VII.

III. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA TRAYECTORIA DE LOS TIGRES DEL NORTE (1968-2011)

En el presente capítulo se aborda la contextualización documental-bibliográfica o la dimensión diacrónica de la trayectoria de Los Tigres del Norte, la cual se identifica en el período 1968-2011, pero se conecta con un pasado más amplio, del cual se dará cuenta a continuación. Este capítulo, a su vez, se articula con el Capítulo V, en cuanto a la contextualización etnográfica o sincrónica del tiempo-espacio. Por lo tanto, la intención de ambos capítulos es presentar una contextualización diacrónica y sincrónica de algunos ámbitos de la realidad de Sinaloa y de Los Ángeles. Y, por ende, articularse con los subsecuentes apartados del análisis estructural y narrativo (Capítulo VI y VII).

1. Antecedentes (1968-1971)

Los antecedentes inmediatos de la trayectoria de Los Tigres del Norte remiten al punto de partida de los hermanos Hernández de su pueblo de origen, Rosa Morada, Mocorito, Sinaloa (ver Anexo 3, Mapa 1), en el noroeste de México, en el año de 1968, según se narra en la página de internet de Los Tigres del Norte, así como en entrevistas ocasionales para los medios de comunicación o documentales como *Al otro lado* (Anexo 2).

En 1968, los hermanos tuvieron que dejar su tierra natal, Rosa Morada, Mocorito, Sinaloa, México y emprender su camino hacia Estados Unidos, con la esperanza de ayudar a su familia. Un día, después de tocar en la ciudad fronteriza de Mexicali, fueron contratados para actuar en un desfile del Día de la Independencia en San José, California, el grupo en ese entonces aún no tenía nombre y fue un oficial de inmigración quien los llamó 'Little Tigers', y como viajaban hacia el norte, completó su frase con la expresión 'The Tigers of the North', Los Tigres del Norte. Dando así origen al nombre del grupo.⁴

Tanto la representación pública (Sperber, 2005), el migrante indocumentado y Los Tigres del Norte, como la objetivización y anclaje de dicha representación (Moscovici, 1984) se vinculan indudablemente con la dimensión social de la migración indocumentada, caracterizada por distintos cambios económico-políticos y socio-culturales (Anexo 2). Jorge

⁴ Tomado de la página de Los Tigres del Norte <http://www.tigresdelnorte.com.mx/historia.htm>, consultado el 17 de abril 2012

Durand (2007: 40) ha considerado en una de sus revisiones del proceso migratorio México-Estados Unidos lo significativo de la migración laboral indocumentada a lo largo de la historia:

La historia de la migración México-Estados Unidos nos ha enseñado que en el mercado de trabajo binacional, si no hay arreglo por la vía formal, el arreglo se da *de facto*. Es decir, los empleadores contratan los trabajadores indocumentados que sean necesarios y el gobierno se encarga de expulsar los excedentes. La buena marcha de la economía justifica la impunidad de la cual gozan los empresarios y la persecución de los “ilegales” se explica ante la opinión pública, los medios y los lectores, por el trabajo de los políticos.

Esto, al hacer referencia a una “reevaluación del Programa Bracero”, en la cual se enlistaron más desventajas que ventajas, al observar en retrospectiva el proceso y sistema de contratación laboral que ocurrió entre 1942 y 1964. Han pasado 27 años desde el fin del Programa Bracero, en los cuales los trabajadores mexicanos y latinoamericanos continuaron cruzando la frontera, a lo que Durand se refiere como “situación *de facto*” o como lo explicó en el año 2007:

La vía *de facto* ha demostrado ser la más viable. Donde paradójicamente todas las partes quedan contentas, aunque nadie lo pueda decir en voz alta. Esta situación de facto se dio cuando se acabaron los convenios. Salvo un número relativamente reducido de braceros que legalizó su situación, los trabajadores mexicanos siguieron cruzando la línea de manera subrepticia y los empleadores los siguieron contratando. A lo largo de 22 años, periodo que comprende la etapa indocumentada, el gobierno mexicano se lavó las manos y aplicó lo que se ha llamado “la política de la no política” (Durand, 2005). Por su parte, el gobierno estadounidense alegaba que tenía la frontera bajo control. Efectivamente, dejaba pasar a aquellos que eran necesarios para levantar las cosechas, la basura, los platos sucios, las sábanas usadas y deportaba, día a día, a los sobrantes (2007: 41).

Esto a nivel económico-político ayuda a comprender una articulación compleja de los hechos históricos con la memoria social y las emociones expresadas en los corridos, en el mito que se produce y circula día a día a partir de esta época, en la dimensión socio-cultural, especialmente en la simbólica (Anexo 2).

Si bien se tienen presentes los procesos económicos y políticos que favorecieron la migración indocumentada México-Estados Unidos -y con ella las historias de todos esos sujetos migrantes-, como el fin del Programa Bracero (1964); los mecanismos de legalización: la *Immigrant Reform and Control Act* o Ley Simpson-Rodino (1986); de limitación de

derechos: la Ley de Inmigración Ilegal y Responsabilidad del Inmigrante (1997), la Ley SB1070 (2010); de deportación masiva como la Operación *Wetback* (1954); la Operación *Blockade* o *Hold the Line* (1993), en el área de El Paso, Texas; la Operación Guardián o *Gatekeeper* (1994), en el área de San Diego-Tijuana; la Operación *Safeguard* (1994), en Arizona, mismo año de hechos de índole macroeconómica como el Tratado de Libre Comercio, TLC o NAFTA; la Operación Río Grande (1997), en Brownsville, Texas (Ong, 2004: 81). Además se toman en cuenta aquellos procesos que se reflejaron en la industria de la música.

Tal como lo señala Jorge Durand, la situación *de facto* prevaleció antes, durante y después del Programa Bracero (1942-1964), y ello es posible verificarlo a través de las composiciones musicales de más de un siglo, desde fines del XIX hasta la actualidad. El género del corrido y la canción ranchera han sido el vehículo principal de la representación del migrante indocumentado, que puede rastrearse al menos desde 1890, que es el primer corrido del cual se tiene alcance, hasta este momento y en este estudio. El corrido *Desde México he venido*, el cual fue registrado en un estudio de Américo Paredes (1993).

Por lo cual se considera que los corridos y canciones sobre migrantes de Los Tigres del Norte se articulan con un contexto más amplio de producción de corridos, canciones, géneros e intérpretes. Corridos que han tenido una continuidad temporal-espacial de más de un siglo, mismo proceso en el cual han cambiado las maneras de nombrar a los personajes, las acciones que éstos realizan y la función que cada uno cumple en el relato. Sin embargo, también se considera que todas las composiciones comparten una estructura subyacente (la cual se desarrolla en el Capítulo VI), que permite comprender un sistema emocional o inconsciente cultural de gran parte de la sociedad mexicana mestiza, de diversos sectores laborales, generacionales, a uno y a otro lado de la frontera México-Estados Unidos.

En cuanto a estas ideas, se han identificado cuatro aspectos en los cuales es posible categorizar los cambios y continuidades del mito del migrante, éstas son: 1) el género musical, 2) los intérpretes, 3) el contenido de las composiciones y 4) los medios y tecnologías a través

de las cuales se transforma la circulación dialéctica producción-recepción de los mitos y la memoria.

1) Géneros

En principio, el imaginario sobre el migrante y la frontera México-Estados Unidos, en el cual se insertarán Los Tigres del Norte, se nutre principalmente del estilo nortño: el corrido y la canción ranchera. Resulta interesante retroceder a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando los corridos presentaban algunas características tradicionales, como una duración aproximada de diez minutos cada corrido, puesto que la visión social, la industria discográfica y la tecnología de la época así lo posibilitaban. Poco a poco esta duración se irá acortando hasta el momento actual, en el cual se conoce con menos de cuatro minutos.

Una clasificación contextual basada en el género musical resulta un tanto arbitraria, pues se considera que no existe un género puro, mucho menos fijo o estático, pero es una dimensión que en este estudio se integra meramente como útil para el análisis del fenómeno de la permanencia y cambio del corrido. Así como el corrido se encuentra en constante movimiento, así los géneros musicales que se observan en el *paisaje musical* (Winchester, 2003:50).

En esta época aún es posible considerar de manera factible una categorización por medio del género musical; sin embargo, para las siguientes décadas se observará cómo la aceleración del contexto se objetiva también en la producción musical. Los cambios que hasta principios de los '70 parecen relativamente constantes, en las décadas subsecuentes presentan un ritmo de aceleración único en la historia. A partir de los '90, las fronteras de diversos géneros musicales se perciben en diferentes ritmos de cambio, dependiendo de variados factores contextuales, pero siempre en constante y rápido cambio, sobre todo aquellos que permean la difusión radiofónica, televisiva y virtual, aunque también en el medio literario y cinematográfico.

2) Intérpretes

En este ámbito de representaciones públicas (Sperber, 2005), en la década de los 50', la figura de El Piporro, a través de su propio estilo, representa una figura del bracero y del mojado, no solamente en sus corridos sino también en el cine. Otros intérpretes de la comedia también recurren al imaginario del migrante indocumentado, como Manolín y Shilinski.

Así mismo, en los 60', los duetos y conjuntos como Los Dos Amigos, El Duetto América, Los Broncos de Reynosa, Los Donneños, Las Hermanas Huerta, Las Jilguerillas, entre otros de menor difusión mediática como Los Tajuarines, Los Costeños del Valle, Los Hermanos Arellano, Los Jilgueros de la Loma, Duetto Janitzio, Los Hermanos Zermeño y Los Rurales, Duetto Nuevo León. Y solistas como Antonio Aguilar, Hilarión Osornio, Gilberto Luna, Lalo García, Lola Beltrán, también llegan a integrar algunos corridos del migrante indocumentado.

3) Contenido

A través de las representaciones públicas se comprende la articulación indisociable con las representaciones mentales (Sperber, 2005). Los personajes de la época fueron los nortños, los enganchados, los repatriados, los deportados, los reenganchados, los desarraigados y por supuesto los braceros. El bracero se vio acompañado de adjetivos: bracero moderno, bracero fracasado, bracero bracero, famoso bracero.

Muchos de los corridos y canciones de la década de los 50' siguen siendo representativos en la memoria social, ya que actualmente continúan oyéndose en fiestas privadas y en la radio. Algunos corridos como *Chulas fronteras* (El Piporro) y *Paso del Norte* (varias interpretaciones) llaman la atención por su continuidad en los medios y en la memoria.

4) Tecnología y medios de comunicación

En este sistema de recuerdos/olvidos, la memoria social y colectiva se construye mediante mecanismos que tienden a constituirse como una memoria institucionalizada (Candau, 2002). Gran parte de la memoria contemporánea, en la *sobremodernidad* (Augé, 1992), depende de los registros de tipo mediáticos. Los corridos de la época anterior a Los Tigres del Norte fueron grabados en discos de 45 y 78 rpm (revoluciones por minuto), un tipo de grabación que consistía en incluir de dos a cuatro corridos o canciones por disco, con una duración de sonido menor a media hora, de material de acetato o vinilo, que circulaba principalmente por medio de la radio. También predominó el uso de cintas magnéticas.

Los acervos de estos materiales de la mayor parte del siglo XX se encuentran en escasos archivos fonográficos. Uno es el *Corrido Web Projects* de la Universidad de Texas, en Austin; otro acervo es la colección de discos *Texas-Mexican Border Music*, de Arhoolie Records (varios volúmenes); otro, la producción discográfica *Mexican-American Border Music, Corridos & Tragedias de la Frontera, First Recording of Historic Mexican-American Ballads (1928-1937), Includes the first recording of "Gregorio Cortez", 2CD's with 168 page book, Arhoolie, Polklyric 7019/7020*; y el acervo de la Fonoteca Nacional, en la Ciudad de México.

Otro de los acervos destinado al rescate del material fonográfico de la época del Programa Bracero es el de *Frontera Collection*, tanto en la UCLA como en el sitio <http://www.frontera.library.ucla.edu>, aunque limitado a usuarios de UCLA. Es posible hallar un amplio repertorio de corridos y canciones de migrantes de la primera mitad del siglo XX. *Frontera Collection* es un proyecto de digitalización de discos de 78 y 45 rpm de dicha época, que cuenta con el apoyo financiero de la Fundación Tigres del Norte. Es así como se observa la iniciativa socio-cultural para el rescate de una memoria vinculada con la industria discográfica y los medios de comunicación masiva.

Gas Records, Musart, Balboa, Peerless, Columbia, CBS, Caliente Records, Falcon, Capitol, EMI, Sonomex, Fama y Luna Records figuran como las principales disqueras de la industria musical desde la década de los 40' hasta los 80', algunas desaparecen y otras se

transforman con la entrada de RCA Víctor, Fonomex, Gamma, Polygram, Orfeón, Musivisa Internacional y Pentagrama. Y, posteriormente, en los 90', con la introducción de Fonovisa/Melody y Universal, que actualmente abarcan gran parte de la industria discográfica, sin dejar de considerar la intervención de la piratería, tanto en cd como por internet, entre los medios de difusión masiva.

Este fue el contexto del mito del migrante de la época de fines del Porfiriato, de la Revolución mexicana (1910), también de la Primera Guerra Mundial (1914) y de la Gran Depresión (1929) en E. U., para luego atravesar el contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) junto con el Programa Bracero (1942-1964). Ello, entre muchos otros elementos sociales, representa el antecedente contextual de la trayectoria de Los Tigres del Norte (ver Anexo 2).

2. Trayectoria de Los Tigres del Norte (1971-2011)

A principios de la década de los 70', en 1971 para ser preciso, se grabó el primer disco del grupo sinaloense Los Tigres del Norte, el álbum titulado *Cuquita*. Para ese momento, es posible verificar en la industria discográfica no sólo el cambio constante que presenta el mito del migrante sino también un aumento considerable en su variación, que va desde los géneros musicales, intérpretes, compositores, elementos de contenido, hasta la transformación mediática y tecnológica que posibilita la producción, difusión y recepción de esta música. Se observa una secularización de las disqueras, por la circulación de la música por internet, sobre todo a partir de los años 90', y que tanto el internet como la radio juegan distintos papeles dependiendo de cada contexto.

De manera similar al apartado de los antecedentes se clasifican a continuación los cambios y continuidades observadas en: 1) géneros musicales, 2) contenido, 3) intérpretes y 4) tecnología y medios de comunicación, situados ahora en el período que abarca la trayectoria de Los Tigres del Norte, de 1971 al 2011. En este apartado se incluyen dos sub-apartados para una contextualización diacrónica y sincrónica, lo cual corresponde a una parte del análisis

documental y bibliográfico y otra a las notas etnográficas correspondientes a las observaciones de campo en Sinaloa, Tijuana, Anaheim y Los Ángeles.

1) Géneros

Siguiendo los planteamientos de Augé (1998 y 2000), se observan esos excesos que caracterizan a la *sobremodernidad*, con respecto a esta época que “pone a la historia en escena, que hace de ella un espectáculo” (1998: 31). Dicha sobreproducción de imágenes y sonidos se objetivan en la música actual. Se concibe dicha realidad como transformadora veloz de representaciones públicas y mentales que, a la vez, permite el constante flujo y circulación de éstas, conformando así un mito mediatizado, pero eficaz. Ante una sobreproducción de emociones y represiones corresponde una sobreproducción de representaciones de un mito que ordena la multiplicidad de desórdenes, en contextos como el del migrante indocumentado.

Es como el corrido y la canción ranchera continúan en la cima de la aportación al mito del migrante indocumentado. Y éste ha crecido gradualmente, en la medida en que se han integrado diversos géneros y sobre todo fusiones, variando en intérpretes, cantidad de canciones y momentos. A partir de 1983, el género del *rock*; de 1997 el *hip hop*; de 1998, el *ska* y *reggae*. El *rock* ha conservado poca continuidad, pero el *hip hop* ha sido uno de los mayores contribuyentes al imaginario del migrante, pues se ha incorporado al sistema de representaciones del migrante paralelamente a los procesos de cambio identitario de migrantes de segunda generación. Otros géneros esporádicos han sido el metal y la cumbia. Y entre otros ritmos tradicionales se han encontrado el canto cardenche, la pirecua, la valona, el son y la bola suriana. Quizá muchos otros de los cuales no se tiene conocimiento en este estudio.

Es en 1983 cuando el *rock* hace su primera aparición en dicha temática, con la composición de *Viajero*, de Banda Bostik. A ésta banda le siguieron La Maldita Vecindad (1989, *Mojado* y 2009, *Sur del sur*); Heavy Nopal (1992, *Al otro lado del Río Bravo*, *Como México no hay nada igual* y *Mi patria*); El Tri (1992, *El indocumentado*, 2005, *Sueño*

americano, 2007, *El muro*, 2008, *La raza indocumentada*); Carlos Santana (1999, *La migra*) y Maná (2003, *Pobre Juan*).

También se integraron canciones a través de fusiones del *ska* y *reggae*, como Manu Chao (1998, el álbum *Clandestino*), Los de abajo (1998, la canción *El emigrado*), Cadena perpetua (2003, la canción *Emigrar*) o Raúl y Mexía (canción *Todos somos Arizona*, 2010). En el hip hop en español, con Molotov (1997, *Voto latino* y 2003, *Frijolero*); Control Machete (2005, *Mexican curious*). Y uno de los más sobresalientes en los últimos seis años, que pasó del *reggaetón* al *hip hop*, Calle 13, con varias composiciones sobre la migración indocumentada o que aluden ya sea a ésta o a la guerrilla, entre otros temas de amor o de protesta social: en el año 2007, *Pa'l Norte, Llégame a mi guarida*; en el 2008, *Los de atrás vienen conmigo*; y en el 2010, *Entren los que quieran, La vuelta al mundo, Latinoamérica, Prepárame la cena*.

No solamente se consideran dichas fusiones musicales como objetivaciones de la *sobremodernidad* y como mecanismos de adscripción de la memoria al espacio y al tiempo (Candau, 2002), también son representaciones que integran tanto la *objetivización* como el *anclaje* (Moscovici, 1984), son tanto imágenes estructurantes como producciones de raíces hondas de un contexto. Se consideran claros ejemplos de este planteamiento a Don Cheto, Calle 13 y Lila Downs.

Las fusiones rítmicas entre el corrido y el *hip hop* forman parte del contexto del migrante desde los últimos ocho años, aproximadamente. Es el caso del locutor de radio Don Cheto, quien desde el año 2003 interpretó de tal forma diversos corridos-*hip hop* en el disco *Hablando por lo claro* (*El tatuado, La reina del mal, Cholo de Playstation, Vámonos pa'l rancho, Necesito coyote*). En el 2004 grabó el disco *Piporreando*; en el 2005, *El hombre del vozarrón*; en el 2007, *Línea de oro* y en el 2008, *Chetazos*. También, en ese año, se grabó una canción a dueto con la canta-autora de rock-cumbia Amanditita, *El muy muy*. Así mismo, en *Youtube* se muestra un video de un concierto de Los Tigres del Norte en Los Ángeles, donde

Don Cheto canta a dueto con el grupo el corrido *La Jaula de Oro*.⁵ Y, también en ese mismo año y en el mismo sitio de internet, se observa a Don Cheto durante la Novena Entrega de los Premios de la Radio, en el Gibson Amphitheatre, interpretando a dueto con Calle 13 la canción *Pa'l Norte*.⁶ En el 2009 se produjo el disco *El Ktme de ustedes* y en el 2010 *El amigo del pueblo* y *La crisis*. Discos donde se integraron corridos-hip hop y canciones referentes a la problemática generacional entre los padres e hijos migrantes, reinterpretaciones de las versiones de El Piporro y otros.

En géneros musicales como el metal (en 1995, el grupo Brujería con el disco Raza Odiada y la canción *La migra*) y la cumbia, (en el 2004, el dueto Aventura con la canción *Hoja en blanco*) hay casos aislados. Pero éste último género de la cumbia se observa de manera persistente en las fiestas y eventos de grupos de migrantes latinos en Los Ángeles y ciudades cercanas. Y, por último el pop y la balada romántica (en el 2005, Ricardo Arjona, canta-autor de *El Mojado*, en un dueto con el grupo Intocable).

Otros son los casos del son, la pirecua (*Adiós Adiós* y *Adiós California*), la valona (*Valona a los norteños*), el canto cardenche (*Yo ya me voy*) y la bola suriana, con los cuales el tema de la migración ha aparecido en ciertas condiciones históricas. Una reinterpretación del canto cardenche *Yo ya me voy* es realizada por Lila Downs en el disco *La Cantina*, en el año 2006. A través de esta intérprete también se produjo el disco *Border o La Línea*, en el 2001, donde se combinan canciones de mediados del siglo XX con canciones de reciente composición, como *El Bracero Fracasado*, *La Llorona* y *La Línea*, en un estilo diferente. Se cantan en inglés y español y la fusión musical combina varios géneros, ejemplos de los procesos de *objetivización* y *anclaje* de una representación simbólica.

⁵ El fragmento del concierto donde Don Cheto canta a dueto con Los Tigres del Norte puede visualizarse mediante el enlace <<http://www.youtube.com/watch?v=5A9WmbDokKs>>, consultado el 20 de abril 2012.

⁶ En el siguiente enlace es posible visualizar la interpretación a dueto de Don Cheto con Calle 13 de la canción *Pa'l Norte* <<http://www.youtube.com/watch?v=uEp9HF2uiw4>>, consultado el 20 de abril 2012.

2) Contenido

En continuidad con los planteamientos sobre el exceso de representaciones simbólicas de la *sobremodernidad* se aborda este apartado. La *Sobremodernidad* (Augé, 2000: 36) resulta ser un sistema simbólico, ante todo saturado de imágenes que circulan a un ritmo y velocidad nunca antes experimentado. Estas imágenes o representaciones simbólicas producidas y recibidas mediáticamente transforman la memoria, los recuerdos y olvidos, el imaginario, influyen de una manera específica la experiencia y la percepción.

En esta época es notable la cantidad y ritmo acelerado de composiciones sobre el ilegal, el mojado o espalda mojada, el ausente, el alambrado, el desterrado, el viajero, el paisano, el clandestino, el frijolero, el campesino, el deportado o el residente. Así como de la estación de trenes, del tren, de los rieles, del vagón, de la central camionera, del pasaje, del camión, del rancho, del pueblo, del terruño, de la sierra, de la finca de adobe o de las casas de madera. Y de tal forma, de la frontera, del norte, del paso, del puente, del Río Bravo, de la zanja, de la línea, del cerro y del desierto. Y luego viene la muralla, el muro, el gringo, el pollero o el coyote, la migra y las redadas. Al indocumentado lo acompañan los meses, la lejanía, la nostalgia, el recuerdo, el lamento, la tristeza, el llanto, la despedida, las cartas y siempre sus sueños. A veces termina en la jaula y otras en la tumba, aunque otras veces regresa a su tierra.

Pero también existen otros temas que se articulan con el de los migrantes indocumentados, como todos aquellos que comparten representaciones simbólicas que evocan la nostalgia, la pobreza, la injusticia, la reclusión, la traición, el riesgo, el valor, el trabajo, la suerte, la violencia, entre otras. De esa forma, el corrido de temática migratoria se articula principalmente con corridos de otras temáticas, por ejemplo los corridos de contrabando y narcotráfico. Por todo lo anterior, no es posible comprender de manera aislada el fenómeno de Los Tigres del Norte y los corridos seleccionados, sino en su contexto histórico, social y cultural.

Es un aspecto central mencionar que el tema del amor se articula con todos los mitos encontrados en las letras de corridos y canciones. El amor es como un articulador capaz de conectar otros elementos del sistema de representaciones, el cual puede combinarse en mayor o menor medida con representaciones simbólicas de historias de migrantes, lo mismo que de contrabandistas o de casi cualquier temática.

3) Intérpretes

En la misma década en que Los Tigres del Norte lanzan su primera producción discográfica al mercado musical (1971), agrupaciones como Los Alegres de Terán, Los Gavilanes del Norte, Los Rayos y Los Humildes integraron en su repertorio unas cuantas composiciones sobre la temática migratoria, sin dejar de lado su considerable aportación al estilo norteño a través de otras composiciones. También, varios de los duetos y conjuntos mencionados en los antecedentes continuaron durante los 80' junto a Chelo, Cornelio Reyna, Carlos y José, Héctor Montemayor, Gerardo Reyes, Fernando Ríos y Federico Villa, algunos de ellos excepcionalmente interpretaron corridos sobre dicho tema, entre los 70' y los 90'.

Por supuesto, muchos han sido los intérpretes y compositores, de manera que resulta imposible contarlos o mencionarlos a todos. Solamente se ha intentado elaborar un mapa general del paisaje musical de la época que abarca la trayectoria de la agrupación norteña de Los Tigres y de sus antecedentes más representativos en la industria discográfica y los medios de comunicación.

Actualmente, el grupo de Los Tigres del Norte no solamente se articula con otros géneros musicales, sino tanto con otras agrupaciones como otros intérpretes de la propia música norteña, los cuales es posible identificar, por un lado, representativos del Sur, Occidente y Noroeste: Joan Sebastian, Marco Antonio Solís o Los Bukis, Los Caminantes y Los Yonics, Los Temerarios, Montés de Durango y Alicia Villarreal; del Noreste, Invasores de Nuevo León, Ramón Ayala, por mencionar algunos(as). Cada uno representativo de un estilo regional, como ha sido el duranguense. Varios de ellos(as) comparten los mismos

compositores, como es el caso de Teodoro Bello, quien ha compuesto la mayoría de los corridos y canciones que Los Tigres del Norte han interpretado en los últimos 15 años, aproximadamente. Otros intérpretes han grabado canciones de dicho compositor, tanto antes de Los Tigres como actualmente.

4) Tecnología y medios de comunicación

Además de dar seguimiento a los planteamientos acerca de la sobreproducción de representaciones, es preciso profundizar en el aspecto del mecanismo de adscripción de la memoria al espacio y al tiempo. La letra y música de los corridos y canciones son un mecanismo por medio del cual los sujetos generan memoria y adscripción –y diferenciación- a un determinado contexto, ya sea durante el trabajo o el ocio; por medio de la música el sujeto se articula tanto a uno como a otro y por ende, a un espacio-tiempo.

Los medios de comunicación se han transformado de tal forma que la radio ha sido secularizada por el internet, aunque no en todos los grupos sociales ni de forma homogénea, pero se han presentado cambios representativos. Un ejemplo de ello es el llamado Movimiento Alterado. Toda su producción, promoción y distribución parte primero desde internet y posteriormente se difunden por la radio, pero debido a la censura, solamente en el sur de Estados Unidos. Una generación de jóvenes compositores e intérpretes de narcocorridos, con fusiones musicales del estilo norteno y la banda sinaloense. Los llamados “corridos progresivos” y “corridos enfermos”, provienen de esta expresión musical de los años más recientes.

El Movimiento Alterado: los corridos progresivos y corridos enfermos, como se han hecho reconocer, han permeado en la última década el imaginario. Ello representa un cambio tanto de la forma como del fondo, un colectivo de músicos que se autoproducen mediante internet. La censura de la radio, la prohibición de transmisión de narcocorridos ha promovido, a su vez, la transformación de los canales de comunicación. Pero otras expresiones también han sido las de la literatura, por mencionar algunas, las obras de Elmer Mendoza (1999, 2003,

2004, 2006, 2008, 2011), donde Sinaloa se asocia con la violencia. Y la obra de Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*, en el 2002, presente en el imaginario tanto por el corrido compuesto por Teodoro Bello como por la última producción televisiva del mismo título, en el 2011, la telenovela de Televisa basada en dicho libro.

3. Conclusión del capítulo

Este capítulo se enfocó en la dimensión diacrónica cronológica, en la secuencia lineal temporal de los corridos de migrantes indocumentados, en la trayectoria de Los Tigres del Norte, considerando una parte representativa de antecedentes sobre los aspectos de la industria discográfica y los medios de comunicación masiva que a lo largo de varias décadas han convergido posibilitando la producción, reproducción y transformación de la música y los corridos y canciones sobre el tema de la migración indocumentada. No obstante, también se identificaron elementos que bien forman parte de la dimensión sincrónica, en específico del tiempo mítico, el tiempo no cronológico.

Las representaciones públicas que se identificaron en el análisis del contexto histórico corresponden a diversos usos de la memoria social e institucional. La partida del lugar de origen de Los Tigres del Norte en busca de su objetivo, el trabajo, y la relación de poder del Adyuvante/Oponente para cruzar la frontera (que se explican en los capítulos II, III y VI) se articulan de forma sólida al mito del migrante. Otras representaciones, como la de El Piporro simbolizan el intercambio cultural del lenguaje inglés/español por medio de sus canciones corrido/*rock and roll*. O como la de Don Cheto, representan el conflicto generacional a través del corrido/*hip hop*. El Piporro como un norteno y trabajador migrante temporal; Don Cheto como padre migrante indocumentado con hijos nacidos en Estados Unidos.

El sistema de memoria del conjunto cultural migrante se compone de representaciones simbólicas sobre la ausencia: la ausencia de la tierra, del trabajo, de la libertad, de la justicia, entre otras. Es una memoria que depende en gran medida de los medios de comunicación masiva y de los espacios de interacción festiva y cotidiana, vinculada estrechamente a la

música del lugar de origen, pero también a la música del lugar de destino. Esta memoria tiende a institucionalizarse en algunos ámbitos mediáticos y académicos, que la propia visión hacia el grupo cultural como popular lo destina a los estudios de cultura popular o del folclor o como materia de los medios de comunicación.

Es en la etapa de sobreproducción de dichas representaciones cuando se capta la mirada más allá de lo popular, cuando ya no sólo es el corrido y la canción ranchera los géneros musicales que aportan imágenes del migrante indocumentado, cuando se expresa una crisis en aumento del fenómeno migratorio como problema económico, político, social y cultural. En el siguiente capítulo se presentan las notas etnográficas del trabajo de campo, que resaltan los aspectos musicales y rituales que conforman la vida cotidiana y la memoria de los sujetos. Es una contextualización etnográfica, situada en el tiempo presente, como una mirada al tiempo sincrónico, es lo que se observa actualmente y se complementa con este capítulo del contexto histórico.

IV. CONTEXTUALIZACIÓN ETNOGRÁFICA DEL CORRIDO

En este apartado se integran las notas de campo obtenidas mediante la observación participante y no participante en Sinaloa, Tijuana, Anaheim y Los Ángeles (Anexo 3). Con base en los planteamientos teóricos sobre el inconsciente cultural, desarrollados en el Capítulo II, se elabora un marco general de los elementos de represión y de control, tanto en el contexto mexicano como en el estadounidense, observados durante la exploración en campo.

A continuación se desarrolla lo que se privilegia y lo que se reprime en cada contexto. Se comienza con el ámbito del uso de la memoria, primero en contexto mexicano y, segundo, en contexto estadounidense. Como primer punto para ambos contextos, el lugar de la memoria histórica institucionalizada y del imaginario, éste último en el sentido de ficción, de “representación cultural-fantástica” (Olmos, 2011: 208).

Posteriormente, se presentan las notas etnográficas que dan cuenta de algunos aspectos de la realidad sinaloense actual, con dichas notas se pretende mostrar una comparación y contraste entre la contextualización documental-bibliográfica y la etnográfica y, a la vez, una forma de articulación entre lo diacrónico y lo sincrónico.

1. En contexto mexicano

1.1 La centralidad de la memoria histórica

En este sistema de memoria se distingue la tendencia a privilegiar la memoria institucionalizada, por lo cual los recuerdos/olvidos dependen de dicha disposición. La cultura mexicana mestiza privilegia la memoria histórica. Esta característica solamente se identifica al salir de dicho contexto y entrar en uno distinto, como el estadounidense. El contexto mexicano es un sistema socio-cultural que basa la construcción de su memoria en los personajes y acontecimientos de un pasado relacionado con la conquista, la colonización, la Independencia, la Guerra México-Unidos, la Revolución y una modernización no menos histórica que el

ferrocarril y otras infraestructuras que se retornan constantemente a asociaciones con personajes y momentos de la historia oficial nacionalista.

Las representaciones de esta memoria se encuentran en una constante dicotomía entre el poder oficial y el popular. El carácter nacionalista de la memoria mexicana mestiza se observa directamente en las cualidades de las figuras hegemónicas: las sociedades prehispánicas mesoamericanas, los mestizos, los héroes de la Independencia, los de la Revolución, la Virgen de Guadalupe y Dios.

En ese sentido, “rememoración” y “conmemoración” son dos ideas que conceptualizan el uso de la memoria en contexto mexicano, una de base mediática y otra tradicional:

... es necesario señalar que la creación popular, en el contexto de la tradición oral, obedece más a un modelo de pensamiento antiguo que a los cambios bruscos del mercado. Sin embargo, el contagio de representaciones simbólicas del mecanismo de reproducción, como diría Sperber (1994), es muy distinto entre la cultura tradicional y la cultura nacional, a pesar de que, tanto las culturas populares como las culturas nacionales, tienen la necesidad de ser rememoradas y conmemoradas en el marco de la *poiésis*, parte primordial del proceso creativo (Olmos, 2011: 33)

En México la memoria histórica nacionalista, si bien se observa transformada por los cambios propios del contexto histórico y se éstos se verifican en los medios de comunicación masiva, guarda un sentimiento con respecto a la memoria tradicional. Aunque toda historia nacionalista es una construcción, para ser efectiva –al menos en el sector mayoritario en el cual le importa legitimarse- requiere de elementos de arraigo. Por otra parte, hay elementos que los sujetos se apropian como símbolo nacionalista, aunque el Estado no lo asocie en su construcción oficial. El corrido suele ser un ejemplo, pues es un símbolo de la Revolución Mexicana, pero no cualquier temática del corrido; el corrido sobre narcotráfico es descartado y se promueve su censura.

1.2 Censura a los narcocorridos

Por lo anterior, resulta comprensible elaborar hipótesis sobre los motivos de censura de ciertas expresiones como los narcocorridos, que para los grupos de poder político representan figuras ilegítimas, aunque no para diversos grupos sociales productores y receptores. La represión de representaciones asociadas a la *transgresión* (Córdova, 2012) es una característica constante de este sistema de recuerdo/olvido.

Es el corrido y la canción uno de los canales de inmortalización de personajes y hazañas, se trata de un poder simbólico (Héau, 2005: 21). A través de este hecho se entiende la centralidad de la memoria histórica, pero también la centralidad de los medios de comunicación en la construcción de dicha memoria. El control de los medios de comunicación es el control de una parte significativa de la memoria de la sociedad mexicana mestiza, tanto en México como en Estados Unidos.

Resulta un aspecto central del sistema socio-cultural mexicano el control de varios de los medios de comunicación masiva por parte de los grupos de poder político y/o privado, principalmente radio y televisión, pero también espacios públicos o de gobierno. La prohibición de transmisión de narcocorridos por radio, a nivel nacional, comenzó en enero del año 2001, a través de la política conservadora del Partido Acción Nacional (PAN), el cual al ocupar la cúpula del poder inició reformas a la Ley de Radio y Televisión, bajo el mandato del ex presidente de México Vicente Fox. En estados como Sinaloa, dicha censura comenzó aproximadamente desde 1987, como señala Helena Simonett (comunicación personal).

Al inicio se aplicaron sanciones a las difusoras que emitieran narcocorridos. Las medidas se basaron en la Ley Federal de Radio y Televisión de 1961, que en su Artículo 63 prohíbe: “las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea a través de expresiones maliciosas o haciendo apología de la violencia o

del crimen”.⁷ Para el mes de diciembre del 2002, 42 difusoras de Michoacán acordaron con la Cámara de la Industria de Radio y televisión (CIRT) dejar de transmitir narcocorridos. Se argumentó que la intención era mejorar el contenido de los programas, ya que la niñez y la juventud debían ser protegidas de la delincuencia organizada, ya que el corrido en boga no hablaba de hazañas de las figuras de la Revolución Mexicana.⁸

Actualmente, es posible comprobar que dicha prohibición continua, pues no hay estación de radio que transmita narcocorridos. Tampoco hay espacios públicos -de gobierno- donde se presenten narcocorridistas, quedando éstos únicamente libres a través de internet, de discos y en escenarios privados. Sin embargo, en el contexto estadounidense la radio, así como otros medios y espacios funcionan de manera diferente. En la radio de Mazatlán se escucha la segunda canción del disco Los Tigres del Norte *and Friends, América*, interpretada por Calle 13 y LTDN (Los Tigres del Norte), mientras en las estaciones de música grupera del centro del país, en el Distrito Federal, únicamente se llega a escuchar la primera canción de dicho disco, *Golpes en el corazón*, con Paulina Rubio y LTDN.

Para conocer las emociones de una parte de la sociedad que compone un pueblo o una cultura hay que conocer su música y las letras que la integran. En la música se objetivan las emociones, desde las más profundas hasta las más superficiales. La música y sus letras nos remiten indudablemente a espacios y lugares específicos, a México, al noroeste, a otros lugares personales. Ya sea por el lugar de origen del grupo o por la influencia musical del intérprete. Hay que entender el desierto, el paisaje y el clima, las montañas, la lejanía, la inmensidad, la nada. La sierra es el elemento espacial predominante de este imaginario. Una vez más se observa la música y las letras como mecanismo efectivo de adscripción al espacio-tiempo, como productora de memoria. Y de esta forma, se desarrolla una aproximación al contexto estadounidense.

⁷ *La Nación*, 2009, “Radios mexicanas sancionadas por tocar narcocorridos”, Sección Vida y Estilo, viernes 2 de enero, Santiago, España, en <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20090101/pags/20090101211855.html>>, consultado el 23 de mayo 2012.

⁸ Notimex, 2002, “Acuerdo de la CIRT en Michoacán. Prohíben los narcocorridos”, *La Jornada*, Sección Espectáculos, México, D. F., domingo 15 de diciembre, en <<http://www.jornada.unam.mx/2002/12/15/23an2esp.php?origen=espectaculos.html>>, consultado el 23 de mayo 2012.

2. En contexto estadounidense

2.1 La centralidad del imaginario

La memoria estadounidense, de manera distinta a la mexicana, privilegia el imaginario y no la memoria histórica. No se sugiere que no exista la memoria histórica en la cultura estadounidense, pero se observa de manera clara una centralidad de la imaginación. En este sistema socio-cultural se identificó una presencia ininterrumpida de imágenes vinculadas directamente con la industria del cine y la televisión. Es pues un sistema de memoria que se crea en una lógica distinta a la de la cultura mexicana, en Estados Unidos la memoria se basa en el imaginario, más que en los referentes históricos.

Con este planteamiento, se sugiere que en ambos contextos, mexicano y estadounidense, existen sistemas de memoria imaginados o contruidos, pero en la estructura mexicana existe un vínculo de la tradición oral significativo, mientras en el sistema estadounidense los referentes son distintos. La memoria histórica en México es igualmente construcción, pero se compone de una selección de elementos la tradición oral antigua, aunque filtrados y moldeados hacia lo urbano y lo mestizo (Olmos, 2011: 36). En el caso de Estados Unidos, la memoria nacionalista se constituye sin este referente o de manera escasa.

Al observar el contexto de los migrantes entrevistados en esta aproximación, se identificó a Disneyland, Hollywood y Las Vegas como uno de los sistemas de mayor producción de signos y símbolos más cercanos y vinculados a su vida cotidiana. Gran parte del imaginario se construye desde este complejo sistema (Anexo 3, Mapas 4 y 5). Estas concentraciones de producción de sueños se observan completamente articulados. Son industrias de sueños que operan en distintas dimensiones de la realidad y de la percepción: en la niñez, la juventud y la madurez, en estas industrias no existe la edad, ni el espacio ni el tiempo. Se elimina cualquier frontera simbólica y se construye el efecto de realidad, con base en la idea de la posibilidad de realización de sueños, siempre vinculados al éxito.

2.2 El control del volumen

Es preciso resaltar tres factores: primero, los narcocorridos no son censurados en las estaciones de radio de Estados Unidos, realidad que permite una intensificación o exaltación de las emociones vinculadas al contexto mexicano en el público migrante y de la frontera, como en el caso de Tijuana, México, donde se sintonizan todas las estaciones de San Diego, California. En esta ciudad fronteriza, actualmente, Gerardo Ortiz, El rey del corrido, es uno de los mayores representantes del narcocorrido y Espinoza Paz, El canta-autor del pueblo, de la canción romántica nortea. Ambos se ubican en gran parte de los medios de comunicación masiva y en distintos ámbitos privados, permeando el imaginario con sus composiciones e interpretaciones, así como extendiendo el capital simbólico del estilo sinaloense.

Segundo, los interlocutores migrantes conviven con ambos sistemas simbólicos: el de la sobreproducción de signos del imaginario, del cine y tv, creado desde Hollywood, Disneyland y Las Vegas y también con la sobreproducción simbólica del corrido. En las estaciones de radio de Anaheim, Los Ángeles, Las Vegas y San Diego-Tijuana se escuchan repetidamente corridos, narcocorridos y canciones de grupos, bandas y solistas sinaloenses como Los Tigres del Norte, Chalino Sánchez, Lupillo Rivera, Jenny Rivera, El Chapo de Sinaloa, Julián Álvarez, Valentín Elizalde, Banda el Recodo, Los Recoditos, La Arrolladora, Banda Limón, Banda Limoncito, Los Tucanes de Tijuana, integrantes del Movimiento Alterado, entre otros.

Y tercero, lo que se observa altamente vigilado y controlado es el volumen de la música. En todos los hogares se mantiene bajo resguardo el ruido, festivo o no, no el de las máquinas ni de los autos, sólo el de la música, con excepción de las industrias de sueños, donde el exceso de luces, colores y sonidos son los articuladores centrales del sistema creador y modelador de percepciones. La ilusión del éxito, el sueño de ganar, es la representación que se articula con el imaginario mexicano, tanto del migrante como del narcotraficante, sobre todo el del ámbito de la violencia simbólica.

En el sistema de representaciones observado en la ciudad de Las Vegas es notable la sobreproducción de imágenes sobre el éxito, resalta significativamente la idea de ganar. Un interlocutor, migrante indocumentado, comenta: “Aquí venimos con la ilusión de ganar, aunque sabemos que eso nunca pasa, es a lo que venimos, a ganar”. Es decir, la suerte y el éxito son los componentes de este sueño. Es un sueño basado en la ilusión de ganar, en el derroche de dinero, de lujos, de objetos, en otras palabras lo superficial, que se traduce en el éxito. La suerte en su máxima representación se experimenta ininterrumpidamente. Este escenario se basa en tres principios: ausencia de espacio, ausencia de tiempo y saturación audio-visual. Aquí el sonido (y las imágenes) es incesante y logra saturar la experiencia, la convierte en un estado enajenante. A través de estas observaciones se plantea que el imaginario del migrante exitoso es producido y reproducido por este sistema y se combina con el imaginario del narcotraficante, a través del derroche de dinero y la propia representación del éxito. La atracción que éste genera es sin duda impresionante. La diferencia radica, simbólicamente, en que el derroche de tiempo y dinero del migrante se debe a su trabajo y la del narcotraficante al trabajo ilícito. En el caso del migrante, el ilegal es él -dependiendo de su status-, pero su trabajo lo legitima; en el caso del narcotraficante, su trabajo es lo ilegal, aunque también se legitima mediante otros mecanismos.

Otro ejemplo de lo que ocurre en la memoria de algunos migrantes en los Ángeles, en la radio y el internet es el 18 de mayo del 2012. Se realizó en el Gibson Amphitheater (Universal City Plaza, Los Ángeles) un homenaje a Chalino Sánchez, organizado por la Que Buena Los Ángeles (94.3FM), en el cual participaron con sus interpretaciones y estilo particular bandas sinaloenses y solistas como Los Buitres de Culiacán, Tito y su Torbellino, El Tigrillo Palma, El Potro de Sinaloa, Los Canelos de Durango, entre otros. Conmemoraron el día del asesinato del canta-autor sinaloense, el 16 de mayo de 1992, un compositor e intérprete que integra no sólo la figura del sinaloense sino tanto las del migrante indocumentado en Estados Unidos como la del corridista: sinaloense, migrante indocumentado y compositor del corrido de narcotráfico. En la semana subsecuente a dicho homenaje, los corridos de Chalino se oyeron constantemente en las estaciones de radio de programación de música nortea. Al

respecto del fenómeno de Rosalino Chalino Sánchez, son representativos los trabajos de Sam Quinones (2002) y Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011).

Por otro lado, en el nivel cotidiano, en este mismo contexto se perciben tensiones étnicas constantes e intensas: "los negros", "los chinos", "los indios". Las expresiones de los interlocutores son intensas y contradictorias en exceso. Así como se registra una sobreproducción de símbolos, también una sobreproducción de emociones. En el contexto estadounidense de análisis, en Anaheim y Los Ángeles, las emociones de los interlocutores se disparan simultáneamente en distintas direcciones y estas tensiones y contradicciones se objetivan en la música. Los tránsitos en auto son uno de los momentos más etnográficos del trabajo de campo.

3. Rituales de la memoria social e institucional

Con base en los planteamientos de Joel Candau (2002: 37) sobre las *escalas* o *dimensiones* de la memoria social, se presenta la documentación etnográfica del contexto mexicano y el estadounidense. Las escalas de la memoria se abordan desde el espacio-tiempo de la vida cotidiana e institucional. Resulta arbitrario tratar de abordar ambas dimensiones de manera separada, por lo cual la siguiente documentación etnográfica se desarrolla tratando de dibujar ambas dimensiones, de lo institucional a lo cotidiano. Se abordan las observaciones documentadas en el Carnaval de Mazatlán; las Fiestas de Concordia, Sinaloa, la visita a la capilla del santo popular Jesús Malverde, en Culiacán; la fiesta a la Virgen de Guadalupe, en Santa Ana, California; el concierto de Los Tigres del Norte en Tijuana, Baja California; y algunos rituales de la vida cotidiana de migrantes indocumentados de Anaheim y Los Ángeles, ambientes donde la música articula tanto el trabajo como el ocio y favorecen la construcción constante de identidad-alteridad.

3.1 Ritualidad cotidiana en contexto sinaloense: Sur y Norte de Sinaloa. De Concordia a Rosa Morada

En la visita al sur de Sinaloa, Mazatlán y Concordia se realizaron apuntes etnográficos sobre una de las festividades locales. Las Tradicionales Fiestas de Concordia, que corresponden al aniversario de fundación del pueblo. En la fiesta de San Sebastián, se observó de manera predominante el aspecto trágico, escénico y festivo que caracteriza a la mayoría de festividades en México. Dos momentos articularon el festejo. La representación trágica de la muerte de San Sebastián y la fiesta. En ambos lo escénico-musical fue central. Durante la representación de la muerte de San Sebastián la banda interpretó piezas tradicionales solemnes; mientras que durante la fiesta, la música incorporada fue igualmente banda, pero no desde la banda en vivo, sino desde un equipo de alta calidad auditiva, piezas tradicionales del estado, una de las más conocidas fue la de *El Sinaloense*.

Las fiestas se asocian al ámbito religioso y lo religioso a lo histórico, como el año de fundación del pueblo y por ende aniversario del santo patrón de éste. A diferencia de lo que sucede en la frontera o al otro lado de la frontera, donde los bailes y demás eventos musicales no necesariamente se vinculan a festividades religiosas. Es un contexto que obedece a dinámicas económicas y sociales distintas. En el contexto fronterizo y transfronterizo el espectáculo y el medio comercial, el consumo masivo, cambian el sentido de las expresiones musicales, aunque otras no necesariamente.

Al norte de Sinaloa se identificó una clara presencia de la devoción al santo San Judas Tadeo, cuya relación con la ciudad se asocia a la transgresión, a una identidad-alteridad de la religiosidad popular. También se observaron cambios en la distribución espacial de la ciudad de Culiacán, en comparación con la de Mazatlán y la mayoría de poblados al occidente y sur de México, principalmente el estilo arquitectónico y la distribución de los edificios de los poderes oficiales. La arquitectura del Palacio Municipal no conserva rasgos coloniales, es una construcción de aspecto moderno, asimismo, se encuentra alejado del centro de la ciudad, no

se estableció a un costado de la Catedral, como se conserva en la mayor parte del centro y sur del país.

Sobre la carretera que va de Culiacán a Los Mochis se encuentra el poblado de Guamúchil, es el punto de transbordo hacia Mocorito. El transporte colectivo urbano fue muy accesible y el tiempo de llegada muy corto. Al llegar a Mocorito, fue posible recorrer el centro y calles contiguas a pie. La primera imagen que se plasmó al aproximarse al centro fue su plazuela central con un kiosco y una banda sinaloense tocando piezas tradicionales sinaloenses en él, los pobladores al frente escuchando los ensayos de la banda, previos al carnaval del poblado. Cuando la banda terminó sus ensayos el poblado volvió a quedar en silencio. Se observó a la gente dispersarse por la plazuela y diferentes calles, algunas hacia sus hogares, otras a disfrutar un rato más de la noche. El ambiente fue completamente familiar. La mayoría de los negocios se encontraron ya cerrados, cerca de las 9:00pm. Los jóvenes rodearon la plazuela en motos o en camionetas, una y otra vez.

En Mocorito, además de las modificaciones que ha tenido desde que fue incorporado a Pueblo Mágico, uno de los programas más grandes de turismo del gobierno federal, se identificaron elementos incorporados a la plazuela central del poblado: cuatro estatuas correspondientes a los elementos de Tierra, Aire, Fuego y Agua, que en ningún otro poblado habían tenido presencia.

Para acceder al poblado de Rosa Morada fue necesario trasladarse en auto o taxi. El taxista condujo cerca de media hora a una velocidad moderada por una carretera de dos carriles, hasta llegar al modesto poblado. Fue el taxista quien informó que la carretera fue mandada a hacer por Los Tigres del Norte. A la entrada de Rosa Morada se observó un arco alto donde se leía desde varios metros antes: “1860 Bienvenidos a Rosa Morada 2010”.

Al preguntar a un joven que oía música con las puertas abiertas de un auto, indicó el camino hacia el rancho conocido como La Nanche, en donde se encuentra la casa donde nacieron Los Tigres, un camino de terracería que tomó de 20 a 30 minutos para llegar hasta la

casa. Durante todo el trayecto de Mocorito a Rosa Morada fue posible admirar en el paisaje los picos más altos de la sierra, los matorrales, palmeras y campos de cultivo.

Al llegar a la casa, el taxi entró por un terreno llano delimitado únicamente con un alambrado y palos de madera, con dos porterías de fútbol, rodeado de la flora silvestre de la región. El chofer introdujo el vehículo hasta la casa del fondo, con una cerca mediana de hierro, donde salieron a nuestro encuentro un hombre y una mujer adultos y un joven. La Nanche, como se conoce el rancho se compone de tres casas de un piso, dispersas en diferentes puntos del terreno.

En la visita a la casa de Los Tigres del Norte el primer hombre que salió a nuestra llegada nos intercambió algunas palabras. Nos habló de la casa donde nacieron Oscar y Raúl, de que todos los habitantes de La Nanche son familiares de Los Tigres, parientes lejanos; de que Los Tigres se fueron de ahí muy chicos, de entre 12 y 15 años de edad, primero a Los Mochis, luego a Mexicali y al final a California, al otro lado de la frontera. Comentó que hace tiempo que no regresan a Rosa Morada, debido a la violencia, pero sí a otras partes de Sinaloa. En seguida, se especificó la imposibilidad de conceder entrevistas sin aviso previo por parte de la agrupación. En el poblado de Rosa Morada se identificó la dinámica de la migración y el impacto de las remesas en las viviendas.

-Ritual religioso-festivo-comercial-musical: De aquí soy. El Carnaval de Mazatlán

El 18 de febrero de 2012 se observaron carpas de cerveza Pacífico Light instaladas a lo largo de todo el camellón del malecón, vacías y anuncios espectaculares del carnaval. Pacífico Light fue el patrocinador más grande, apareció en distintos espacios el lema “Nosotros ponemos la música y tú haces el carnaval”, inclusive en el piso. El programa del Carnaval se anunció en diversas imágenes del espacio público. Las actividades, como presentaciones de bandas y otros artistas, constantemente fueron anunciadas por radio, La Jefa de Mazatlán. Este día fue la coronación de la reina en el Estadio y el concierto fue encabezado por el cantante Cristian Castro.

La gente recorrió el malecón de un lado a otro. En una vinatería grande se presentó un grupo nortño, tocaron y cantaron en un escenario del tamaño de la vinatería que los contrata, habían algunas parejas bailando en el camellón. El Casino Caliente se encontraba casi lleno, decorado del día del amor y la amistad, que era el tema de muchos negocios. Cerca de las 8:00pm se dispersó la gente del malecón, pero se escucharon los cohetes y se vieron las luces en el cielo nocturno, del festejo llamado Batalla naval, por el rumbo del estadio de béisbol. Después se escuchó Cristian Castro cantar una de sus canciones de éxito de los '90.

El 19 de febrero, en el mercado de la ciudad y en todos los negocios comerciales se adornaron con antifaces como símbolo del Carnaval. En la plazuela Machado se colocaron algunos escenarios para las bandas que tocaron por las noches durante esas fechas. Ninel Conde y otros intérpretes asistieron a dar concierto al carnaval. Se anunció que se presentaría Espinoza Paz. Esos días de Carnaval la mayoría suspendieron actividades escolares y las laborales recortaron el horario de trabajo para permitir a los empleados asistir al festejo.

Sobre el malecón comenzaron a formarse los carros alegóricos, adornándolos y colocando los últimos detalles del evento. Se observó una banda tocando en la playa, Los Playeros, y al hombre que los contrató sobre el malecón con sus acompañantes, varios hombres y mujeres de edades entre 30 y 35 años. El hombre pagó a los músicos y entre todos pidieron canciones y bailaron sobre el malecón, mientras la banda permanecía tocando desde la playa. Adelante, se observó otra banda tocando en una cevichería y unos pasos más adelante un conjunto de tres músicos: uno con acordeón, otro con trompeta y otro con un bajo, un conjunto nortño-banda, tocando en la playa frente a tres hombres que se encontraban sentados en la arena, bebiendo cerveza.

Pacífico Light fue paisaje de todos los lugares y calles. El lema de la cerveza fue “De **aquí** soy”, remarcando el “aquí”. Lo escénico fue central en estas fiestas. Las representaciones artísticas, sus colores y formas fueron centrales. La música articuló todo el escenario y el carnaval en su totalidad, cerveza y música se mantuvieron unidas.

Al atardecer, se esperó el desfile. Cada vez llegó más gente a colocarse en las hileras de sillas que el gobierno rentó a las familias por \$50.00mn Todas se llenaron y otras familias llevaron sus propias sillas y se colocaron detrás de las filas dispuestas por el gobierno. El helicóptero de la policía ministerial fue constante, sobrevoló todo el día el malecón, muy bajo y con un oficial en cada costado, apuntando hacia abajo con un arma larga.

Se llenó todo el malecón cerca de las 4:00pm, se anunció el comienzo del desfile a las 5:00. A esa hora aparecieron los primeros carros alegóricos de marcas comerciales patrocinadoras, estaciones de radio, algunos romanos y marcas locales: Pacífico Light encabezó el desfile, siguió la línea de autobuses Primera Plus, Sonido Sky de Mazatlán, refresco Fresca, las estaciones Que Ranchera, Exa, La nueva Ranchera, Mediasnoches Bimbo, Ricolino, Barcel. Cada carro llevó su propia música, su propia banda y aventaron regalos al público. Varios llevan pantallas gigantes con rayos de colores, las mujeres y hombres que desfilaron en los carros bailaban y movían los brazos para animar a la gente que los veía al pasar. Era la parte de la apertura del desfile, levantaron el ánimo y exaltaron a todo el público.

La gente continuó caminando toda la tarde buscando un lugar para observar el desfile. La mayoría ya se encontraban completamente instalados, observando; otros, bebiendo y/o comiendo alguno de los productos que se vendían. La apertura duró 20 minutos. Pasó más de una hora para que desfilaran los siguientes carros, hasta que anocheció completamente. Cada uno llevó su propia música, la mayoría a volumen alto. Los que no llevaron el sonido alto casi no recibieron gritos o el público les gritó “súbanle”. La mayoría de ellos llevó la canción tribal del Dj Eric Rincón *Inténtalo*, que se escucha diariamente en la radio y en cualquier reproductor de música. El carro de cerveza Pacífico fue el que reprodujo la música a más alto volumen y con imágenes en pantallas gigantes.

Los carros decorados con el tema de los imperios llevaron las estatuas vivientes. Al observar esto, la visión del carnaval se transformó, al observar todas esas figuras imperiales bailando banda sinaloense y tribal. Los símbolos cambiaron, se tornaron manipulables, desacralizados. Los imperios bailaron banda, el sonido y la imagen provocó diversas emociones. La memoria histórica que existe sobre esas figuras se transformó completamente,

la historia universal llegó a Mazatlán a significar algo completamente contrario o diferente a lo tradicional.

El ambiente fue completamente familiar, no se evidenció peligro o conflictos. Aún en el desorden de gente amontonada para ver, no se presentaron incidentes. Aunque, al siguiente día por la mañana, en los diarios locales, se anunciaron los incidentes del carnaval, algunos heridos por botellazos. Las ambulancias de la Cruz Roja estuvieron instaladas cada cierta distancia a lo largo del malecón durante todo el desfile.

Cada año, el tema del carnaval es diferente, puede ser éste el mecanismo de su eficacia. El tema es relativamente recurrente, los puntos clave son revivir y reforzar el sentido de identidad-alteridad.

El lunes y martes hubo desfile nuevamente, los días previos al miércoles de ceniza, con el comienza la cuaresma, según el calendario católico. Es el calendario religioso el que estructura el carnaval, aunque también lo hacen los medios de comunicación masiva: radio, prensa, tv, internet, etc.

Al finalizar el desfile la gente comenzó a moverse en dos direcciones: norte y sur. Al sur del malecón se encontraban algunos hoteles, casas y la zona de los escenarios donde se presentaron bandas y otros intérpretes; al norte del malecón, también hoteles y casas. Al caminar hacia el norte, entre la multitud y al girar sobre la Zona Dorada aún se distinguía una de las últimas bandas sinaloenses que acompañaron los carros alegóricos. Las personas avanzaban lento, pero sin detenerse. Fue uno de los momentos de mayor adrenalina. Cuando se caminaba entre la multitud y se oía la banda tocando fuerte, se percibía una fuerza interna intensa, comparable con otros bailes, marchas y eventos sociales a nivel masivo.

-Ritual religioso-popular: La violencia simbólica. Visita a la capilla del ánima de Jesús Malverde, Culiacán

Al respecto, el principal caso que se ha tomado en cuenta en este estudio es el sinaloense, específicamente Culiacán. Uno de los ámbitos de poder simbólico más fuerte de la región, extendido a diversos ámbitos sociales a ambos lados de la frontera México-E. U. se encuentra en la capital del estado. La capilla del santo popular Jesús Malverde, donde se concentran y objetivan diversos elementos del imaginario sinaloense, ligado con el narcotráfico, actualmente.

Culiacán, febrero del 2012. La capilla de Jesús Malverde se encuentra ubicada en contra-esquina del edificio del Palacio Municipal de Culiacán, a un lado de la estación del ferrocarril. Visto por fuera, el recinto es una construcción regular, como una casa con techo de dos aguas, decorada en color verde y ocho pequeños relieves al frente, en cada una se coloca una letra blanca mayúscula, formando la palabra MALVERDE y una cruz colocada a mitad del techo y otra en la esquina superior derecha.

Al interior de la capilla, en todos los rincones, se observaron retratos de Malverde, ex votos de todo tipo (papel, madera, piedra), fotografías, dólares, veladoras, flores; infinidad de objetos ahí dentro, también nichos con bustos de Malverde de diferentes tamaños, complexiones, gestos, con sombrero, con gorra, rosarios, escapularios, etc.

El interior se encuentra tapizado de imágenes de Malverde, fotos y ex votos, leyendas escritas en papel, madera o piedra, ni un centímetro vacío. Se lee constantemente “Familia... por los favores recibidos”. También, se ven las urnas para los sobres con donativos, sobres que uno de los vendedores ofrece a la entrada.

Al adentrarse más y acercarse al Malverde central de la capilla se veía el busto del santo de cerca, el rostro imponente y los ojos fijos pintados de negro, y luego los demás santos y testimonios colocados alrededor, el banquillo para peticiones, veladoras y una Virgen de Guadalupe de tamaño humano con fotografías y peticiones.

Un hombre que entró a la capilla aconsejó pedirle el favor o milagro a “mentadas de madre”, explicó que esa es la forma de pedirle a Malverde. Dice: “no hay que tenerle miedo”, que lo que se pida sea con palabras fuertes. Luego, comenzó a platicar la historia de Malverde, la leyenda. Que el gobierno lo mató y lo colgó de un mezquite que antes estaba allá por el Palacio y que le prohibió a la gente que lo enterrara porque les iba a pasar lo mismo, pero como el pueblo lo quería, cuando el cuerpo ya se estaba descomponiendo y se le caía a pedazos la carne, la gente que iba pasando le iba echando piedritas para sepultarlo y que así fue como quedó sepultado por el pueblo, y por eso las piedras en una figurilla de la capilla simbolizan eso. Después se retiró con otro hombre.

Luego, entraron tres músicos, un conjunto norteno, el del acordeón le preguntó a un hombre que se encontraba sentado en una banca junto a los ex votos si quería un corrido para Malverde. Le contestó que sí. Cantaron uno y después otro. El hombre pagó a los músicos con un dólar con valor de 100. Un joven que arreglaba las flores y agua de todos los nichos, abrió otro de los nichos y dijo que se podía entrar y tomar fotos ahí también. Malverde se había colocado junto a una figura grande de la Santa Muerte. Habían otras figuras siempre junto a Malverde: la Virgen de Guadalupe, San Judas, San Charbel, el Santo Niño y varios más.

En un costado en la capilla, tres mujeres venden diferentes objetos de Malverde. Son tres mujeres dentro de la capilla y el hombre joven. Afuera había cuatro vendedores diferentes. Uno de ellos con discos de los corridos de Malverde que suenan todo el tiempo.

Había camionetas de diferente tipo, sobre todo Lobo y Suburban, estacionadas afuera de la capilla. Entraron dos hombres, jóvenes, recorrieron la capilla como si no la conocieran, ven todo lo que hay alrededor. El hombre que pidió los corridos ya se había ido.

Hacia donde venden estatuillas y cosas del santo se vieron muchos y diferentes objetos, de muchos tipos, desde los escapularios, tazas, gorras, llaveros, cinturones, hebillas, figurillas, discos de corridos al santo, lociones, etc., a precios altos. Al comprar algunos objetos y al pagar siempre entregaron éstos y el cambio mojados de agua vendida de Malverde. No hay cosa que salga sin haber sido tocado por Malverde.

También se encontró una bandeja con piedras pequeñas, comunes. Explicó una de las vendedoras que son para pedirle el favor a Malverde, que quien le pide un favor se lleva las piedras y cuando él lo concede las debe regresar, esa es la tradición, pero también puede quedarse con ellas y no hay problema si se pierden sin querer, pero que si las tirara a propósito entonces sí castiga. Entraron cuatro hombres jóvenes, de unos 30 años, dos de ellos llevaron un sobre de donativos. Al salir se vio una camioneta irse y otra llegar. La visita fue constante. El ambiente fue denso y pesado, difícil de asimilar. Se percibió una fuerza de poder invisibilizado. Dicha pesadez en el ambiente remite al poder del narcotráfico, como una sensación, una percepción, que sólo es observable físicamente en los objetos materiales de valor colocados en la capilla: madera fina, bustos de Malverde muy grandes, dólares y las camionetas que se estacionan afuera de la capilla.

El gobierno sinaloense también ha censurado la emisión de narcocorridos, entre otras manifestaciones populares. La violencia simbólica más notable es la generada por el propio gobierno, con la presencia del ejército y otras fuerzas policiales por las calles todo el día, armados y en posturas para disparar. Al respecto, el trabajo de Nery Córdova (2012) puede ampliar las notas aquí presentadas.

3.2 Ritual festivo-fronterizo: Emergiendo del escenario. Concierto de Los Tigres del Norte, Tijuana

El sábado 14 de mayo del 2011 Los Tigres del Norte ofrecieron un concierto gratuito en la Plaza Monumental de la delegación Playas de Tijuana, Baja California, como festejo por la tradición mexicana del Día de las Madres. Los pases de entrada fueron repartidos en el Palacio Municipal de Tijuana y en la Delegación de Playas de Tijuana. Tanto por medio del internet como posters colocados en postes de teléfono y de luz a lo largo del Paseo Ensenada, Playas y Pedregal se difundió el evento donde se anunciaban dos bandas más que asistirían a la apertura del concierto: el grupo Calor Norteño y la banda Agua Caliente. Las puertas de la Monumental se abrieron a partir de las 5:00pm.

La plaza de toros Monumental se ubica en el extremo noroeste de Tijuana, en la delegación Playas de Tijuana, a unos metros de la(s) barda(s) o “muro”(s) metálico(s) que divide(n) políticamente a México y Estados Unidos y la playa (Océano Pacífico), en seguida del faro. Es una construcción con capacidad de 22,000 personas. Sin embargo, el evento fue realizado en el estacionamiento de ésta. Dicho terreno tiene capacidad para 3000 vehículos. Previo al ingreso al recinto, se observaba la organización del acceso para las personas con cercas metálicas colocadas a las puertas de los costados del estacionamiento, así como el movimiento de vehículos a lo largo del Paseo Playas y de personas rodeando la plaza de toros ya fuera consiguiendo boletos, degustando algún alimento o bebida antes de ingresar o esperando reunirse con otros asistentes.

El sábado por la tarde, aproximadamente a las 6:30 pm, ya se realizaba el concierto del grupo y la banda de apertura. En los barandales cercanos a la entrada y salida había algunas lonas con anuncios de La Mejor FM y Tecate. Se encontraban tres grandes objetos de publicidad, de diferente forma. Al levantar más la mirada se ve la forma semicircular de la Plaza, con tres grandes rótulos colocados desde lo alto: Tijuana 20 Ayuntamiento 2010-2012, Diario Frontera (en primera plana: Amplía Frontera liderazgo en la región) y Tecate.

A la entrada y hacia la izquierda (quedando en el costado izquierdo del estacionamiento), se colocaron dos escenarios. El primero, más pequeño en comparación con el segundo. En el primero se presentaron los grupos, las bandas y los solistas de apertura; en el segundo, el más grande, se presentaron Los Tigres del Norte. A los costados del primer escenario se colocaron dos anuncios gigantes de las dos estaciones de radio que promovieron el evento: a la izquierda La Mejor FM 90.7 Tijuana (de MVS) y a la derecha La Invasora 94.5 Tijuana (de Uniradio). En turnos distintos, cada una presentaba a las bandas y nuevos intérpretes en la escena musical nortea, e interactuaba con el público por medio de algunos locutores de los programas musicales de las estaciones.

De frente al escenario grande se encontraba una torre de sonido con el equipo digital y el personal de audio del evento, cubierto con una manta semitransparente de color rojo con dos anuncios: arriba, Los Tigres del Norte y abajo, “Tecate, el sabor de tu música”.

Al continuar con un recorrido semicircular, hacia abajo de la Plaza quedaba la zona de acceso VIP del evento, varias camionetas y personal de seguridad. En seguida, varios puestos de diferentes alimentos, postres y bebidas. En el extremo derecho se colocaron varias filas de sanitarios móviles. Vendedores de fotografías tipo póster de Los Tigres, ofreciéndolas entre el público, antes de comenzar el concierto.

A las 23:00h, aproximadamente, Los Tigres del Norte hicieron su aparición en el escenario, como ya es distintivo de la agrupación, emergiendo del escenario, rodeados de luces de bengala, reflectores y pantallas gigantes. El primer corrido que interpretaron fue *La Granja*. La gente se mantuvo atenta. Los asistentes de la zona VIP, al frente del escenario, contaron con espacio para bailar o permanecer sentados.

Después de varias intervenciones de audio desde el escenario de Los Tigres, por las pruebas de luz y sonido, el saludo de dos locutores de las estaciones de radios presentes, de la espera y del acompañamiento de las primeras bandas musicales, se anunció el comienzo del concierto de Los Tigres. Se encendieron las luces del escenario, de colores neón, y las cinco pantallas gigantes (la más grande al centro y dos más pequeñas a cada lado) y comenzó la grabación que introducía al concierto, una voz grave que siempre anuncia la entrada de Los Tigres. Entre cada fragmento de canción se escuchaba un rugido y la voz grave repitiendo “Tigres: Mundialmente conocidos como los Ídolos del pueblo, Incansables, La voz del pueblo, Los número uno, Los Tigres... (Remix) La banda del carro rojo, Tigres, (Remix) La puerta negra, Tigres, (Remix) Esta noche, Tigres, (Remix) Directo al corazón, Tigres, (Remix) Cuestión olvidada. Tigres del Norte. A partir de este momento ya eres parte de la leyenda. Este momento quedará plasmado en la historia... de Mocorito, Sinaloa. En el escenario Oscar, Luis, Eduardo, Hernán y Jorge. Comenzamos. (Rugido)”

Inmediatamente comenzó el primer tema: *La granja*. Le siguieron ininterrumpidamente *Le compré la muerte a mi hijo*, *Nunca más*, *La tumba falsa* y *Me regalo contigo*. Son temas para cantar, sobre la lección y la reflexión y luego el amor.

Comenzó a dirigir unas palabras El Tigre Mayor, Jorge Hernández (una batería suena de fondo): “Un millón de gracias por favorecernos con su presencia esta noche. A través de los años, el destino da vueltas y vueltas y nos vuelve a reunir con ustedes. La pasión y la presencia de todos ustedes esta noche nos mantienen unidos.”

Saludaron cada uno de los integrantes de Los Tigres del Norte y Jorge Hernández habló: “Cinco tigres, cinco vidas y un corrido” Y en seguida sonó *La banda del carro rojo*, tema para que el público entonara en voz muy alta.

Volvió a dirigirse al público Jorge Hernández: “Gracias, vamos a decirles a mis amigos que desean sus canciones, nos pueden decir qué canciones les gusta, que nosotros con mucho cariño para eso venimos, a cantarles sus canciones para ustedes, complacemos, esto que hicimos para ustedes, claro que sí, a cuál? con mucho cariño, complacemos, esto que dice...” Continuaron sin interrupción seis corridos: *A quién no le gusta eso, Ni parientes somos, No pude enamorarme más, Señor locutor, Prisión de amor y Contrabando y Traición*. Lo primero fue la emotividad causada por las historias de amor de esas canciones, antes de las canciones para bailar.

Jorge Hernández una vez más se dirigió al público: “Esto ha sido para ustedes con todo cariño, muy amable... un saludo a los grandes amigos de Colombia que esta noche nos acompañan, para Julio Eduardo Jr. Y su esposa que nos acompañan, Raúl Campos y sus amigos. Este próximo año, bueno en este año que estamos, el 14, 15, 16 de octubre estaremos con ellos trabajando por allá en Colombia para ustedes, gracias. Gracias por invitarnos, gracias por llevarnos a su país, muy amables, gracias...”

Le siguió Hernán Hernández, diciendo: “Yo voy a dedicar esta canción con mucho cariño para Dominique y para Nicole que les gusta mucho *La manzanita* allá en Nicaragua... en Colombia.” Jorge: “En Colombia.” Hernán: “Saludo para ellas.” Inmediatamente después interpretaron *La manzanita* y *Pacas de a kilo*. Un tema para bailar y el otro para cantar.

Luis Hernández manda saludos al público. Jorge Hernández continúa: “Esta noche queremos agradecer al H. Ayuntamiento y al presidente, el señor presidente municipal,

Licenciado Carlos Bustamante, y a su hija, la primera dama, Licenciada Carolina Bustamante [del público: ¿y yo qué?], y quiero enviarles un saludo muy especial, gracias por habernos dado esta oportunidad de reencontrarnos con todos ustedes después de tanto tiempo...” Interpretan cuatro corridos, de la misma forma, ininterrumpidamente entre uno y otro: *La puerta negra*, *El contagio*, *Sala de espera* y *Pedro y Pablo*. Otro repertorio para entonar, bailar y volver a cantar.

El repertorio continuó varias horas más. El *performance* de Los Tigres suele mantener escasos movimientos corporales, pero mucha gesticulación y cambios de tono en la voz, según la canción o el corrido. El vestuario siempre es luminoso, en esta ocasión en negro y verde. Se caracteriza por el traje estilo vaquero, con botas y únicamente Jorge Hernández usando texana.

La llegada de los asistentes fue constante, desde la apertura. Una parte del público se concentró en el primer escenario, cantando y bailando con el grupo Calor Norteño y la banda Agua Caliente. Algunos se mantuvieron cercanos al escenario de Los Tigres. Otros se dirigieron a los diferentes puestos de comida y bebidas o circulando hacia los baños y reubicándose entre el público. Conforme avanzó la tarde más gente se ubicó cerca del segundo escenario. También una parte importante se colocó cerca de la entrada de la zona VIP, la cual fue abierta cerca de las 11:00pm. Una vez que dio inicio el concierto de Los Tigres la mayoría de las personas se mantuvieron cerca del escenario, entonando las canciones. Algunos pocos bailaron, excepcionalmente, una o dos piezas. El público de este concierto se caracterizó por personas de todas las edades, en general poco expresivos, salvo por corear algunas canciones. Cuando la cámara enfoca a Luis Hernández, el Tigre Menor, las jóvenes gritan como expresión de atracción.

3.3 Ritualidad cotidiana en contexto estadounidense: El caso de Elvira, de Anaheim a Los Ángeles

Los interlocutores de este estudio se ubican en las ciudades de Anaheim y Los Ángeles, California, E. U. Para algunos, como Elvira, mujer migrante de primera generación, de 40

años, la radio, la música nortea, la canci3n ranchera y el corrido, son parte fundamental de su vida cotidiana; para sus hijos, migrantes de segunda generaci3n, la m3sica ranchera resulta cotidiana pero tambi3n el *hip hop*, el *pop* y la electr3nica. G3neros musicales como el *hip hop* para Elvira es “m3sica de negros” y le pide a su hijo que no la escuche. La poblaci3n afroamericana o negra es su referente inmediato de alteridad. No obstante, para Elvira la fusi3n del corrido y *hip hop* que realiza Don Cheto, locutor de uno de los programas de la estaci3n de radio Que Buena Los 1ngeles, no representa ning3n conflicto cultural.

Elvira se levanta de lunes a viernes a las 7:00am. Lo primero que hace es sintonizar un mini-est3reo colocado en una repisa en la sala de su hogar, la Que Buena Los 1ngeles. De lunes a viernes escucha El Show de Don Cheto, de 7:00am a 11:00am, aproximadamente, mientras realiza sus labores dom3sticas. Sube el volumen de la radio, que se escucha claramente en las habitaciones. Entre 11:00am y 11:30am sube a su camioneta y conduce a su trabajo rumbo a Los 1ngeles por el *freeway* [autopista]. Algunas veces ya est3 sintonizada la Que Buena Los 1ngeles desde el d3a anterior; otras, la sintoniza al momento de subir a su veh3culo.

La m3sica es un elemento de reafirmaci3n de la identidad-alteridad. En cierta ocasi3n, en diciembre del 2011, Elvira escuchaba a Don Cheto mientras su hijo Kevin (segunda generaci3n, 18 a3os) o3a hip hop en su cuarto. Por la tarde, durante un trayecto en el auto, Kevin cambi3 la estaci3n de radio y sintoniz3 canciones navide3as, *El Grinch* y *Jingle Bells*, (103.5FM) y Elvira inmediatamente expres3 con orgullo: “¿Ahora entiendes por qu3 nos entendemos mi hijo y yo?”. Se identifican y diferencian por medio de la m3sica. Tambi3n, recurrentemente Kevin sintoniz3 m3sica nortea y canta y Berenice, su hermana (segunda generaci3n, 19 a3os), se coloc3 sus aud3fonos para escuchar su propia m3sica, en se3al de desconexi3n del resto de los que iban en el auto.

En otra ocasi3n, en la camioneta de Jos3 Luis, migrante de primera generaci3n de 45 a3os, sintoniz3 m3sica ranchera y dijo “¿les gusta la m3sica ranchera? Si no, se aguantan porque a m3 s3” y subi3 el volumen de la radio. Una acci3n que se interpreta como una reafirmaci3n-diferenciaci3n m3s de identidad y de poder.

Maurilio, migrante de primera generación (43 años de edad), en diversas ocasiones expresó su deseo de regresar a visitar su lugar de origen, Michoacán. Sin embargo, él rara vez escuchaba música nortea o ranchera, pues prefería oír rock o fusiones musicales. Por otro lado, José Luis y Elvira no quieren regresar a México, pero escuchaban únicamente música nortea, ranchera y corridos. Sentir arraigo al lugar de origen no implica necesariamente gustar de un tipo específico de música; querer vivir en E. U. no implica querer dejar de ser mexicano o, en sus casos, michoacanos.

En una segunda ocasión, Elvira encendió la radio y sintonizó una estación en la que los locutores le hacen una broma a una radioescucha. Después de la broma programaron música ranchera. Sus hijos le pedían que cambiara la estación. Elvira fue cambiando de una a otra: música ranchera, corridos, nortea, cumbia, pop, electrónica... Hasta que volvió a dejar la radio en la misma estación y Elvira le respondió a su hijo Kevin “a mí me gusta y no me importa lo que tu pienses”. Insistían sus tres hijos. Kevin decía “*seriously, mom*”, hasta que estiró el brazo al frente, hasta alcanzar el estéreo y cambió la estación, seleccionó una en la que programaban *hip hop*. Comenzó a cantar. Su madre y hermanos comenzaron a reclamarle que esa era “música de negros”. Después, Elvira volvió a cambiar la estación y eligió nortea, pasaron dos canciones de temas de amor que Kevin se sabía y entonó, cantando *Un rincón en el cielo*. Poco después, Tony (segunda generación, 14 años) estiró su brazo y le cambió a la estación de pop en inglés y electrónica.

Tanto el imaginario sinaloense como de otros puntos del Noroeste (Durango y Tijuana) y Noreste (Nuevo León y Tamaulipas) permea toda el área de observación en campo: San Diego, Santa Ana, Anaheim, Los Ángeles y Las Vegas. Desde migrantes de primera generación que llegaron a E. U. en la década de los 80’ hasta los migrantes de segunda generación de cualquier edad. Una tarde, Gerardo Ortiz y Graciela Beltrán realizaron una presentación en el *mall* La Galería, en Los Ángeles, un concierto de beneficencia para los enfermos de cáncer. Lupita, migrante de segunda generación de 17 años, asistió y se tomó varias fotos con Gerardo Ortiz. En un concierto de Julián Álvarez y su Norteño-Banda, en Las Vegas, la gran mayoría de asistentes son jóvenes de entre 18 (es necesaria la mayoría de edad

para entrar a los eventos en salones de baile) y 30 años. Los y las jóvenes cantan las primeras canciones románticas que Juli3n interpreta y luego bailan corridos y canciones sin parar, durante las tres o cuatro horas del concierto. Ellas usan vestidos, zapatillas, accesorios y maquillaje llamativos; ellos, botas, cinturones, texanas, camisas y otros accesorios vistosos.

-Ritual religioso-festivo: Fiesta de la Virgen de Guadalupe, Santa Ana

12 de diciembre. La invitaci3n del evento presentaba una imagen de la aparici3n de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, traía una oraci3n y al reverso el programa del evento. Se presentarían la Banda Sinaloense, Los Cadetes de Linares y La Sonora Dinamita, en el sal3n Dragon King. Al llegar y pasar por la puerta se veía el escenario al fondo, con juegos de luces y el grupo Los Cadetes de Linares ya en el escenario. Por la parte trasera del sal3n se coloc3 una carpa de unos diez metros a lo largo del estacionamiento, con mesas y sillas y algunas lámparas de calefacci3n y focos, ahí comían algunas familias. La carpa se conectaba con la cocina y luego hacia el sal3n donde bailaban y se oía la música.

Había mucha comida, ollas llenas de arroz, de frijoles y de carne enchilada. Varias mujeres servían los platos, pero cualquiera podía tomar lo que necesitara. Sirvieron toda la noche hasta que se acab3 la comida, no pusieron límites.

Después de Los Cadetes, dejaron a un Dj por un rato mientras se preparaba el siguiente grupo musical, sigui3 la Banda Sinaloense. Estuve tomando fotos y observando a los asistentes. Había un altar grande de la virgen de Guadalupe con muchas imágenes y flores, y la banda manda saludos constantemente a los poblanos. Migrantes del pueblo de Guadalupe son los organizadores. La Banda Sinaloense toca sin parar, se oye *Y tú*, interpretada también por Juli3n Álvarez; *Ahí viene el toro*, de Banda El Recodo; *Cigarrito bañado*, de El Komander, entre otras. La gente baila, hay niños, jóvenes y adultos. La mayoría bailan en parejas, pero también entre mujeres.

Cuando terminó de tocar la Banda Sinaloense, entró otro grupo de cumbia, llegaban por un costado y bajaban los instrumentos, era la Sonora Dinamita. Entraron al escenario a colocar sus instrumentos. También se vio a la gente comer pan y tomar café.

Siguió tocando el *Disc jockey* (Dj) intermedio, música de merengue y reggaeton. Después de unos diez minutos comenzó a tocar la Sonora Dinamita y mucha gente se puso a bailar ininterrumpidamente. La Sonora mandaba saludos a los poblanos y a los michoacanos. Esther, migrante de generación 1.25, informó cómo supo del evento, mencionó que sus hermanas fueron de las organizadoras, que les costó 7,000USD todo el salón con músicos y demás servicios. Comentó que ella, su familia y los organizadores son del pueblo de Guadalupe, en Puebla, que organizaron este evento el año pasado y este fue el segundo año que lo realizaron, que el anterior había sido en otro lugar, pero que en esta ocasión les había gustado este y seguramente lo seguirían haciendo ahí los próximos años. Habló de que los mayordomos pusieron 1,000 USD y lo demás entre la gente con lo que podía cooperar. La Sonora felicitó a los nuevos mayordomos. Siguió tocando y las personas siguieron bailando gustosamente hasta el último momento de la fiesta.

Con estas notas etnográficas se planteó una aproximación a algunos de los usos de la memoria y de las representaciones en distintos contextos culturales.

4. Conclusión del capítulo

Con base en los objetivos de esta tesis, en la contextualización etnográfica en el espacio sinaloense, el fronterizo (Tijuana) y el estadounidense (Anaheim, Los Ángeles) se atendió a los aspectos relacionados con la ritualidad de la vida social, tanto en la vida cotidiana como en eventos de relieve. Principalmente, se observaron los momentos vinculados a festividades católicas, como fue, en el caso de Sinaloa, el Carnaval de Mazatlán, el Aniversario de Fundación del pueblo de Concordia; en el caso de Santa Ana, California, la fiesta de la Virgen de Guadalupe, organizada por migrantes originarios de Puebla. Así mismo, en el espacio fronterizo de Tijuana la correspondencia con el concierto de Los Tigres del Norte, como parte del festejo al Día de la Madre. De igual forma, la visita a la capilla de Jesús Malverde, dio

cuenta de otros rituales religiosos populares que proporcionan otra mirada sobre la propia religión católica, entre otros aspectos socio-culturales. La presencia de estos elementos, tanto de transgresión como de comunión, se verá articulada, en los siguientes capítulos de análisis, con las letras de los corridos de Los Tigres del Norte y de las entrevistas con migrantes.

V. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LOS CORRIDOS DE MIGRACIÓN INDOCUMENTADA DE LOS TIGRES DEL NORTE (1971-2011)

A través del análisis estructural de las letras de los corridos de Los Tigres del Norte se pretende comprender las emociones representadas en la figura del migrante indocumentado, sus cambios y continuidades a lo largo de 40 años de trayectoria del grupo sinaloense, pero también sus articulaciones históricas y culturales en una dimensión temporal-espacial más amplia.

La trayectoria de Los Tigres del Norte consta de cuatro décadas, partiendo del año de su primera producción discográfica a nivel industrial y difusión mediática. En estas cuatro décadas que van de 1971, año en que se produce su primer álbum *Cuquita*, al 2011, año de su más reciente producción MTV *Unplugged, Los Tigres del Norte and Friends*, se identifican tres etapas. Esta periodización se realiza con base en el análisis cronológico de los corridos sobre migrantes indocumentados, al identificar los compositores de los temas que han dominado en la trayectoria de la agrupación sinaloense, en el medio comercial musical.

La primera etapa va de 1971 a 1983, en la cual figuran diversos compositores como Paulino Vargas, Jesús Jesse Armenta, entre otros. De esta primera etapa pocos corridos continúan en la escena musical. Sin embargo, es donde se encuentra la base de sus posteriores producciones, por ende es imprescindible incluirla en el análisis. En ella se reflejan sus influencias musicales, como la del grupo Los Alegres de Terán, y algunas estrategias consideradas como clave en la comprensión de su permanencia en la dimensión socio-cultural en el contexto migratorio.

Una segunda etapa ha sido considerada de 1983 a 1991, la de mayor producción de temas sobre migración indocumentada y la mayoría de éstos temas, por no decir todos, corresponden a la autoría de Enrique Franco, compositor y productor artístico durante esa etapa. Desde *La Jaula de Oro*, pasando por *Los hijos de Hernández*, *América*, *Tres veces mojado*, hasta *El sueño de Bolívar*, la producción de canciones y corridos sobre dicha temática fue continua y de un alcance mediático masivo e internacional.

La tercera etapa considerada para este análisis corresponde al periodo que va de 1997 al 2011. En efecto, hay una ausencia de corridos sobre migrantes entre 1992 y 1996, en dicho periodo Enrique Franco y Los Tigres del Norte toman diferentes rumbos en el ámbito musical y, posteriormente, en 1997 Teodoro Bello comienza una constante producción de temas con Los Tigres, aunque no se enfoca en el migrante indocumentado, pero sí en otros temas que los lanzan a escenarios internacionales, como *Jefe de jefes*, *La reina del sur*, *La granja*, entre otros. Es en esta última década cuando aparecen dos fenómenos antes no vistos, un homenaje de bandas de *rock*, *ska* y *hip hop* titulado *El Más Grande Homenaje a Los Tigres del Norte* y el álbum MTV *Unplugged*, con duetos con intérpretes del pop, *rock* y *hip hop*: Paulina Rubio, Calle 13, Juanes, entre otros. En ellos, varios temas de la segunda etapa se reinterpretan, una pieza con otro género musical y estilo del respectivo intérprete.

Estas son las características generales de las etapas que el análisis cronológico permite observar. No obstante, existen otros indicadores como las disqueras, estaciones y programas de radio, el cine, la literatura y otros elementos que ayudan a enriquecer el imaginario sobre la migración indocumentada. En adelante, el análisis estructural basado en los estudios de Propp y Meletinski, expuestos en el Capítulo III, permite captar los elementos variables e invariables en los corridos seleccionados, integrando el contexto histórico-cultural en el cual surge y resurge el mito del migrante indocumentado.

1. *La Tumba del Mojado*. Primera etapa de corridos de Los Tigres del Norte (1971-1983)

Cuando Los Tigres del Norte comienzan su producción discográfica y su presencia mediática masiva, las canciones y corridos sobre la migración habían permanecido en el medio socio-cultural desde 1890, aproximadamente, según la revisión documental de Américo Paredes. Pero hasta 1971 no se había desarrollado una agrupación o intérprete con la misma cantidad de años de trayectoria ni de corridos de la migración indocumentada. Los corridos de la migración se han encontrado hacia finales del siglo XX, durante el Porfiriato, en relación con la

construcción de las vías del ferrocarril. Como se ha insistido, su continuidad y cambio han sido la base para abordar este fenómeno socio-cultural contemporáneo.

Al inicio, fueron encontradas dos figuras de migrantes que trabajan en E. U., que muestran una estabilidad económica y emocional relativa. Son los casos de *Esperando el cheque* y *El chicano*, lo cual se ubica entre 1971 y 1974.

En su primera producción discográfica, *Cuquita* (1971), y primera composición sobre el tema migratorio, *Esperando el cheque*, de la autoría de Jorge Hernández, el Tigre mayor, se encuentra representada una figura central. La imagen masculina del migrante es la predominante en todo el ámbito corridístico y en la mayoría de géneros musicales, que se observa recluso o limitado por una situación económica específica. La acción que el migrante varón desempeña es esperar el *welfer* para salir de casa. El migrante permanece en espera del ingreso económico para él y su pareja. Esta fue la primera composición del repertorio del tema migratorio en la trayectoria de Los Tigres del Norte. No ha sido reinterpretado y actualmente no se hace alusión a este corrido.

Esperando el cheque

Prietita del alma mía
Como estoy aquí lisiado
Todito el día encerrado
Porque el cheque no ha llegado
Pues ni modo de ir de compras
Porque el cheque no ha llegado
Ya se pasó el día primero
Y el *welfer* no ha llegado
Ya se pasan de las tres
Y el cartero ya ha pasado
Y yo estoy rete agüitado
Porque el cheque no ha llegado

Mi vieja y yo nos peleamos
Porque el cheque no ha llegado
Ella me echa a mí la culpa
De que yo se lo he gastado
Ya pasaron siete días
Y se fueron de volada
Anda arréglate viejita
Para irnos a la celada
No se agüiten camaradas
Los que les quede el chaleco
La oficina del *welfer*
Aquí ha quedado muy lejos.

Esta es una representación del migrante que radica en E. U. En adelante, se señalan los ciclos en los cuales se repite la partida del migrante y su regreso.

Una segunda composición del tema migratorio es *El chicano*, del disco *Contrabando y traición* (1974). Se mantiene el personaje central, el migrante varón, pero varía su acción. Éste

va al norte a trabajar para ganar dinero y así divertirse. Su función es exaltar su masculinidad y mantener su identidad nacional. Este corrido tampoco ha sido reinterpretado ni se hace referencia a él actualmente. *Contrabando y traición* fue el tema que predominó desde esta época hasta el presente.

El chicano

Ya me voy a trabajar al norte
Pa ganarme yo mucho dinero
Luego que yo quiera divertirme
Yo me vengo a pasear a Laredo
En Laredo se encuentra de todo
Ven aquí si te quieres pasear
Hay mariachis, cerveza y canciones
Y mujeres que saben amar
En Laredo tengo una morena
Que la quiero por linda y por bella

Y si Dios me concede licencia
Yo regreso y me caso con ella
Ya me voy mis queridos amigos
Vamos todos a darnos la mano
Aunque yo esté en Estados Unidos
Yo no niego que soy mexicano
Ahora si ya me voy, me despido
Me despido con gusto y esmero
Ya me voy a trabajar al norte
Pa' venirme a pasear a Laredo

Estas representaciones se articulan mediante una narrativa que hace referencia a la partida del migrante. El sistema de representaciones del migrante se compone de tres principales acciones: partir del lugar de origen, permanecer en Estados Unidos y regresar al terruño. A su vez, la permanencia en Estados Unidos puede encontrarse matizada por el nacimiento de los hijos en territorio estadounidense, por la ciudadanía o por la necesidad de trabajar aunque sea de manera indocumentada. Este corrido de El Chicano, de 1974, representa en primer lugar la partida, una permanencia temporal tanto en E. U. como en México, según la temporada de trabajo, y la posibilidad del regreso, aunque no se establece si de manera definitiva o también temporal. Esta secuencia cambia en las composiciones subsecuentes, como se verá.

En 1976 se identifica de inmediato la representación de la muerte de un migrante en *La tumba del mojado*. Y en ese mismo año, en otro disco, tres canciones en las cuales se han simbolizado la nostalgia del migrante, la familia, la pareja y además un símbolo divino que es Dios y la forma de nombrar a una mujer, la morena. Estos son los corridos de *Pueblo querido*, *El ausente* y *Los barandales del puente*.

Dos años después de *El Chicano*, Los Tigres del Norte interpretaron *La tumba del mojado*, composición de Paulino Vargas, en el disco titulado *Internacionalmente nortños* (1976). En este corrido el migrante realiza varias acciones: intenta cruzar la frontera, enuncia las injusticias y expresa su sentimiento de reclusión. Se asocia la frontera con la muerte y la cerca con la injusticia.

La tumba del mojado

No pude cruzar la raya,
se me atravesó el Río Bravo
Me aprehendieron malamente,
cuando viví al otro lado,
Los dólares son bonitos,
pero yo soy mexicano
No tenía tarjeta verde,
cuando trabajé en Louisiana
En un sótano viví,
porque era espalda mojada
Tuve que inclinar la frente,
para cobrar la semana

*Las rosas de Mexicali
y la sangre en el Río Bravo,
Son dos cosas diferentes,
pero en color son hermanos
Y la línea divisoria,
es la tumba del mojado
La cerca de la tortilla,
es ofensa para el pueblo,
En México se pasean,
Franceses, Chinos y Griegos,
Y algunos americanos
son caciques de los pueblos
*

Como se explicó en la parte final del marco teórico (Capítulo II, pp. 29-30) y en la metodología (Capítulo III, pp. 33-44), se toma como base el esquema actuacional de J. Greimas, pero observando e identificando las diferentes dinámicas que puede haber en el corrido, como fue en este caso la *Suerte* como adyuvante en distintas relaciones con los oponentes: *la migra*, *la frontera* o *la muerte*. En este corrido se identifican dos tiempos: en el primero, el migrante narra la forma en que muere al intentar cruzar el Río Bravo; en el segundo narra su experiencia como indocumentado en E. U., en referencia a anteriores ocasiones en que logró cruzar la frontera y su aprehensión por no tener papeles. Lo central de este corrido es la muerte del migrante, mientras en los dos corridos anteriores lo central fue el trabajo y el dinero.

En el mismo año de producción del álbum *Internacionalmente nortños* (1976) lanzaron *Pueblo querido* (1976), con un corrido con el mismo título. Éste, conservando el mismo personaje central y único, el migrante masculino, hace referencia a la nostalgia. El migrante se describe lejos de su familia y de su tierra, su deseo de volver a ver a su familia y

su pueblo. El migrante añora el regreso. Es posible plantear que en esta simbolización del migrante se representa más claramente la figura del pueblo mexicano, un mexicano que extraña a su madre –patria- y su objetivo es regresar a su pueblo –Estado mexicano-, representado también como el padre o el barrio.

Pueblo querido

Hoy me encuentro muy lejos, muy lejos
de la tierra que me vio nacer,
de mis padres y de mis hermanos
y del barrio que me vio crecer
La nostalgia me destroza el alma
y quisiera volverlos a ver.
El recuerdo se me hace tristeza,
la tristeza me hace llorar
y entre llanto parece que miro
a mi pueblo y a mi dulce hogar
y también a mi madre bendita
que sin duda por mí ha de rezar.
*Yo ansío con todo mi ser
regresar a mi pueblo querido
y mi Dios me lo ha de conceder
pa' morirme allá con los míos.

Es muy triste encontrarse ausente
de la tierra donde uno ha nacido
y más triste si no están presente
los amigos y los seres queridos
que el destino nos hizo dejarlos
mas el alma jamás ha podido.
Yo he vagado por grandes ciudades,
por sus calles rete bien alumbradas,
pero nunca he olvidado a mi pueblo
y no pienso olvidarlo por nada,
aunque tengan sus casas de adobe
y una que otra calleja empedrada.
*

Es posible observar los elementos que acompañan la ausencia de la tierra o del barrio y de la familia: la nostalgia, la tristeza, el llanto. Esta secuencia emocional del recuerdo conforma la representación de un anhelo intenso del regreso al terruño cuando el migrante se encuentra en Estados Unidos.

1976 fue un año significativo en la trayectoria de Los Tigres del Norte. Cinco fueron los corridos y canciones que interpretaron sobre el tema migratorio: *La tumba del mojado*, *Pueblo querido*, *El ausente*, *Los barandales del puente* y *Amorcito norteño*. Con la canción popular de *El ausente*, reinterpretaron con su estilo esta simbolización del migrante de retorno. El personaje masculino le canta a su amor al regresar. Toca el sentimiento de la esperanza, un móvil emocional que describe primero con pesar y después con ánimo. Se observa que el migrante se va de su tierra y pierde a su amor, pero regresa a su tierra y lo recupera.

El ausente

Ya vine de donde andaba
se me concedió volver
a mí se me afiguraba
que no te volvería a ver
pareces amapolita cortada al amanecer.
*Si porque vengo de lejos
me niegas la luz del día
se me hace que a tu esperanza

le pasó lo que a la mía.
Por andar en la vagancia
perdí un amor que tenía.
Estrellita reluciente
de la nube colorada
si tienes amor pendiente
puedes darle retirada,
ya vino el que andaba ausente
y éste no consiente nada.
*

En este año, 1976 se interpreta el primer corrido sobre un migrante de retorno, en la trayectoria de Los Tigres del Norte. Como se ha venido señalando, los movimientos temporales en la representación de la experiencia del migrante han sido la partida, el cruce, la estancia temporal en E. U. y el anhelo del regreso. Es en este corrido cuando se cumple un primer ciclo: Partida/Regreso.

La canción tradicional *Los barandales del puente*, compuesta por el conjunto de los años 60' Los Costeños del Valle, fue también reinterpretada en este año en el mismo disco *Pueblo querido* (1976). En ésta se alude a la despedida de un hombre a una mujer, mientras cruza la frontera, representada en el puente. En *Los barandales del puente* se reinicia el ciclo migratorio, es la partida del migrante.

Los barandales del puente
Los barandales del puente,
se estremecen cuando paso,
morena mía dame un abrazo.
Dame tu mano morena,
para subir al tranvía,
que está cayendo la nieve fría.
Si está cayendo que caiga,
que caiga poco a poquito,
morena mía dame un besito.
De todas a ti te quiero,
de las demás no hagas caso,
morena mía dame un abrazo.

De todas a ti te quiero,
de las demás un poquito,
morena mía dame un besito.
De todas a ti te quiero,
de las demás a ninguna,
morena mía luz de la luna.
Por debajo de aquel puente
corre el agua y nacen flores
morena mía de mis amores.
Ya con esta me despido,
cortando flores de azares,
aquí terminan los barandales.

De este primer grupo de corridos y canciones solamente se sigue retomando en los medios de comunicación y conciertos el corrido de *La tumba del mojado*, pero se ha dado

continuidad a la imagen del migrante a través de Los Tigres del Norte, aunque también al del contrabandista. Posteriormente, continúan combinando temas migratorios, románticos y de contrabando.

En 1977 y 1978 se identificó la representación del trabajo y la tierra como símbolo de legitimidad del migrante indocumentado en E. U. y como colectividad, en *Vivan los mojados*. Así como en la segunda versión de éste, bajo el título de *Ya nos dieron permiso*.

El álbum de 1977 fue nombrado *Vivan los mojados*, del compositor Jesús Jesse Armenta, como el corrido que contenía. Este corrido ya no representa un solo hombre sino un grupo. Aquí se presentan diversos personajes, acciones y funciones. Los “mojados” van a trabajar a Estados Unidos, el “gringo” siempre trata de sacarlos del país, pero los mojados siempre regresan aunque logren expulsarlos. Son considerados un problema para Estados Unidos, pero ellos piensan que el problema se resuelve legalizándose, por medio del matrimonio con una “gringuita”. Los mojados reconocen la importancia de su trabajo en el campo y otras actividades de ocio en el país extranjero. Existe un sentimiento de consciencia laboral vinculado a una acción que legitima su estancia en E. U.: el trabajo, sobre todo en el campo agrícola. Es un corrido situado completamente en territorio estadounidense.

Vivan los mojados

Porque somos los mojados
siempre nos busca la ley
porque estamos ilegales
y no hablamos el inglés,
el gringo terco a sacarnos
y nosotros a volver.
Si uno sacan por un Laredo
por Mexicali entran diez
si otros sacan por Tijuana
por Nogales entran seis,
ahí nomás saquen la cuenta
cuántos entramos al mes.
El problema de nosotros fácil se puede arreglar:
que nos den a una gringuita
para podernos casar
y ya que nos den la mica
volvemos a divorciar.

Cuando el mojado
haga huelga de no volver otra vez
¿quién va a sapear la cebolla,
lechuga y el betabel?
El limón y la toronja
se echaran todo a perder.
Estos salones de bailes
todos los van a cerrar
porque si se va el mojado
¿quién va a venir a bailar?
Y a más de cuatro del vuelo
no las podrán consolar.
Vivan, todos los mojados
los que ya van a emigrar
los que van de vacaciones
y los que van a pasar
y los que van a casarse
para poder arreglar.

Al siguiente año, 1978, este mismo corrido se reinterpretó en el álbum *Número Ocho*, bajo el título *Ya nos dieron permiso*, el cual fue una versión con arreglos. En 1980, en el disco *Plaza Garibaldi* se lanzó el corrido *El gringo y el mexicano*, el cual sigue oyéndose actualmente. Se encontró la representación de la confusión, la traición y el asesinato. Los personajes involucrados fueron una pareja migrante, un gringo y un hijo que se quedó en México. La mujer comete la traición y el padre el crimen, el gringo y la mujer son asesinados por el padre, pero el hijo legitima la acción de su padre al regresar a México.

En este corrido el hijo aprueba que su padre haya matado a su madre por traicionarlo con un gringo o lo que puede interpretarse como la sociedad mexicana que perdona al migrante porque la esposa representa el *síndrome de extranjía*.⁹ El *síndrome de extranjía* en México es parte fundamental de su memoria histórica. El reforzamiento del estereotipo machista también está presente en este corrido. De tal forma que el machismo se articula dialécticamente con el nacionalismo en el sistema cultural mexicano. En *El gringo y el mexicano*, además, se representan dos movimientos migratorios: el cruce y el regreso a México. Sin embargo, la tragedia ocurre en territorio estadounidense.

El gringo y el mexicano

Cipriano y Rosa Maria
dejan a su hijo encargado
y como espaldas mojadas,
se cruzan pa'l otro lado.
Pronto, encontraron trabajo,
por el rumbo de Mc Allen.
Ella es muy joven y hermosa,
y el de los hombres que valen.
Al gringo, dueño del rancho,
le gusta la hembra al instante.
Fue por temor o amenaza
pero la hizo su amante.
Alguien le avisa a Cipriano,
y este como fiera herida,
con un puñal en la mano,
les quita a los dos la vida.
Mata primero al gabacho,

ella asustada gritaba
Si no le daba mi cuerpo
la inmigración nos echaba.
Pero Cipriano juzgando,
de su mujer se vengaba.
Estuvo veinte años preso,
hoy al cruzar la frontera
en el lado mexicano,
un hombre joven lo espera.
"Padre" le dice al mirarlo.
Lo estrecha contra su pecho,
lo que le hizo a mi madre,
le juro que está bien hecho,
yo a usted ya le he perdonado
sin odio y sin egoísmo.
Y si una mujer me traiciona,
también yo le hago lo mismo.
Ya les canté la tragedia
de un mexicano y un gringo.

⁹ *Síndrome de extranjía* es un término que se emplea en este estudio en referencia al uso indiscriminado de "malinchismo" o "malinchista", para evitar designaciones erróneas al personaje histórico de la Malinche.

En el corrido *Un día a la vez*, del siguiente año (1981), se expresa la desesperación del migrante y se acude a la figura divina de Dios. En el otro corrido de ese mismo año, *Cuando gime la raza*, la figura central es el colectivo chicano, el cual ha quedado desplazado completamente por las figuras de los corridos anteriores a éste: el migrante, una imagen femenina, una divinidad hegemónica y la nostalgia.

El corrido *Un día a la vez* (1981), en el álbum del mismo nombre aún suena esporádicamente en estaciones de radio en la frontera Tijuana-San Diego y fue reinterpretado por la banda de rock El Haragán y Compañía en el *Más grande homenaje a Los Tigres del Norte* (2001). En *Un día a la vez* no se refiere explícitamente a la situación migratoria, pero se reafirma el sentimiento de un hombre necesitado, solicitando ayuda a Dios para vivir. Se invoca la fuerza necesaria para elegir un camino y continuar y se enfatiza la dificultad de alguna situación no nombrada.

Un día a la vez

Necesitado me encuentro, Señor
ayúdame a ver,
yo quiero saber lo que debo hacer
muestra el camino que debo seguir
*Señor, por mi bien,
yo quiero vivir un día a la vez.
Un día a la vez, Dios mío
es lo que pido de ti,
dame la fuerza para vivir
un día a la vez.

**Ayer ya pasó, Dios mío,
mañana, quizás no vendrá,
ayúdame hoy
yo quiero vivir un día a la vez.
Tú ya viviste, entre los hombres,
tu sabes mi Dios que hoy está peor,
es mucho el dolor,
hay mucho egoísmo y mucha maldad,
*
**

El corrido *Cuando gime la raza* no ha sido reinterpretado ni reproducido en los medios de comunicación masiva, no obstante se incluye en este análisis por su contenido simbólico. Es un canto en el cual, a través de la figura del grupo chicano, se representa la lucha por la libertad y la justicia. En los capítulos IV y VI se hace referencia a la situación contemporánea de convivencia entre el grupo denominado chicano y otros grupos de migrantes.

Si bien el grupo chicano es el vehículo simbólico para hacer un llamado a la lucha social, en el contexto actual, no todos los “chicanos”, generaciones de hijos de migrantes, se

adscriben a dicha categoría social, en el sentido de Giménez (2004). Esto puede ser relevante en la medida en que este corrido no ha vuelto a interpretarse y en cuanto a que *Un día a la vez* sí ha sido tanto reproducido como reinterpretado. Así, el mito del chicano se desprende del mito del migrante, territorializándose completamente a E. U.; se articula en diferente sentido y dirección, mientras el mito del migrante crece y sigue transformándose.

Cuando gime la raza

Es que algo le pasa que le impide luchar,
es cual fiera enjaulada
que se siente apresada y se quiere escapar.
Es el grupo chicano
que nació mexicano, orgullo en verdad,
el que al gringo le dice,
los derechos humanos
son derechos sagrados que sabrá respetar.
*La igualdad de los hombres
el chicano reclama
que ya no haya más guerra,
que vivamos en paz,

que ya más la frontera
no la rieguen de sangre
porque es sangre de hermanos,
que nos duele hasta el alma
y nos hace rabiar.
Chicano, sigue tu lucha,
porque es justa y vencerás,
ya que tu temple es de acero,
nunca te doblegarás.
*

La producción discográfica continuó en 1983, con el disco *Carrera contra la muerte*, en el cual se integraron tres corridos más del tema migratorio. Uno de ellos fue *Frontera internacional*. En éste se representan tres personajes: el migrante, la frontera y la muerte, y dos emociones: nostalgia e injusticia. Mientras la frontera representa la injusticia, el migrante simboliza la nostalgia. A través del dinero se hace referencia a la muerte. También se expresa la desigualdad basada en el racismo: *Yo te pregunto frontera, porqué en lugar de trinchera no eres la línea que uniera, sin importar el color*. Es posible interpretar que a partir de este corrido se definen de manera más clara los personajes que predominan en adelante en la trayectoria de Los Tigres del Norte. Nostalgia, injusticia, muerte y racismo se visibilizan en el inconsciente y se objetivan a partir de esta composición. Por otro lado, se ha prolongado o enfatizado la secuencia de la partida del lugar de origen y el cruce de la frontera en estos dos corridos: *Frontera internacional* y *El tren*.

En el disco *Frontera internacional* se conjugan cuatro figuras en el primer corrido: tierra, madre, amor y Dios. En el segundo corrido, *El tren*, se hace referencia al amor y a Dios,

y en el tercero, *Bajo el cielo de Morelia*, a la Virgen. Es posible distinguir así un énfasis en las figuras divinas de Dios y la Virgen, así como a la madre y la tierra, justo en 1983. En ese mismo año se produjo *La jaula de oro*, disco y corrido en el cual aparece una nueva figura generacional, que son los hijos de migrantes nacidos en E. U. Este cambio es central en adelante. Además del sentimiento de reclusión del migrante y del objetivo de mejorar su situación económica, el problema del cambio cultural generacional se torna un símbolo de cambio y continuidad en las representaciones simbólicas de estos corridos.

Frontera internacional

Frontera, tú que vez hombres llorar
sin abrigo y sin hogar
porque dejaron su tierra
Quisiera que cuando pase mi amor
en el nombre del Señor
esa puerta se cayera
Frontera, dejo mi patria y mi hogar
todo por querer ganar
un poquito de dinero
Dinero, esa es la causa fatal
de que mi hermano al pasar
haya muerto allá en el cerro

*Frontera, frontera internacional

abre que voy a pasar
con el amor de mi vida.
**Frontera, frontera internacional
si somos hombres igual
por qué divides la tierra
[Cuántas madres se han quedado llorando aquel
hijo amado y muriendo de dolor.
Yo te pregunto frontera, porqué en lugar de
trincheras no eres la línea que uniera,
sin importar el color.]

*

**

En el siguiente corrido, *El tren*, composición de Felipe Arriaga, también se simbolizan la nostalgia del migrante al partir –la despedida–, la añoranza del regreso y la tristeza y el dolor que le causa esa realidad. Mientras el tren sigue en movimiento, representación del alejamiento del lugar de origen y de la persona amada, va aumentando la tristeza del migrante. Desea regresar pero el tren continua alejándose y la tristeza aumentando. De este corrido tampoco se conocen reproducciones ni reinterpretaciones, mas los elementos que lo integran continúan constantes.

El tren

Corría recio el tren y yo sentía
dejar mi corazón en mil pedazos
Quería devolverme por la vía, mi amor
Para volver hasta tus brazos
Corría recio el tren, iba llorando,
dejaba cada gota de mi llanto
Quería regresar a nuestra casa mi amor

y ahí quedarme en tu regazo.

Cada kilómetro que el tren iba pasando
iba dejando recuerdos de mi amor
Cada kilómetro que el tren iba pasando
iba regando mi llanto y mi dolor.
Corría recio el tren y yo sentía
dejar mi corazón en mil pedazos
Sentía que cada metro te alejaba, mi amor
Regresaré Dios sabe cuándo.

En el corrido *Bajo el cielo de Morelia* se alude a la imagen divina de la Virgen María. El migrante cambia su decisión de irse a la frontera y elige quedarse en su tierra. En la virgen se simboliza la tierra o la madre patria, al migrante lo cobija, lo consuela, alivia su desolación. La Virgen, la madre patria, realiza una función fundamental: proteger al migrante.

Bajo el cielo de Morelia

Una mañana de marzo
en la central de Morelia
rompí el boleto a lo macho
que saqué pa' la frontera,
no' más de ver tan precioso
el cielo azul de mi tierra.
Después oí una campana
que estaba llamando a misa,
la catedral moreliana,
joya tarasca y castiza,
vio que una mujer rezaba
sin consuelo en su carita.
Era mi guare María
que por mí rezaba un credo,
hasta lloró de alegría
cuando le dije me quedo
en esta tierra divina,
bajo su precioso cielo.

Me miraban sus ojitos,
mi guare creía un milagro,
después nos fuimos camino
a dar una vuelta al lago
y cuando andaba en Janitzio
se me olvidó el otro lado.
Bajo el cielo de Morelia
ninguno se ha muerto de hambre,
aquí me quedo en mi tierra,
muy cerquita de mi madre
y de mi guare María
nunca vuelvo a separarme.
Adiós lindo San Francisco,
Los Ángeles y Chicago,
me quedo en el paraíso
que tanto había despreciado,
al cabo no me hice rico
cuando anduve de mojado.

2. *La Jaula de Oro*. Segunda etapa (1983-1991)

En este salto cuántico es innegable el cambio en la trayectoria musical de Los Tigres del Norte así como la presencia del compositor Enrique Franco. A partir de esta etapa Los Tigres presentan un impulso escénico en múltiples medios de difusión masiva. Durante toda la década de los 80' se distingue una amplia producción no sólo musical o discográfica, sino televisiva y cinematográfica.

En la composición de Enrique Franco, *La jaula de oro* (1983), se colocaron en escena nuevos personajes y acciones. Primero, Estados Unidos asociado con una jaula, una prisión. La jaula de oro es símbolo del encierro del migrante indocumentado en una tierra con posibilidades de mejorar su economía familiar. El sentimiento de reclusión articula todo el

corrido. El migrante indocumentado, la figura masculina, con nostalgia narra su situación. Añora el regreso a México, recurriendo al recuerdo. Siente decepción y rechazo hacia el dinero obtenido a cambio de su libertad. Se siente solo o aislado al observar que su esposa e hijos han olvidado su lugar de origen; sus hijos ahora hablan otro idioma y niegan el terruño y la nacionalidad. El migrante expresa el sentimiento de reclusión en el país extranjero, a causa del miedo a la deportación.

Se expone por primera vez el conflicto generacional entre padres e hijos. La configuración de la identidad-alteridad de los hijos aparece como un cambio en la realidad migratoria. La lengua, la raza y la memoria articulan el cambio generacional. Aquí también perdura el escenario estadounidense por completo, enfatizado con el anhelo del regreso del padre y la negación del hijo.

Este corrido se encuentra reinterpretado en dos ocasiones, en la tercera etapa de corridos de Los Tigres del Norte. La primera en el *Más grande homenaje a Los Tigres del Norte* (2001), con la interpretación de la canta-autora de rock y pop tijuanense Julieta Venegas. En segunda ocasión, diez años después, en el disco *MTV Unplugged Los Tigres del Norte & Friends* (2011), en un dueto entre Los Tigres y el canta-autor colombiano Juanes.

La jaula de oro
Aquí estoy establecido
en los Estados Unidos,
diez años pasaron ya
en que crucé de mojado,
papeles no he arreglado,
sigo siendo un ilegal.
Tengo a mi esposa y mis hijos
que me los traje muy chicos
y se han olvidado ya
de mi México querido,
del que yo nunca me olvido
y no puedo regresar.
*De qué me sirve el dinero
si estoy como prisionero
dentro de esta gran nación,
cuando me acuerdo hasta lloro,
que aunque la jaula sea de oro
no deja de ser prisión.

(Escúchame hijo,
¿te gustaría que regresáramos
a vivir a México?
—*What's talkin' about dad,*
I don't wanna go back to Mexico,
no way dad.)
Mis hijos no hablan conmigo,
otro idioma han aprendido
y olvidado el español.
Piensan como americanos,
niegan que son mexicanos,
aunque tengan mi color.
De mi trabajo a mi casa,
yo no sé lo que me pasa,
que aunque soy hombre de hogar,
casi no salgo a la calle,
pues tengo miedo que me hallen
y me puedan deportar.

*

En el corrido de *Pedro y Pablo*, del mismo disco *La Jaula de oro* (1983), se hace referencia a la traición en la historia de dos hermanos, uno que migra y otro que permanece en México, pero la traición es realizada por el personaje femenino que era novia del hermano mayor, quien se va a trabajar a Estados Unidos, y se casa con el hermano menor, el que había permanecido en México. En el corrido de *Pedro y Pablo* se representan dos movimientos migratorios: partida y regreso, aunque sólo de uno de los hermanos y la historia de traición envuelve la situación migratoria.

Las figuras femeninas continúan modelándose, no solamente la traicionera, sino todas aquellas que simbolizan la madre, la tierra, el amor, la nostalgia e inclusive la muerte. Por otro lado, las figuras masculinas como los hermanos, el padre o Dios también se modelan constantemente, como puede observarse en los corridos del disco *A ti madrecita* (1985).

Pedro y Pablo

Pedro y Pablo eran hermanos
y amigos inseparables,
quedaron abandonados
cuando murieron sus padres.
Pedro, el mayor, se decía
que a Pablo nada le falte.
Pedro habló con entereza,
tienes que seguir la escuela,
tienes muy buena cabeza,
yo me voy aunque nos duela,
yo trabajo y tu estudias,
al cabo que el tiempo vuela.
Pedro se fue para el norte
y cruzó pa'l otro lado,
dijo a su novia Leticia,
ahí te lo dejo encargado
y al transcurso de los años
Pablo se hizo licenciado.
Pedro que gusto de verte,
supe que eras licenciado.

No sé cómo agradecerte.
No me agradezcas hermano.
Quiero decirte una cosa.
Habla, te estoy escuchando.
Conocerás a mi esposa.
Es lo que estoy esperando.
Esta es mi esposa Leticia.
Creo que ya nos conocemos.
Se te borró la sonrisa.
Es que me vino un recuerdo.
¿Vas a quedarte en la casa?,
Eso yo nunca podría.
Pedro, ¿qué es lo que te pasa?
Es que lloro de alegría.
No es que Pablo fuera malo
o que no supo apreciar
el sacrificio de hermano
que Pedro supo brindar,
de Leticia mejor ni hablo,
ella sí se portó mal.

En 1985 se produjo un disco especial dedicado a la madre, *A ti madrecita*, cuatro de las composiciones se refieren de manera explícita al tema migratorio. Para observar las representaciones en dichas canciones se toman en cuenta dos elementos: dos producciones

similares del dueto Los Alegres de Terán, *Serenata a mi madre* y *A ti Madre*, principal influencia en la configuración de Los Tigres del Norte, y la reinterpretación realizada por Los Tigres de varios de los temas de Los Alegres.

Uno de los primeros temas de *A ti madrecita* fue *Rifaré mi suerte*. Éste aparecía en el álbum *Contrabando del paso*, de Los Alegres de Terán, al igual que el corrido *No sufras madre*. En el corrido *Rifaré mi suerte* un migrante expresa su nostalgia hacia tres figuras femeninas: su madre, su novia y la Virgen. Se enfatiza la representación de la Patria a través de tres mujeres, distintas pero con la misma función: esperar el regreso de su hijo, novio, creyente, migrante. De manera similar a corridos anteriores, el migrante se encuentra en Estados Unidos, en este caso es el hijo cantándole a sus padres, especialmente a la madre.

Rifaré mi suerte

Ahora que me encuentro
lejos de la tierra en que nací
¡Ay! de mis padres queridos
cuánto han sufrido por mí.
Pobrecita de mi madre,
cuántos consejos me dio.
Con lágrimas en sus ojos,
sus bendiciones me echó.
Ya no llores madrecita,
yo sé que te hago sufrir,

déjame rifar mi suerte,
voy buscando un porvenir.
También dejé mi amorcito,
que le prometí volver,
yo sé que bien que ella me espera
Dios me lo ha de conceder.
Virgencita milagrosa,
bien sabes mi padecer
de rodillas iré a verte,
si me concedes volver.

No sufras madre es el segundo tema del disco *A ti madrecita*. En éste el migrante describe sus recuerdos y emociones. El recuerdo de sus padres, hermanos y hogar se vincula completamente con la nostalgia. Hace referencia a su madre, que le dio la existencia y a su padre, que le dio el ser. Los padres —el Estado y la Patria— lloran por la ausencia del hijo. En caso de muerte, el migrante pide a sus padres y hermanos —mexicanos— acogerlo y comprenderlo. El migrante pide a la patria y a la sociedad no ser juzgado por su ausencia. Tristeza, nostalgia y muerte se articulan profundamente.

No sufras madre

Voy por la vida, triste y desolado,
lleno de angustia y dolor mortal
al recordar de mis pobres padres,
de mis hermanos y mi dulce hogar.
Mi pobre madre, que me dio existencia,
mi pobre padre, que me dio este ser,
¿dónde estarán?, llorando por mi ausencia,
sin esperanza de volverme a ver.
Mi pobre madre, muy desconsolada,
llorando triste sin poderme ver.

No sufras madre,
busca tu consuelo en mi destino,
no tengo más que hacer.
Si acaso muero por mi triste vida,
padres y hermanos, con todo mi ser,
velen el cuerpo de un hijo querido,
que por su ignorancia no supo comprender.

Los corridos *La llamada* y *Consuelo*, del mismo álbum, continúan la estructura del migrante, cantando a su madre con nostalgia. En *No sufras madre* se avecinaba la muerte del migrante, se anunciaba como posibilidad. En *La llamada* el migrante se encuentran con la muerte de su madre; mientras en *Consuelo* los hijos se reúnen a felicitar a la madre y es el padre quien se encontraba ausente y se reúne con todos.

La llamada

Dijiste que en diciembre retornara,
cuando las nieves los campos tapizaran
y el 10 de mayo con todos mis hermanos
a tu ventana un ramo te llevara.
No pude complacerte, madre mía,
porque un gran nudo mi libertad privaba,
hoy es diciembre, tu ya no me esperaste,
porque del cielo tuviste una llamada.

25 de diciembre,
no encontré rosas ni azahares,
solo encontré crisantemos,
nochesbuenas y pesares.
Sólo quiero prometerarte
que iremos el 10 de mayo
a llevarte una corona
y a rezarte tu rosario.

Consuelo

Madrecita mía yo vengo a cantarte
estas mañanitas y a felicitarte,
te debo la vida, tú el más grande ser
y si me faltaras no sabría qué hacer.
Aquí estamos todos tus hijos,
deseándote dicha y un amor bonito,

mi padre, que ausente se encontraba ayer,
ha vencido el tiempo pa' venirme a ver.
¡Oh! madre querida, ¡oh! madre adorada,
que Dios te bendiga aquí en tu morada,
que Dios te conceda mil años de vida,
feliz y dichosa, ¡oh! madre querida.

Al siguiente año de *A ti madrecita* y a tres años del éxito internacional de *La jaula de oro*, Los Tigres del Norte interpretaron, entre otros, el corrido de Enrique Franco titulado *El otro México* (1986), en un disco con el mismo nombre.

En ese año, surge otra figura en estos corridos y es Latinoamérica. En el corrido *El otro México* se vuelve a recurrir a la tierra, el trabajo y la legitimidad como consecuencia de las dos primeras, pero en esta ocasión no solamente se simboliza al nacionalismo mexicano, sino a todos los migrantes latinoamericanos. Pero también se retoma a los hijos de migrantes, aunque esta vez no con respecto al cambio cultural sino asociados a la muerte, por participar en las guerras estadounidenses. Esto se observa en el corrido *Los hijos de Hernández*.

En *El otro México* se representa el estigma al migrante en territorio estadounidense, el desarraigo. La pérdida de la identidad nacional al cruzar la frontera o vivir del otro lado. El migrante se reivindica a través de la figura del trabajo. El trabajo lo legitima. El otro México se construye de manera simbólica en E. U. con el trabajo de los migrantes, mexicanos y latinoamericanos. La figura de Latinoamérica aparece hasta este momento. No se ha encontrado una composición anterior en la cual se represente al migrante como latino. La etnia y la clase se articulan en este corrido.

El otro México (Enrique Franco)

No me critiquen
 porque vivo en el otro lado,
 no soy un desarraigado,
 vine por necesidad.
 Ya muchos años
 que me vine de mojado,
 mis costumbres no han cambiado
 ni mi nacionalidad.
 Soy como tantos muchos otros mexicanos
 que la vida nos ganamos
 trabajando bajo el sol,
 reconocidos por buenos trabajadores,
 que hasta los mismos patrones
 nos hablan en español.
 *Cuándo han sabido
 que un doctor, un ingeniero
 se han cruzado de braceros

porque quieran progresar
 o que un cacique deje tierras y ganado
 por cruzar el Río Bravo,
 eso nunca lo verán.
 El otro México que aquí hemos construido
 en este suelo que ha sido territorio nacional
 es el esfuerzo de todos nuestros hermanos
 y latinoamericanos que han sabido progresar.
 Mientras los ricos se van para el extranjero
 para esconder su dinero
 y por Europa pasear,
 Los mexicanos que venimos de mojados
 casi todo se lo enviamos
 a los que quedan allá.
 *

Diversas canciones y corridos, como *Destino cruel* o *Ven*, se refieren a la ausencia y a la nostalgia, mediante historias de amor, aunque no toquen de manera explícita la situación

migratoria. De tal forma, se haya otro corrido pertinente para este estudio, en este mismo álbum, *El otro México* (1986), titulado *Los hijos de Hernández*.

Un migrante de retorno, al escuchar el comentario de un oficial, defiende el trabajo de los latinoamericanos. La muerte de los hijos de los migrantes que se ven comprometidos a participar en las filas del ejército estadounidense reivindica al migrante. Además del trabajo se simboliza otra situación de la realidad migratoria que es la guerra. Es en este año cuando se cierra otro ciclo migratorio, desde *Los barandales del puente* (la partida), de 1976, hasta el retorno de este migrante, 1986, pero con el honor y la pena de los hijos nacidos en Estados Unidos que mueren en la guerra. El retorno migratorio no es como *El ausente* (1976), que regresa a recuperar a su amada; es el de un padre que lamenta la pérdida de sus hijos. Al mismo tiempo del cierre de otro ciclo migratorio, comienza la representación de la segunda generación y de Latinoamérica, en estos corridos; segunda generación desde *La jaula de oro* y Latinoamérica a partir de *América*. En adelante, estos dos elementos son continuos.

Los hijos de Hernández (Enrique Franco)

Regresaba de mi tierra
y al cruzar por la frontera
me pregunta un oficial
que cumpliera mis deberes
que si yo tenía papeles
se los tenía que enseñar.
Y mientras los revisaba
escuché que murmuraba
algo que me hizo enojar
ya con tantos emigrados
muchos norteamericanos
no pueden ni trabajar.
Le dije muy enojado
eso que tú has murmurado
tiene mucho de verdad
los latinoamericanos
a muchos americanos
le han quitado su lugar.
Si muy duro trabajamos
tampoco no nos rajamos
si la vida hay que arriesgar
en los campos de combate
nos han echado adelante

porque sabemos pelear.
Aquí nacieron mis hijos
que ignorando los prejuicios
y la discriminación
su patria los reclamaba
y en el campo de batalla
pusieron el corazón.
Allí nadie se fijaba
que Hernández ellos firmaban
eran carne de cañón
quizá mis hijos tomaron
el lugar que no llenaron
los hijos de algún sajón.
Si en la nómina de pago
miras tú con desagrado
mi apellido en español
lo verás en otra lista
que a la hora de hacer revista
son perdidos en acción.
Mientras esto le gritaba
el emigrante lloraba
y dijo con emoción
puedes cruzar la frontera
esta y las veces que quieras
tienes más valor que yo.

La siguiente producción discográfica, en ese mismo año, *Gracias América... Sin Fronteras*, da continuidad a la figura de Latinoamérica y una representación distinta de la frontera: la no frontera o la eliminación de ésta. Tanto en la composición de *América* como en *Sin Fronteras* se hace alusión a dicha visión.

Ahora los pueblos de América se articulan al sistema de representaciones o mito del migrante. En la canción *América*, se observa un reforzamiento del sentido de arraigo al lugar de origen, por medio de la descripción (la belleza) del espacio, de la lengua y el color de piel. Ahora los hermanos son los pueblos de América y todos se colocan como hijos de Dios. Además de la belleza del territorio, también se identifica el uso de la memoria histórica como elemento creador de identidad-alteridad.

Esta composición se reinterpreta en dos ocasiones más, de manera similar a *La jaula de oro*. La primera reinterpretación se presenta en *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte* (2001), con el estilo del grupo de *ska*, originario de Monterrey, El gran silencio. Por segunda vez, en el *MTV Unplugged* (2011), en un dueto de Los Tigres con René Pérez, vocalista de la agrupación Calle 13, quien actualmente representa una de las figuras más sobresalientes en la música del *reggaetón* y el *hip hop* en español, originario de Puerto Rico. En esta interpretación, René alterna su composición *Latinoamérica* en versión *hip hop* con la de *América* de Los Tigres. El joven latino (la juventud latina) se ha articulado a este sistema simbólico de los migrantes, a través de ésta canción y de sus interpretaciones con Calle 13.

Estas secuencias temporales de aparición y reinterpretación colocan a este corrido en un lugar clave para la comprensión de la totalidad del mito del migrante. Tanto *América* como *La jaula de oro* articulan dos piezas inseparables de las otras. Es decir, la reclusión, la nostalgia, el cambio generacional y el arraigo al lugar de origen, configuran el sistema simbólico de la migración contemporánea. En tres años, 1983-1986, se colocaron estas imágenes que aún perduran en la memoria y emotividad social, ambas composiciones de Enrique Franco.

América (Enrique Franco)

Haber nacido en América,
es como una bendición
llena de bellas imágenes,
que alegra el corazón.
Mosaico de mil colores,
bellas mujeres y flores
Para los pueblos de América,
les canto mi canción.
De América, yo soy, de América, yo soy.
Del color de la tierra yo he nacido,
por herencia mi idioma es castellano,
los del norte dicen que soy Latino,
no me quieren decir Americano,
soy el Gaucho al galope por las Pampas,
soy charrúa, Soy jíbaro, utumano,
soy chapín, esquimal, príncipe maya,
soy guajiro, soy charro mexicano.

Si el que nace en Europa es Europeo,
y el que nace en el África, africano,
yo he nacido en América y no veo
porqué demonios no he de ser americano,
porque América es todo el continente,
y el que nace aquí, es americano,
el color podrá ser diferente,
mas como hijos de Dios,
todos somos hermanos.
En Argentina y Colombia,
Ecuador y Paraguay
Brasil, Chile y Costa Rica,
Salvador y el Uruguay
Venezuela y Guatemala,
México, Cuba y Bahamas,
todos son americanos, sin importar el color.
De América, yo soy, de América, yo soy.
De América, yo soy, de América, yo soy.

El corrido *Sin fronteras* es un refuerzo a las figuras anteriores. Enfatiza todas las características culturales de arraigo y masculinidad del migrante: color de piel, lengua, origen mestizo, conquistado, colonizado, independizado, revolucionario y también macho. El migrante se asocia con el águila, libre, con lo cual hace referencia a la eliminación de la frontera. Se trata de representar la eliminación de una frontera física y simbólica, como se ha hecho en varios corridos anteriores, como *Frontera Internacional*, *América*, *Los Hijos de Hernández*, entre otros. Una de las variantes del mito del migrante es borrar la frontera de alguna manera.

Sin Fronteras

Voy orgulloso de tener la piel morena
y hablar la lengua que Cervantes escribió,
desde hace tiempo se rompieron las cadenas
que esclavizaron al hombre por su color.
Yo me he paseado por los cinco continentes
y he disfrutado de la vida lo mejor,
a las mujeres no les soy indiferente,
soy descendiente del indio y el español.
*Soy como el águila que vuela por el cielo,
libre su vuelo por donde es amo y señor,
arriba no está dividido como el suelo
que la maldad de algunos hombres dividió.

Estoy dispuesto,
siempre ayudo a los amigos
y a ellos acudo si necesito un favor,
también me sé parar de frente al enemigo,
siempre defendiendo de las damas el honor.
Las que he tenido
no han dejado de quererme,
yo nunca olvido
las que me han dado su amor,
yo no me humillo,
nunca he bajado la frente,
soy exigente, siempre busco lo mejor.
*

A finales de la década de los 80', Los Tigres del Norte ya contaban con una presencia mediática internacional significativa y así, en 1988, se autonombaban *Ídolos del pueblo*. En esa producción discográfica, otro corrido compuesto por Enrique Franco, fue difundido y aceptado ampliamente por los receptores, quienes se veían representados en la narrativa de *Tres veces mojado*, a causa de la migración centroamericana, que cada año aumentaba más en la realidad migratoria.

Para 1988, la producción *Ídolos del pueblo* incluía tres diferentes representaciones del migrante. En el corrido de *Tres veces mojado* se conjugó el énfasis del riesgo, de la discriminación y la figura de la legalización del migrante, como arma para obtener derechos, mas no para cambiar su identidad cultural. Se enfatiza esta última idea: la legalización como medio para un fin. *Campesino soy* representa la adscripción al territorio estadounidense del hijo del migrante y *El bilingüe* simboliza la frontera del lenguaje, más que la frontera física. De las tres variantes la que permanece en la memoria es la de *Tres veces mojado*.

El migrante salvadoreño que cruza la frontera de su país, la de México y la de Estados Unidos se convierte en un símbolo que marca el triple riesgo y discriminación que enfrenta la migración centro y sudamericana. Al final del corrido, el elemento de la legalización es un signo que se retoma en la configuración del mito. Se había insinuado la problemática de manera sarcástica en el corrido *Vivan los mojados* (1977), pero ahora se simboliza como un hecho de la realidad del migrante, sin recurrir al matrimonio con una gringa. Si en 1977 era una posibilidad, en 1988 se confirma.

Tres veces mojado (Enrique Franco)

Cuando me vine de mi tierra El Salvador,
con la intención de llegar a Estados Unidos,
sabía que necesitaría más que valor,
sabía que a lo mejor quedaba en el camino.
Son tres fronteras las que tuve que cruzar,
por tres países anduve indocumentado,
tres veces tuve yo la vida que arriesgar,
por eso dicen que soy tres veces mojado.
En Guatemala y México cuando crucé,
dos veces me salvé me hicieran prisionero,
el mismo idioma y el color reflexioné,

El mexicano da dos pasos y aquí está,
hoy lo echan y al siguiente día está de regreso.
Eso es un lujo que no me puedo dar
Sin que me maten o que me lleven preso.
Es lindo México pero cuanto sufrí,
atravesarlo sin papeles es muy duro,
los cinco mil kilómetros que recorrí,
puedo decir que los recuerdo uno por uno.
Por Arizona me dijeron cruzarás
y que me aviento por el medio del desierto,
por suerte un mexicano al que llamaba Juan,
me dio la mano que si no estuviera muerto.

cómo es posible que me llamen extranjero.
En Centroamérica dado su situación
tanto política como económicamente
ya para muchos no hay otra solución
que abandonar su patria tal vez para siempre.

Ahora que por fin logré la legalización,
lo que sufrí lo he recuperado con creces,
a los mojados les dedico mi canción,
y a los que igual que yo son mojados tres veces.

Otra manera de representar la experiencia migratoria se encuentra en la composición *Campesino soy*. El padre campesino enseña a su hijo el trabajo en el campo. El hijo trabaja y expresa su gusto y arraigo al lugar donde vive, así como el amor a su pareja, lo hace tanto en español como en inglés. Se observa que el símbolo generacional continua, pero cambia la forma de representar al padre y al hijo. No muestra el conflicto generacional cultural de *La jaula de oro* (1983). En este sentido, si bien es importante tomar en cuenta la representación de esta otra realidad, de una forma de experimentar la vida en E. U., no ha sido el corrido con mayor difusión ni permanencia en la memoria social.

Campesino soy (Enrique Franco)

Ya se asoma el sol, dejó de llover
la jornada va a empezar, muy contento voy
al amanecer, cruzando el cañaveral
Campesino soy y es mi obligación
trabajar de sol a sol,
ni cansado estoy de satisfacción
pues campesino yo soy.
*Así como yo era mi padre,
mucho trabajó para enseñarme.

Aquí vivo yo y pienso quedarme,
ya tengo mi amor, voy a casarme.
Ya se oculta el sol, ya va a oscurecer,
la jornada terminó, muy contento estoy
tengo que volver donde me espera mi amor.
Same way there I am so was my father
Hard work in LA like no other
This land is my home I'm living forever
Now I find my love to make get together
*

La canción de *El bilingüe*, como la de *Campesino soy*, representa otra forma de experimentar la migración. El bilingüe simboliza a un mexicano que aprende a hablar inglés por el amor a una mujer extranjera. El personaje no cruza la frontera física, pero cruza la del lenguaje para establecer comunicación con el personaje femenino.

El bilingüe (Enrique Franco)

Me puse a estudiar inglés,
para escribirle a mi novia,
que la conocí hace un mes,
cuando ella vino a La Noria.
A sus padres conocí,
de mi padre eran amigos,
un día se fueron de aquí,
a los Estados Unidos.
Hace un mes que están aquí,
vinieron de vacaciones
y cuando la conocí,
latieron dos corazones.
No sabe hablar español,
cuando le hablo no me entiende,
mas los besos que le doy,
ella bien que los comprende.
**I wish to tell you in this song
how much I love you.
I hope my love can make you*

*come back pretty soon
Never forget to return here I'll be waiting, alone
and praying
Come back, release me, give me freedom, give
me love*
Cuando ella vuelva otra vez,
escuchará mis canciones
Se las cantaré en inglés,
me aprenderé las lecciones
y si se quiere quedar,
le compraré una casita
y ahí le voy a enseñar,
spanish a mi pochita.
*
Quiero decirte en mi canción
que te amo tanto,
espero pronto mi amor te haga regresar,
nunca te olvides que esperando tu regreso
estaré preso, regresa pronto,
dame amor y libertad.

La trayectoria de Los Tigres del Norte en la década de los 90' continuó con los temas bolivarianos. Una nueva figura en este complejo mito es el del sueño. Se hace referencia primero en 1991, en el corrido *El sueño de Bolívar*. La no frontera o la eliminación de ésta forman parte del sueño que el grupo latinoamericano busca realizar, por medio de la unidad y el trabajo. Aún con el espacio temporal en el cual no se producen corridos de migrantes, entre 1992 y 1996, la siguiente producción le da continuidad a este grupo de imágenes.

En el disco *Incansables* (1991) se incluyó la composición *El sueño de Bolívar*, en el cual se da continuidad a la idea del grupo latinoamericano. La unidad, el trabajo, la realización del *sueño americano*, la superación a pesar del racismo caracterizan la configuración de la imagen de los latinos en Estados Unidos. Una vez más se recurre a la imagen de la eliminación de la frontera.

El sueño de Bolívar (Enrique Franco)

Siempre el gran libertador Simón Bolívar
quiso que Latinoamérica se uniera
y que un día nuestros países estuvieran
bajo la sombra de una misma bandera.
Aunque no en la forma que se imaginaba,
aquel sueño de Bolívar se ha cumplido,
bajo un mismo cielo estamos los latinos,
los latinos en los Estados Unidos
*Aunque aquí hay de todas nacionalidades

y aquí llegan de los cinco continentes,
los latinos nos miramos como iguales
aunque seamos de países diferentes.
Si llegaste a este país lavando platos,
no te humilles pues es un trabajo honrado,
pero puedes estudiar también a ratos
y también tú sueño verás realizado.
Ahora ya estamos aquí, vamos a unirnos,
vamos todos a tratar de superarnos
y orgullosos siempre hemos de sentirnos
de que aquí por nombre nos digan hispanos.
*

Si el *sueño americano* lo describe un interlocutor migrante de la siguiente forma:

...la necesidad pues hace que te vengas y los amigos que llegan del norte, llegan con unos tenis, llegan con ropa buena y te hablan del sueño americano, del gabacho y “llegué del gabacho” y te ilusionan bastante, pero en realidad no te dicen la verdad, cómo se sacrifica uno para tener un pantalón o unos tenis o llevarte unos dolaritos de aquí, eso nunca te dicen, nada más te dicen “wow vengo del gabacho” y los ves bien vestidos, con un poco de dinero y dices “wow, quisiera yo estar allá también o irme” y así (Velasco, Antonio, entrevista, 2012).

Entonces, el *sueño americano* es pensado como un mecanismo de atracción -no sólo de trabajadores pero sí principalmente- basado en la representación de la mejoría económica o del éxito, anclado en las necesidades básicas y en el imaginario, es decir, una construcción en la proyección a futuro de una persona, que por un lado se promueve y por otro se reprime con el reforzamiento de la frontera, pues se constituye por un doble sentido: la invitación y la prohibición o la invitación a violar la prohibición. Se sustenta en la noción de progreso en distintas escalas de la identidad: individual, familiar y grupo social. Abarca desde la idea de partida hasta la del regreso. Es una proyección múltiple, pues el individuo se piensa a futuro hasta el punto del retorno al lugar de origen. No actúa únicamente en la dimensión de la necesidad, también en la del placer; tiene una dimensión práctica y una simbólica. Por ende, genera un impulso socio-cultural que puede ser satisfecho o reprimido, dependiendo del estigma social que exista en el grupo cultural de origen del sujeto hacia la actividad migratoria y de otras condiciones materiales como el dinero del costo del pasaje y del cruce y del capital social para contactar con el coyote o red migratoria.

3. *El Mojado Acaudalado*. Tercera etapa (1997-2011)

Desde 1989 Los Tigres del Norte comenzaron a interpretar composiciones de Teodoro Bello. *El avión de la muerte* fue el primer corrido de dicho compositor que Los Tigres incluyeron en sus producciones. A partir de entonces predominaron por algunos años los corridos de contrabando y de amor, como *Ni parientes somos*, *Ya te velé*, *La bronco negra*, *Pacas de a kilo*, *La tumba falsa*, *La mesa del rincón*, *Si no me falla el corazón*, *El ejemplo*, *Golpes en el corazón*, *Morir matando*, *Nos estorbó la ropa*, *El circo*. Estas representaciones se construyeron entre 1989 y 1996 y actualmente continúan circulando en el sistema simbólico de México y de los migrantes mexicanos en Estados Unidos.

Es entonces hasta el año de 1997 cuando se retoma el tema migratorio. En el disco *Jefe de jefes* se incluyeron tres corridos con representaciones diferentes del migrante: *Mis dos patrias*, *El mojado acaudalado* (Teodoro Bello) y *Ni aquí ni allá*. En el álbum *Jefe de jefes*, la imagen de la ciudadanización y de la eliminación de la frontera se reconfiguran en tres corridos: *Mis dos patrias*, *El mojado acaudalado* y *Ni aquí ni allá*. Otra vez, como en *Ídolos del pueblo* (1988), se observan tres maneras de representar simbólicamente al migrante. En *Mis dos patrias* se hace otra vez énfasis en el cambio de status legal como medio para un fin y la negación al cambio de identidad nacional. Latinoamérica y la injusticia continúan representadas en esta realidad. Por otra parte, *El mojado acaudalado* muestra en su composición al migrante de éxito que regresa a su tierra con dinero. Y, por último, *Ni aquí ni allá* concentra un sentimiento de frustración y confusión porque el migrante no puede realizar sus sueños en ninguna de las dos tierras. En la representación de los sueños se observa tanto la posibilidad de su realización como la frustración.

El corrido *Mis dos patrias* comienza con el juramento del ciudadano estadounidense. Aquí se representa el migrante que ha cambiado su status legal en el país extranjero, obteniendo la ciudadanía norteamericana. El migrante se sitúa entre la memoria de sus padres muertos que han quedado en territorio mexicano y sus hijos nacidos en territorio estadounidense. Primero se recurre a la negación de traición a la patria mexicana. Después, se

refiere a la eliminación de la frontera con su canto, así como la injusticia que la frontera representa para mexicanos y latinos. Por último, reafirma que su cambio de status migratorio como ciudadano estadounidense no significa un cambio de identidad mexicana.

Mis dos patrias

(Raise your right hand and repeat after me:
"I pledge allegiance to the flag of the United States of America, and to the Republic for which it stands, one nation under God, indivisible, with liberty and justice for all."
Congratulations, you are now all American citizens)

Para quien dice que yo soy un malinchista
y que traiciono a mi bandera y mi nación,
para que rompa con mi canto las fronteras,
les voy abrir de par en par mi corazón.
Dejé las tumbas de mis padres, mis abuelos,
llegué llorando a tierra de anglosajón.
Yo trabajaba, mis hijos iban creciendo,
todos nacieron bajo de esta gran nación
y mis derechos los han ido pisoteando,
van formulando leyes de Constitución.
Qué haré ya viejo si me quitan mi dinero,
yo solo quiero mi seguro de pensión.

*Pero qué importa si soy nuevo ciudadano,
sigo siendo mexicano
como el pulque y el nopal

y mis hermanos centro y sudamericanos,
caribeños o cubanos traen la sangre tropical.
Para que respeten los derechos de mi raza,
cabén dos patrias en el mismo corazón.
(El juez se paró en la corte la tarde del
juramento,
de mi corazón brotaba una lágrima salada
que me quemaba por dentro.
Dos banderas me turbaban,
Una verde, blanca y roja con el águila
estampada
La otra con su azul lleno de estrellas,
con sus rayas rojas y blancas grabadas,
la bandera de mis hijos que alegres me
contemplaban.
No me llamen traicionero
Que a mis dos patrias las quiero,
en la mía dejé a mis muertos,
Aquí, aquí mis hijos nacieron.
Por defender mis derechos
no puedo ser traicionero)
*

En el mismo disco *Jefe de jefes* (1997) se incluyó otro corrido del compositor Teodoro Bello, *El mojado acaudalado*. En este corrido se simboliza una figura diferente del migrante, el que regresa a México. Se trata del migrante exitoso, un migrante que representa el final del ciclo de la migración, el que ha obtenido una mejor condición económica y va de regreso a México, a su lugar de origen, incluso a pasar sus últimos días de vida. También es la búsqueda de la felicidad y ésta se encuentra en su patria. El éxito en el trabajo, el aprender la lengua extranjera o hasta los amores logrados en Estados Unidos, se convierten en la mayor satisfacción cuando el migrante ha ganado dinero suficiente para volver a México. Se trata de una representación del buen migrante, del que anhela y cumple un ciclo al regresar a su patria.

El regreso de un migrante se ha representado de diferentes formas, como en *El gringo y el mexicano* o en *Pedro y Pablo*, en los cuales se coloca una traición en la trama de la historia, una entre una pareja, otra entre dos hermanos. En este caso, el regreso del migrante no presenta una traición de por medio, sino la búsqueda de la felicidad, una realización satisfactoria del ser. El migrante de retorno de *Los hijos de Hernández* (1986), de Enrique Franco, cambia de figura con *El mojado acaudalado* (1997), de Teodoro Bello. Esto es también un ciclo de 11 años desde la partida de *Tres veces mojado* (1977), de Enrique Franco. *El mojado acaudalado* se reinterpretó en el 2001, en *El Más Grande Homenaje a Los Tigres del Norte*, por el grupo de rock Lobos y aún continúa circulando en la radio.

El mojado acaudalado (Teodoro Bello)

*Me está esperando México lindo,
por eso mismo me voy a ir,
soy el mojado acaudalado,
pero en mi tierra quiero morir.
Adiós, Adiós California,
Texas, Chicago, Illinois,
me llevaré su recuerdo
porque a mi tierra me voy,
pues aunque tengo dinero,
no soy feliz donde estoy.
Adiós, Adiós Colorado,
Nevada y Oregon,
adiós les dice el mojado
que se empapó de sudor,
en los campos de Arizona,

fábricas de Nueva York.

*

Aventurero y mojado,
hablando muy bien inglés
ya me paseé por Atlanta,
por Oklahoma también,
decía una güera en Florida:
“I love you mexican men”.
De los Estados Unidos
yo no me voy olvidar,
quise tener buen dinero
y me lo vine a ganar,
pero en mi tierra querida
yo me lo pienso a gastar.

*

El tercer corrido incluido en el disco *Jefe de jefes* (1997) se titula *Ni aquí ni allá*, en el cual el migrante se enfrenta con la frontera y expresa su desentendimiento, luego describe la situación de su país y vuelve a expresar su desentendimiento o confusión, para luego expresar que sus sueños son irrealizables tanto en México como en Estados Unidos. El sujeto habla de un sueño que desea realizar, pero no encuentra las posibilidades para ello ni en la tierra de origen ni en la de destino.

Se observa que en una misma producción discográfica se implementaron tres variantes del mito migrante: el migrante ciudadanizado estadounidense, el migrante de retorno y el

migrante frustrado. De estos, se continúa dando difusión a los dos primeros, pero principalmente al segundo. El migrante de retorno es la figura que prevalece en el imaginario y en la memoria. Y de tal manera se cierra la década de los noventa.

Ni aquí ni allá

Vine buscando un no sé que
a estas tierras tan lejanas
y lo primero que me encontré,
que la gente es muy extraña.
Tienen un cerco muy grande
para que nadie se salga
o para que nadie entre,
yo no lo puedo creer.
Yo sé que es pura mentira
que mi país se destaca
yo sí lo miro que crece
como el rabo de mi vaca.
Mi pueblo es como una tienda
que la llaman abarrotes
porque de ahí todos viven
y roban sin que se note.

*En donde quiera es lo mismo
yo no lo entiendo ni entenderé
que mis sueños ni aquí ni allá
ni allá ni acá
nunca los realizaré.
Ni aquí ni allá
ni allá ni acá,
nunca los realizaré.
El ladrón y la mentira
irán siempre de la mano
porque creo lo que digo
lo que pienso no es vano.
Así pasará la vida,
hasta que llegue el final,
quitándome las espinas,
para alcanzar el rosal.
*

En el año de 1999, en el disco *Herencia de familia*, solamente se introdujo la canción *Vamos a Las Vegas*, interpretación tanto en inglés como en español que trata sobre los atractivos de la ciudad, la diversión, el descanso, el ocio, etc. Este corrido no es representativo de la memoria social actual, sin embargo en las entrevistas a los migrantes dicha ciudad siempre resulta un lugar de referencia en su vida cotidiana en Estados Unidos.

Vamos a las Vegas

*Las Vegas is a nice place
where you can go to stay,
there's a lot of casinos
where you can go to play.*

*Puedes sentirte rico
comiendo un gran buffet
con shrimp and calamari
or chicken and steak.*

*Me gusta la ruleta,
I love to play black jack
I need to make some money
me pico más y más.*

*Y en las maquinitas
de quarters y de dimes
I play all night long
I lose my money bag.*

**Pero no estoy solito,
my honey is with me
so after we get tired,
nos vamos a dormir.*

***Las Vegas is a nice place
that's why i want to go.*

*yo quiero ir right now
to relax and enjoy.*

*Las Vegas es el lugar
donde tú puedes gozar,
Las Vegas is the place
where you can have a lot of fun.*

*Espanglish is the way
que a mí me gusta platicar,
espanglish cantaré
para que tú puedas bailar.*

*Me gusta El Tropicana,
el Caesar o el Mirage,
también en el Sahara,
I win a lot of cash*

*I love to see the shows
the greatest in the world.*

*Me gusta el de Mystique,
el Zigfrid and Roy.*

Al siguiente año de *Vamos a Las Vegas* (1999) se produjo el corrido *De paisano a paisano* (2000) y el disco del mismo nombre. En éste se observa una vez más una representación del migrante que cruza la frontera, a la cual se le asocia con la injusticia. Este migrante acude al honor por medio de la búsqueda de una mejor vida para sus hijos. Aquí, la figura de los hijos es una forma de legitimar su sueño o visión de mejorar. También se emplea la petición de regresarlo a su patria en caso de morir y se hace hincapié en ello. Por medio de la bandera y del himno se hace referencia a la patria mexicana. El migrante o el paisano se refiere con hermandad a todos los migrantes y una vez más recurre al trabajo para expresar legitimidad. Es un migrante desafiante y a la vez nostálgico, se expresa el desafío o el riesgo de la guerra que libran al evadir las patrullas en la frontera y del dolor por alejarse de la patria, pero mantiene el llamado internacional. Se expresan las injusticias del trabajo y otra vez se recurre al canto como vía para eliminar la frontera.

La eliminación de la frontera vuelve en este inicio del siglo XXI, casi sin interrupción desde los años 80', con *Frontera internacional* (1983), *América* (1986), *Sin fronteras* (1986), *El sueño de Bolívar* (1991) y *Mis dos patrias* (1997).

De paisano a paisano (Enrique Valencia)

Como el águila en vuelo,
como la fiera en celo,
desafiando fronteras,
defendiendo el honor.
He pasado la vida
explorando otras tierras
para darle a mis hijos
un mañana mejor.
Si la muerte me alcanza
en su loca carrera
envuelto en mi bandera
que me lleven allá,
que me canten el himno
de mi patria diez meses
o me muero dos veces
si me entierran acá.
*De paisano a paisano,
del hermano al hermano
por querer trabajar,
nos han hecho la guerra
patrullando fronteras,
no nos pueden domar.
De paisano a paisano,
del hermano al hermano
ese hombre es llorar,

cómo duele la patria,
cuando llora mi raza,
llanto internacional.
De paisano a paisano,
antes de seguir cantando,
yo le pregunto al patrón,
quien recoge la cosecha,
quien trabaja en la limpieza,
hoteles y restaurantes
y quien se mata
trabajando en construcción,
mientras el patrón regaña,
tejiendo la telaraña,
en su lujosa mansión.
Muchas veces ni nos pagan,
para que sale la llaga,
como sale envenenada,
nos hechan la inmigración.
Si con mi canto pudiera
derrumbar las fronteras
para que el mundo viviera
con una sola bandera
en una misma nación.

*

En el siguiente corrido incluido en el disco *De paisano a paisano* (2000), *Al sur del Bravo*, se retoma el elemento de la nostalgia al terruño. Pero esta nostalgia es más fuerte que en anteriores corridos, en éste vulnera al migrante, lo deprime profundamente, lo hace ver completamente debilitado ante su realidad. Es la imagen subjetiva de Estados Unidos el invierno, el frío. Luego, proporciona una imagen de esperanza, un lugar para la alegría, que lo remite a México: *Al sur del Bravo*, un lugar cálido, de la primavera y del amor.

Al sur del Bravo

Que lentas se hacen las horas
cuando hay nostalgia,
eternas se hacen las noches lejos de casa
no importa ni cuanto valgas ni cuanto tengas
si no estas donde tu quieres
ni el sol calienta.
Yo he visto que hombres muy hombres
rompen en llanto, vencidos
por la añoranza de un gesto amable,
ausentes almas perdidas, triste paisaje

algunos se hunden en vicios, ya sin coraje.

*Al sur del Bravo hay un valle,
donde el sol ríe con la gente,
tal vez allá esté tu sitio,
allá hasta el mar es caliente,
ahí no mueres de frío, ahí hay amor en la gente.
(Puro México compa)
El polvo de las veredas es huella vieja
del hombre que en su aventura cruza fronteras,
invierno que en otros tiempos fue primavera,
tú sabes dónde naciste, no donde quedas.
*

Somos más americanos se produce en el año 2001, en el disco *Uniendo fronteras*. El migrante toma nuevamente la dimensión grupal, se vuelve la voz de los latinoamericanos. Este migrante se remite al Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848) referente histórico para legitimarse en el territorio en el que trabaja. Se mencionan los estados que pertenecían al territorio mexicano antes de la Guerra México-Estados Unidos.

El uso de la memoria histórica se articula en el mito. Todo el corrido se compone de elementos de la memoria histórica mexicana que remiten a la Guerra México-E. U. (1848). El recurso de legitimidad ampliamente compartido en la población migrante y chicana en E. U. es el lema “Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó”, lo cual se traslada a la antigüedad de los pueblos que habitan el continente americano y la posterior división geo-política del territorio. El trabajo y la tierra son elementos que perduran en la memoria, son los principales creadores de identidad-alteridad.

Este corrido se reinterpretó en la reciente producción *MTV Unplugged Los Tigres del Norte & Friends* (2011) por Zack de la Rocha, en dueto con Los Tigres. A diez años de su producción original, se vuelve a escuchar en un estilo diferente y con una producción completamente nueva.

Somos más americanos

Ya me gritaron mil veces
que me regrese a mi tierra
porque aquí no quepo yo,
quiero recordarle al gringo,
yo no crucé la frontera,
la frontera me cruzó.
América nació libre,
el hombre la dividió
ellos pintaron la raya
para que yo la brincara
y me llaman invasor.
Es un error bien marcado
nos quitaron ocho estados,
quién es aquí el invasor.
Soy extranjero en mi tierra
y no vengo a darles guerra,
soy hombre trabajador.

(Nos compraron sin dinero
las aguas del Río Bravo
y nos quitaron a Texas, Nuevo México,
Arizona y Colorado.
También voló California y Nevada,
Con Oiwta no se llenaron,
el estado de Wayomi también
nos lo arrebataron.
Yo soy la sangre del indio,
soy latino, soy mestizo,
somos de todos colores
y de todos los oficios
y si contamos los siglos
aunque le duela al vecino
somos más americanos
que todititos los gringos.

En el mismo disco *Uniendo fronteras* (2001) se produjo el corrido titulado *El centroamericano*. La representación simbólica de este migrante vuelve a retomar elementos de *Tres veces mojado* (1988), la enfatización del riesgo y la discriminación. El sueño del centroamericano y la migra como eliminadora de ese sueño son otros elementos. También se habla del pollero, el cual representa la elevación del costo para cruzar al migrante al saber que se trata de un centroamericano. Es otra de las realidades de la migración, pero también se recurre a la nostalgia a su tierra y al anhelo de la futura ciudadanización para recuperar su identidad del lugar de origen. La ciudadanización tampoco representa un cambio de identidad cultural para el centroamericano.

El centroamericano

Sin documentos vine a dar hasta Chicago
y al poco tiempo ya encontré colocación,
esos domingos que paseaba por el lago
siempre lo llevo dentro de mi corazón,
pero una tarde que salía de mi trabajo,
sin previo aviso nos cayó la maldición,
todos mis sueños se me fueron al carajo
y en la redada me agarró la migración.
Dónde nacieron, nos decían los de la migra,
en Zacatecas, en Jalisco o Michoacán,
soy de Durango, donde son los alacranes,
yo soy chilango de la mera Pantitlán.
En la frontera nos decían los compañeros
vamos la ocasión a aprovechar
lo siento cuates,
por lo pronto aquí me quedo,
tengo parientes y los quiero visitar,
ahora que estoy en territorio mexicano

debo cuidar hasta de mi forma de hablar,
si se dan cuenta que soy centroamericano
también de México me van a deportar.
De Guatemala, Honduras y de Costa Rica,
El Salvador, Nicaragua o Panamá,
tenemos que olvidarnos de la patria chica,
tenemos que fingir que no somos de allá,
mientras de nuevo la frontera nos cruzamos,
de 'quihubo mano' nos escucharás hablar.
Así hasta menos al pollero le pagamos
y a San Francisco en esta vez vine a parar,
y aunque de México son todos mis amigos,
como paisano de ellos yo me hago pasar,
que aunque me gusta las norteñas y corridos,
de Centroamérica no me puedo olvidar.
Primero Dios el día ya esté muy cercano
en que mi situación pueda legalizar,
para gritar que yo soy centroamericano
y que a mi patria nunca vuelva yo a negar.

Tres años después del disco *Uniendo fronteras* (2001) se produjo el disco *Pacto de sangre* (2004), en el cual se incluyeron dos corridos de migrantes: *El santo de los mojados* y *José Pérez León*. El primero es una composición de Enrique Franco, en el que el migrante se encomienda a Dios para poder cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Representaciones de la fe católica articulan el corrido. Se coloca a San Pedro como santo patrón de los mojados, se le pide que conceda la legalización a los indocumentados. San Pedro se asocia con quien cuida la entrada al reino de Dios, según las escrituras bíblicas. De ahí se realiza la analogía con la entrada de la frontera México-Estados Unidos. El migrante pide a San Pedro, en caso de muerte, abrirle la puerta del cielo. La protección de San Pedro es un elemento diferente en el mito del migrante. Solamente se había recurrido a la Virgen y a Dios. Aunque este corrido no ha permanecido en la memoria colectiva, la representación de la legalización y de la apertura de la frontera son ya elementos constantes.

El santo de los mojados (Enrique Franco)

En el nombre del Padre y del Hijo,
en nombre de tu Espíritu Santo,
me des la protección de tu manto.
Concédenos señor, yo te pido
llegar a los Estados Unidos,
no dejes que regrese al infierno
que a mi país convierte el gobierno.
Que tu sombra ciegue
a los que nos persiguen,
que tratan de impedirnos llegar
pero no lo consiguen.
Manda tu refulgencia, Señor
por mares y desiertos,
para que ya ni el frío ni el calor
dejen más muertos.
Estamos en peligro
de perder la vida
y aquí no nos podemos quedar,
no queda otra salida.

San Pedro eres el Santo patrón
de todos los mojados,
concede la legalización al indocumentado.
*Pero si en mi hora desastrada,
tirado quedo yo en el camino,
si ya no vuelvo besar a mi madre
y no regrese ya con mis niños,
Señor San Pedro a ti me encomiendo,
dame tu bendición y consuelo
y a los que como yo van muriendo,
les abras tu las puertas del cielo.
La sombra de San Pedro divino
nos ha de cuidar en el camino,
te pido paz porque al invocarte
tu protección esté de mi parte.
Protégenos de los asaltantes,
contrabandistas y otros maleantes,
permítenos brincar el alambre,
pues nuestros hijos se mueren de hambre.

Por otro lado, el corrido de *José Pérez León* fue uno de los más representativos del año 2004 y consecutivos. Esta composición representó en un migrante la muerte trágica de tantos otros migrantes en un vagón de tren. La interpretación que realizaron Los Tigres del Norte logró mover emociones socio-culturales profundas al respecto de dicha realidad. En este corrido se articula la figura de un migrante, campesino, joven, que intenta ir a trabajar a Estados Unidos con *un primo lejano*. Esta es la representación de la red migratoria que existe en la mayor parte de las comunidades migrantes, formada por alianzas de parentesco. José Pérez León se despide de su mujer, la imagen femenina presente en todo relato de partida del migrante. En la frontera conoce al pollero que lo cruzará, *el pollero más afamado y astuto de la región*. Con esta frase que describe al pollero se intensifica la confianza del migrante y su posterior ruptura. José Pérez León se incorpora al vagón junto con el grupo migrante, mismo en el que mueren asfixiados. Posteriormente a la muerte de José Pérez León se revela que su esposa esperaba un hijo suyo, el cual representa la doble tragedia y, a su vez, un nuevo inicio.

La muerte de los migrantes en un vagón de tren representa la decisión, el riesgo, la suerte, los sueños y la tragedia. La muerte del indocumentado, que no volverá a casa o al lugar

de origen, representa el fin de los sueños, no se realizaron o no se realizarán. Los sueños en la cultura del migrante son las motivaciones, el lugar de éstos se representa con el éxito, con su realización, pero la muerte pone fin al proceso de su realización.

José Pérez León simboliza la no realización del sueño. Como en *El sueño de Bolívar* (1991), existe la posibilidad de realizarlo al menos de manera simbólica; el migrante de *Ni aquí ni allá* (1997) expresa frustración al no encontrar el lugar para realizar sus sueños; el sueño de *El centroamericano* (2001) se ve frustrado por la intervención de la migra, pero el sueño de *José Pérez León* (2004) no se realiza, la muerte lo elimina definitivamente.

José Pérez León

Él era un hombre de campo
oriundo de Nuevo León
tenía apenas 19 años
su nombre: José Pérez León.
Tenía un primo lejano
que de mojado se fue,
al poco tiempo le envió un telegrama
diciendo “ven pronto José”,
pues un trabajo le habían encontrando
piscando algodón como él.
Y se fue. Y se fue
ahogando el llanto en el adiós
con su mujer, se fue
sin saber que de ese viaje ya jamás iba a volver,
pobre José.
Cuando llegó a la frontera
con Willy se entrevistó
era el pollero más afamado
y astuto de la región.
Le dijo: “Pepe, hoy estas de suerte,
mañana te cruzo yo”.
La madrugada de un viernes,
en una vieja estación,

30 inocentes pagaban su cuota,
entre ellos José Pérez León
y sin dudarlo a todos metieron
en el interior de un vagón.
El tren cruzó al otro lado,
casi siete horas después,
fue cuando el aire empezó a terminarse
y ya nada pudieron hacer,
nadie escuchó aquellos gritos de auxilio
y la puerta no quiso ceder.
Uno por uno se fueron cayendo
y así falleció el buen José.
Y se fue. Y se fue
a cruzar el cielo con sus ansias de crecer,
se fue, sin saber que ya su esposa
un hijo suyo iba a tener,
pobre José.
Así termina la historia,
no queda más que contar,
de otro paisano que arriesga la vida
y que muere como ilegal,
de aquél José que mil sueños tenía
y que a casa jamás volverá.

En el disco *Directo al corazón* (2005), *Orgullo mexicano* es un corrido que representa nuevamente el sueño del éxito, el cambio o el fin de la pobreza. Un campesino se va de su tierra a la ciudad, a trabajar al Distrito Federal. Después se va a la frontera, cruza y trabaja en Estados Unidos. Luego obtiene la ciudadanía. De manera similar a *Mis dos patrias* (1997), el

migrante reafirma su identidad cultural mexicana. La ciudadanía representa un medio para un fin. Los colores de la bandera mexicana y el escudo simbolizan la permanencia de la identidad nacional del migrante, aún al obtener la ciudadanía estadounidense.

Orgullo mexicano

De las colinas del cerro
divisaba la ciudad
y le preguntaba al cielo
lo que allá podía encontrar.
Me agobiaba la pobreza,
pero soñaba en triunfar,
un día estaba meditando,
encerrado en mi jacal,
luego me vieron salir,
de equipaje mi morral
y me llevaron mis pasos
al Distrito Federal.
Allá tuve mil oficios,
trabajando en lo que fuera,
mi hotel fueron los andenes
de la central camionera
y un día me vieron salir
con destino a la frontera.

Con una gran ilusión,
brinqué el lado americano
y trabajé con pasión,
a través de mucho años,
ahora de esta gran nación
también ya soy ciudadano.
Al que piense que por esto
a mi patria he traicionado,
yo le digo con respeto
que está muy equivocado,
mi corazón sigue siendo
verde, blanco y colorado.
Soy mexicano señores
y ténganlo muy presente,
orgulloso de mi origen,
el nopal traigo en mi frente,
sobre de un águila real,
devorando una serpiente.

América Central regresa al mito en el año 2007, en el disco *Detalles y emociones*. En dicha ocasión se retoman los elementos de hermandad y unidad de los centroamericanos. La raza forma parte de esta representación simbólica de los lazos fraternos y de la memoria histórica de la conquista y colonización de los pueblos nativos. En *Somos más americanos* (2001) se hacía referencia a esta memoria histórica. La bravura y el valor se asocian con la lucha contra la opresión de los gobiernos. Se habla de la belleza del territorio y se adjetiva como un regalo de Dios, el paraíso terrenal. La belleza de la tierra se retoma como elemento de identidad.

América Central (Enrique Franco)

*Esta es mi canción para América Central,
donde todos somos hermanos,
Dios nos regaló el paraíso terrenal
a los centroamericanos.
Somos de sangre caliente,
mezcla de diferentes razas,
la del pirata valiente, indio y español
enlazan a Guatemala y Honduras,
el Salvador y Belice,
Nicaragua, Costa Rica y Panamá,
nuestro Señor los bendice.
Chapín me dice la gente,
seguro por mi bravura,
pues hasta hoy y por siempre
combato la dictadura,
de Antigua voy a Belmopán,
de Ajacutla a la Ceiba,
Tegucigalpa y Colón que chulas son,
las que hay en San Pedro Sula.
*

Le dicen el pulgarcito,
les hablo de El Salvador,
pues siendo un país chiquito,
es un gigante en valor,
los ticos son corazón,
Nicaragua siempre lista,
con su frente sandinista nacional,
para la liberación,
En estas siete naciones,
unidas como cadenas,
hemos sufrido erupciones,
terremotos y la guerra,
luchando contra tiranos,
mi Centro América entera,
en un futuro cercano,
quiera Dios levantara su bandera.
*
*

En el año 2007, el tema del muro fue muy recurrente en diferentes géneros musicales. En el caso de Los Tigres del Norte, se interpretó la composición de Cristina Rubalcaba. El muro fue el símbolo central de la memoria en esos años. En el corrido *El muro*, el migrante recurre al trabajo de los migrantes no sólo en el campo sino en otros espacios para recitar un llamado al presidente de Estados Unidos. Este muro se remite a los muros de todo el mundo, a las fronteras de todos los países, en todos los continentes. Por tanto, la eliminación de las fronteras por la cual se reclama adquiere un sentido universal en esta composición. La abolición de las fronteras y el respeto a las diferencias se vuelven parte del mito.

El muro (Cristina Rubalcava)

Oye, ¿que van a construir un muro?,
¿Cuál muro?, un muro,
un muro, What is muro?

Oiga señor presidente,
mejor construya un puente,
que somos aquí mucha gente,
y gente inteligente.
Así como nos ve en el campo,
también nos ve en las oficinas,
Y usted sabe que nos necesita,
en su equipo y hasta en la cocina.
O hágale como en España,
que han puesto una telaraña,
así en Ceuta y en Melilla,
lo reciben en la orilla,
pero a veces en camilla,
que horror, que pesadilla.

*El muro, el muro, el muro
qué duro, qué duro
lo brinca sólo el canguro
lo brinca sólo el canguro.
(en árabe)

*Ya habibi, hadou el houyout
Hashma, hashma, ya habibi
Hadou el houyout, hashma, hashma,
Ya habibi.*

(en alemán)
*Die berlina mauer hat keinen
Sinn, die mauer ist sinnlos,
Die mauer ist unsinning,
Keinen sinn, keinen sinn
Sinnlos, sinnlos,
Unsinning, unsinning.*

(en francés)
*Les murs murmurent,
C'est de mauvaise augure
Ce n'est pas une bonne aventure,
ca cree des
Dechirure, les murs, ca sert a rien c'est sur, ca
sert a rien c'est sur.*

(en inglés)

*The wall...pay attention,
They are liars, they don't hire,
they don't hire, they will fire,
They will fire, fire, fire, fire, fire the wall.*

*

Que quite a sus soldados,
pues al cabo estos eran nuestros estados,
que quite a sus soldados,
por el mundo dispersados,
ya vimos que en Irak
muchos están muriendo,
y los que regresan, regresan destrozados.
Al norte de Corea, en Israel y en Palestina,
los niños ya no juegan,
ya no salen ni a la esquina,
y que me dicen del continente africano,
se están secando los ríos,
ya no queda ni un pantano,
los pueblos se mueren de hambre,
en pateras se van al mar,
pero muchos se están ahogando,
naufragan en alta mar.
Y a todos los jefes de Estado,
les enviamos este urgente recado,
que eduquen a sus pueblos,
para que mejoren sus sueldos,
que quiten todos los muros,
que se abran las fronteras,
que podamos conocernos,
y cambiar nuestras ideas.

Que cada quien le rece a su Diosito,
pa' qué pelearse si hay tantas religiones,
que cada quien elija sus devociones, respetemos
y abramos los corazones,
que los muros de la mente,
son el peligro inminente.

*

Que quite a sus soldados
(Yo no quiero un muro)

Una de las canciones más recientes sobre el migrante se produjo en el año 2008, en el álbum *Raíces*, titulada *Rumbo al sur*, interpretada también por Gerardo Reyes. Como el nombre lo sugiere, simboliza un nuevo retorno, el de un migrante que se despide de una figura femenina, pero que piensa regresar. Del retorno de *El mojado acaudalado* (1997) al de *Rumbo al sur* (2008) se observa la constancia de los ciclos de entre 10 y 11 años y se mantiene la representación del migrante de éxito.

Rumbo al sur

Me voy en ese tren
que va con rumbo al sur
y quiero que esta noche
tú me des mi despedida.
Muy pronto volveré,
primeramente Dios,
deséame buena suerte,
pedacito de mi vida.
Llegando a la estación
del pueblo a donde voy
te mando un telegrama
pa' que sepas mi destino.
También la dirección
y calle donde esté,
así nos escribimos
aunque sea cada domingo.

*Jamás me vayas a olvidar,
así me tarde yo en volver,
el día que vuelva por aquí,
si voy para otras tierras,
también te llevaré.
(Y seguro que sí te llevo bendita)
Abrázate de mí
y bésame otra vez,
para llevar recuerdos
en mi pecho bien grabados.
Me marchó más feliz
llevando tu calor
y el dulce de tu boca
saboreando entre mis labios.
*

La composición más reciente sobre el migrante indocumentado es incluida en el disco *La Granja* (2009), *El emigrante*. Tanto *La Granja* como *El Emigrante* son composiciones de Teodoro Bello. El corrido de *El Emigrante* no ha sido difundido por radio, mas como parte del mito continua presente en la memoria, aún con el éxito de otros corridos como el de *La Granja*. En *El Emigrante*, Teodoro Bello retoma la nostalgia, la búsqueda del éxito, la soledad, el anhelo del regreso, el sentimiento de reclusión, la injusticia, la muerte. Se evoca el recuerdo de su familia (hijos, hermanos y madre) y del llanto de una mujer amada al verlo partir. También se compara con un árbol que muere enraizado en la misma tierra donde nació y creció. La nostalgia articula la totalidad de este corrido.

Este migrante es una suerte de síntesis de gran parte del mito que ha sido revisado. A través de la narrativa de la experiencia de vida del compositor de este corrido, Teodoro Bello, así como de otros relatos de migrantes, se puede observar y comprender gran parte de este sistema simbólico-emocional, como se desarrolla en el Capítulo VI.

El emigrante

Soy emigrante que sufre
al estar tan lejos
de mis padres y mi patria,
donde me vieron crecer.
Un día crucé la frontera,
buscando el triunfo,
¡Ay Dios mío, cuánto sufro!
quién sabe si volveré,
la soledad me carcome,
también el tiempo.
Sólo con el pensamiento
regreso a donde nací,
lejos en tierras extrañas,
vivo el tormento,
cual si me tuvieran
preso y no me puedo salir.
*Soy emigrante,
cómo extraño a mi país,

a mis hijos y hermanos,
a mi madre idolatrada,
al amor que me lloraba,
cuando me miró partir.
**El emigrante
cómo debe de sufrir
y quisiera ser el árbol
que no cruza las fronteras,
que se muere en su tierra,
apoyado en su raíz.
Hay patrias que te cobijan si les conviene
y te violan los derechos
y tu forma de vivir,
hay quienes se regresaron de suelo extraño,
otros tantos que se fueron
tan sólo para morir.
*
**

Se ha hecho referencia recurrentemente a la producción discográfica más reciente de la trayectoria de Los Tigres del Norte, *Los Tigres del Norte and Friends* (2011), donde se reinterpretan los corridos y canciones: *Jefe de jefes*, *Contrabando y traición*, *Golpes en el corazón* (Ft. Paulina Rubio), *La manzanita*, *Mi buena suerte* (Ft. Diego Torres), *Lágrimas del corazón*, *La puerta negra*, *La mesa del rincón* (Ft. Andrés Calamaro), *Quiero volar contigo* (Ft. Andrés Calamaro), *Somos más americanos* (Ft. Zack de la Rocha), *La Jaula de Oro* (Ft. Juanes) y *América* (Ft. Calle 13).

De estas doce composiciones, tres corresponden al tema migratorio: *Somos más americanos* (Ft. Zack de la Rocha), *La Jaula de Oro* (Ft. Juanes) y *América* (Ft. Calle 13). En los tres se realiza un dueto con un estilo diferente, que corresponde al de cada intérprete. Al observar el aspecto de la nacionalidad, un estadounidense (chicano), un colombiano y un

puertorriqueño, respectivamente, es posible comprender algo sobre la importancia simbólica de estas figuras en la escena musical: Estados Unidos y Latinoamérica representados en tres jóvenes que además llevan una trayectoria musical reconocida social y culturalmente, que cuentan con un capital social y simbólico, representativo de la sociedad latinoamericana contemporánea.

En la radio mexicana, actualmente, sólo se han difundido dos de las canciones de este disco, la primera corresponde a *Golpes en el corazón* (Ft. Paulina Rubio) y la segunda, *América* (Ft. Calle 13), aunque ésta última no en todo el territorio mexicano. En el sitio de internet *YouTube* se encuentran disponibles todos los videos de las canciones y corridos que forman este disco. La promoción de este material discográfico se difundió principalmente por el canal de televisión de paga MTV e internet.

4. Conclusión del capítulo

Recapitulando las líneas centrales del análisis estructural de estos corridos: El personaje central es el migrante (masculino), él es el individuo que se enfrenta al desafío de cruzar la frontera. Puede presentar una dimensión colectiva, según la acción y la función que se le asigne: un llamado a la unidad, a la eliminación de las fronteras, a la reivindicación y a la legitimación mediante la memoria histórica.

Una vez identificadas las acciones y funciones que realizan los personajes en el conjunto de estos relatos, se ha expuesto que el migrante se vincula con distintos personajes masculinos y femeninos, muchos de éstos asociados a representaciones nacionalistas. Los personajes femeninos son la frontera, la madre, la pareja (la traidora), la tierra, la Virgen, la muerte, la migra y la legalización. La frontera puede nombrarse muralla, cerca, línea, muro, Río, alambre, raya, entre otras. Los personajes masculinos son el padre, los hijos, hermanos, Dios y el pollero.

Por un lado, la tierra, la pareja, la madre, la Virgen y la muerte realizan acciones de: esperar, sufrir y llorar por el migrante; son funciones relacionadas con la nostalgia y la

injusticia. En ese sentido, las figuras femeninas representan a la patria mexicana y las masculinas, al Estado. Los personajes femeninos son uno mismo pero en diferentes facetas, tanto como los personajes masculinos, pero todos son distintos en valor positivo o negativo a uno y a otro lado de la frontera México-Estados Unidos (ver Tabla 6.1). Otros personajes femeninos son la migra y la ciudadanía, que de tal forma representan a la patria estadounidense. Por otro lado, el padre, Dios, el pollero son figuras que: castigan, extrañan, dan protección o traicionan al migrante al abandonar la madre patria. A través del trabajo se representan ambos estados: deficiencia del Estado mexicano y la eficacia del estadounidense. Así mismo, en la migra se simboliza la patria estadounidense, vigilando y controlando los límites de la patria mexicana y en la ciudadanía se representa la patria estadounidense que concede ciertos derechos y protección al migrante, que el estado mexicano no concedió. De forma similar los hermanos y los hijos son figuras masculinas que, al representar un colectivo, se asocian a la sociedad mexicana. Aunque los hijos, en el contexto estadounidense representan un valor tanto positivo como negativo.

Una interpretación posible sugiere que los personajes femeninos se asocian a la idea de madre patria, así como los personajes masculinos a la idea de Estado, no en un sentido estricto ni estático, sino como elementos de un sistema cultural simbólico en el cual la identidad nacional es fundamental en la construcción de identidad-alteridad de los individuos que conforman una comunidad imaginada.

De esa forma, lo que se observa es una batalla o un conflicto entre dos patrias, la mexicana y la estadounidense, en donde el migrante tiene un objetivo: cumplir sus sueños. Los sueños son la motivación del migrante y su principal preocupación. Para realizarlos debe evitar bajo cualquier circunstancia a la migra y a la muerte (Figura 6.1). En esa lógica, lo que se observa es un mito que articula la memoria de la sociedad mexicana a partir del fin de la Guerra México-Estados Unidos (1848), que es aproximadamente cuando comienzan a registrarse corridos de dicha temática. Resulta un mito y una memoria que se basa en tres emociones fundamentales: nostalgia, injusticia y reclusión. Por lo cual también se considera que no sólo se trata de representaciones de carácter nacionalista, sino de emociones vinculadas

a problemas sociales profundos, tanto históricos como culturales; vinculadas a las personas que trabajan la tierra.

En tanto, se recapitulan los elementos de continuidad y cambio de este análisis: El hombre migrante busca realizar un sueño, para ello necesita cruzar la frontera y, a su vez, la ayuda del coyote, de Dios y de la Virgen, también necesita valor, astucia y suerte. Pero el coyote también puede ser su oponente, como la migra y el gringo. Los oponentes evitarán que el migrante realizar su sueño en Estados Unidos. Pero solamente la muerte evita de manera definitiva la realización de su sueño. Por otro lado, cuando el migrante logre cruzar la frontera, realizará su sueño mediante tres mecanismos: el trabajo, los hijos nacidos en E. U. y la legalización o ciudadanización (Figura 6.1). De esta forma, estos elementos son constantes en el mito, pero la forma de seleccionarlos y de representarlos varía según las épocas.

Pero, la cuestión que surge es ¿por qué se repiten ciclos que representan círculos migratorios de Partida/Retorno? Y ¿qué significado tiene la muerte de los migrantes, más allá del sentido real, en el sentido simbólico del lenguaje de las representaciones?

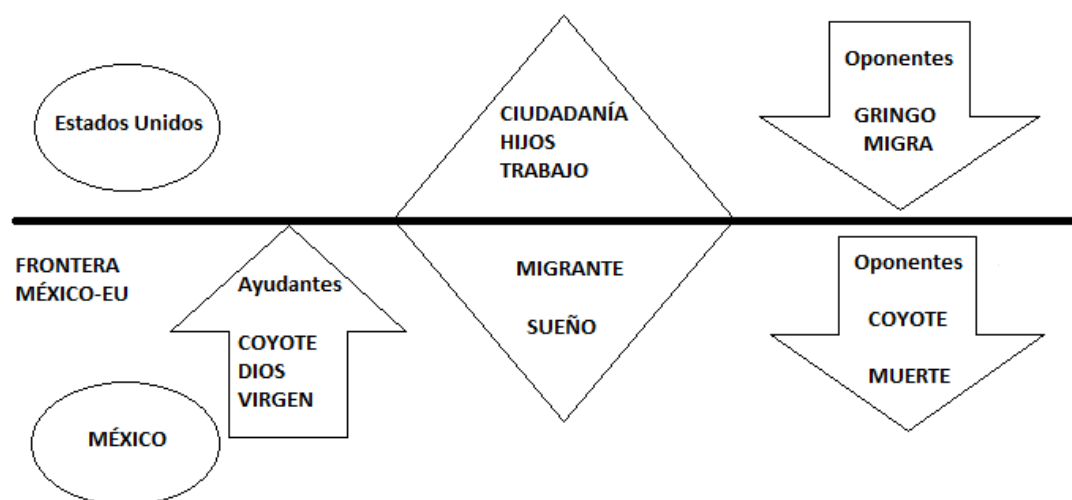
Se sugiere como respuesta un supuesto en el cual se plantea que la renovación es necesaria para toda continuidad, es un principio de distintos pueblos, en el cual debe cerrarse completamente un proceso para volver a comenzar. Así, el fin permite el inicio, ya sea representado en la partida/retorno del migrante o en la muerte. Es decir, en el lenguaje simbólico, tanto la partida como el regreso conforman el equilibrio cultural, reiterando, en la dimensión simbólica. Ya lo expresaba Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* (2001): “Los mitos del fin del mundo han cumplido un rol importante en la historia de la humanidad. Ellos han puesto en evidencia la ‘movilidad’ del ‘origen’” (Eliade, 1963, citado en Le Goff, 1991:51). Y: “Para que alguna cosa verdaderamente nueva pueda comenzar, es preciso que las ruinas y los restos del viejo ciclo sean completamente aniquilados” (Eliade, 1963, citado en Le Goff, 1991: 122).

Tabla 6.1

Personaje	Signo	Símbolo	Valor en contexto mexicano	Valor en contexto estadounidense
El migrante	masculino	Individuo- Colectivo	+/-	-
La frontera	femenino	Patria	-	-
La madre	femenino	Patria	+	-
La pareja	femenino	Patria	+/-	+/-
La tierra	femenino	Patria	+	-
La Virgen	femenino	Patria	+	+
La muerte	femenino	Patria	-	-
El padre	masculino	Estado	+	-
Hermanos	masculino	Sociedad	+	-
Hijos	masculino	Sociedad	+/-	+/-
Dios	masculino	Estado	+	+
El pollero	masculino	Estado mexicano	-	-
La migra	femenino	Estado estadounidense	-	-
Ciudadanía	femenino	Estado estadounidense	-	+/-
El sueño		Estado mexicano y estadounidense	+	+/-

Elaboración propia

Figura 6.1. Estructura del mito del migrante (2012)



Elaboración propia

VI. ANÁLISIS NARRATIVO DE ENTREVISTAS AL COMPOSITOR TEODORO BELLO Y MIGRANTES INDOCUMENTADOS

En el presente capítulo se desarrolla el análisis narrativo de los testimonios de los interlocutores. Primero, se presenta el testimonio del compositor Teodoro Bello y posteriormente algunos testimonios de migrantes de primera, 1.25 y segunda generación en Anaheim y en Los Ángeles. Se realizó una selección mínima de éstos, debido a las limitaciones temporales para este estudio. Sin embargo, no menos representativos de la experiencia migratoria contemporánea, de los últimos 25 años, con quienes fue posible comprender de manera compleja el fenómeno identitario del migrante a través de sus relatos, sus recuerdos y sus emociones.

Retomando algunas ideas del capítulo III, se considera que la identidad narrativa es la historia interiorizada del yo que la persona construye para dar significado y sentido a su vida. Las historias que la persona se cuenta a sí misma acerca de quién es y cómo se convierte deben retener sus cualidades míticas (McAdams, 2011: 99). Los interlocutores de este estudio son mexicanos o, en el caso de los migrantes de segunda generación, de padres mexicanos. La mayoría de los migrantes de primera generación permanecen como indocumentados; algunos han obtenido la ciudadanía estadounidense. Las entrevistas fueron realizadas mediante la técnica de Spradley, sobre la entrevista etnográfica.

1. El compositor Teodoro Bello

1.1 “En aquél tiempo Los Tigres pues apenas empezaban a oírse muy poquito”

Este compositor mexicano relata el inicio de su trayectoria. En su relato biográfico resaltan los elementos de la industria discográfica como disqueras, directores artísticos e intérpretes con los cuales tuvo contacto constante y conoció en su experiencia, antes de Los Tigres del Norte. Sus primeras composiciones fueron a través de la canción ranchera. En la primera parte de su historia de vida se le preguntó sobre cómo comenzó a componer y lo que lo motivó. Para

Teodoro Bello fue importante el elemento de la dificultad económica, de cómo se memorizaba las canciones que componía al no contar con estudios profesionales, la necesidad de trabajar, cómo llegó a grabar su primer disco y el papel que la radio tenía en la industria discográfica de esos años. En el curso de su relato él mismo concluye, hablando de cómo comenzó su relación con el grupo de Los Tigres del Norte y de cómo es que ha continuado hasta ahora, colocando al corrido de *El avión de la muerte* como la pieza clave del inicio y continuidad con la agrupación.

-¿Cómo comenzó a componer su música?

-Mira, yo empecé en mil novecientos... setenta y dos, más o menos, a hacer canciones, no corridos, canciones, así rancheras y todo eso y ya a medida que me acerqué con un director artístico que se llama José Vaca Flores, que era director artístico de CBS, entonces tuve otras oportunidades, que no me dieron resultado porque solamente me vieron pero no me escucharon mi material, el señor sí me escuchó [José Vaca Flores] y empezó a darles canciones que a las fiestas a los artistas. Para mí era una gran sorpresa, me acuerdo que estaba muy joven y la gente se sorprendía un poco de que tenía unas canciones que hablaban mucho de amor, de amor y fuerte y yo era un niño, de 13 años, no sé, 14.

-¿Qué lo motivó?

-Fíjate que yo en ese tiempo era bolero, boleaba calzado, vendía cosas así que no quería la gente ya, que me regalaba y las vendía, papel, botes viejos, lo que a la gente le parecía ya basura, o sea madera y todo eso, juntaba yo y luego iba y vendía todo, entonces un día estaba lustrando calzado y de repente empecé a escribir una canción, pero no sabía yo leer ni escribir, me acuerdo, o sea si quieres podría saber algo muy muy poquito, pero más bien no, no, no tanto así como para agarrar un papel y meterle ahí un verso o dos, no, no, así que tenía que decir un verso y repetirlo, te quiero mucho, no te olvidaré y te quiero mucho ya hasta que se me quedaba entonces ya aguantaba el otro, de repente la canción fue agarrando color y me gustó como quedó, me la aprendí muy bien. Luego empecé a hacer más. Cuando ya tenía como unas, qué te diré, unas diez canciones, luego las cantaba yo así con amigos. Y decían “oye qué bonita canción, dónde te la aprendiste” y al principio, como dos veces dije “no pus (sic) por ahí yo creo la escuché”, dije “no me acuerdo”, luego dije “no, pus cómo voy a andar negando”, además de que, pus que era muy bonito, era muy bonito que la gente me aplaudiera y todo eso. Ya en el ‘72 fue cuando me empezaron a grabar. Me acerqué ahí a la CBS y me escuchó el director José Vaca flores, que es un excelente compositor también, y le gustó. Ya luego, cuando oyó las canciones y me escuchó me dijo “oye piensa que tú puedes llegar a grabar, cantas bien” y recuerdo que me dieron la oportunidad, pero tenía yo que salir a provincia a trabajar y todo eso porque pus yo era de provincia, entonces siempre, siempre se me dificultó porque, cómo te dijera... pues no tenía yo conocimiento, no tenía yo la facilidad de ir al radio y pagar o dirigirme con alguien, no no, yo nada, yo me vine a provincia. Entonces me hicieron un disco pequeño que en aquél tiempo te daban oportunidad con dos

canciones y luego con otras dos y lo sacaban de cuatro, y ya así, cuando funcionaba, que estabas ya en el radio, que jalaba, ya te empezaban a hacer el disco completo, entonces pues no, este yo me fui a provincia y cuando regresé me dijo el director “oye, sabes qué, te vamos a dar tu carta de retiro”. Y ya luego me fui a la RCA Víctor con Felipe Jiménez, también otro compositor, pero él era director artístico también de ahí y igual le gustó mucho cómo canté las canciones y también hice un disco para esa compañía, ahí no... me ausenté después de que lo grabé porque las canciones no eran mías, entonces como que no estaba muy conforme de haber grabado de otros teniendo yo, ya en ese tiempo muchas más y ya de repente me empecé a dedicar muy fuerte muy fuerte a la composición pero a darle a los artistas, llevarle a los directores artísticos. Ahora yo trabajo directamente con los artistas porque así es, pero antes ibas tu a una compañía y había un director de baladas, un director de por decir de pop, un director de ranchera, un director de tropical y ya te dirigías al estilo que llevabas no?, era padrísimo, ahora es muy difícil encontrar a los productores, ahora a veces los artistas se producen solos y no sabe uno ni a quién dirigirse o tienes que ir al baile o a donde están actuando para llevarles el disco, un disco vaya, con la maqueta, y en aquél tiempo pues yo me acercaba a casi todos los directores artísticos y me empezaron a grabar todos, todos los directores de diferentes compañías, de la Musart, Peerless, de Orfeón, de discos Amex, de a donde yo iba me grababan con diferentes artistas. Me empecé a grabar Chelo Silva, Los Alegres de Terán, Los Potros, Los Muecas, Valentina Leyva, Pedro Fernández, Gerardo Reyes, Lorenzo de Monteclaro, los Beaners, Los Potros, que en su tiempo y en su género fueron muy buenos también, o sea vamos a pensar ‘orita, qué te diré, Los Alegres de Terán en aquél tiempo eran como decir ‘orita, qué te diré, Ramón Ayala, Los Tigres, una cosa así. En aquél tiempo Los Tigres pues apenas empezaban a oírse muy poquito y ya luego empecé a darles a todas las gentes y me acuerdo que cuando conocí a Los Tigres del Norte, de los grupos más fuertes que me hayan grabado, cuando conocí a Los Tigres del Norte... yo duré diez años tras ellos en bailes y entrevistas con ellos, pero nunca me ausentaba porque siempre me, pues me... me eran muy agradables porque siempre me atendían muy bien, me saludaban, me invitaban a veces a comer, me invitaban a los bailes donde ellos iban y eso, pero no me grababan, siempre me decían no pus se nos perdió el cassette, así, sí, hasta que un día este me grabó una canción un amigo que se llama Chuy Luviano y de ahí un compositor también, este Pepe Cabrera les dio *El avión de la muerte*, les gustó mucho. Le gustó mucho y se la dio a Los Tigres y de ahí para allá, de ahí pa allá, fue cuando me empezaron a grabar, porque les gustó mucho la canción y ya me dijeron que en la siguiente grabación les diera canciones y fue cuando les di *Pacas de a kilo*, *La tumba falsa* y de ahí en adelante he tenido muchos éxitos con ellos y aparte este ya había promovido yo mucho antes con muchos artistas como Los Trailereros, Ramón Ayala, Invasores de Nuevo León y siempre he tenido la suerte que me han grabado, casi la mayoría de artistas mexicanos, los más importantes han grabado canciones de Teodoro Bello, algunos una, algunos dos, algunos tres, algunos diez, y así, la gran mayoría me han grabado (Bello, Teodoro, entrevista, 2011).

1.2 “Aprendí a vivir de mojado”

En la siguiente etapa de su relato de vida, continúa en todo momento refiriéndose a la industria discográfica y expone cómo comienza a componer corridos. Comparte su experiencia de trabajo en Estados Unidos como migrante indocumentado. Al preguntarle cómo fue que comenzó a componer corridos sobre migrantes narra sobre todo la dificultad al cruzar la frontera y posteriormente el resultado de su trabajo en E. U. Durante el cruce de la frontera, menciona algunos elementos como el caminar y esconderse en la nieve, el helicóptero de la migra, el punto de cruce de Tijuana-California y el de Ciudad Juárez-Texas. Aborda un poco sobre su trabajo en Estados Unidos como obrero en una compañía y su participación como cantante en el concurso La Voz. Para él, como para otros y otras migrantes, el sueño americano se objetiva en diversos logros a través del trabajo. Para Teodoro Bello, la realización de uno de sus sueños fue a través de ganar el concurso La Voz, en la ciudad de Los Ángeles. Así, al regresar a México, continuó su trayectoria como compositor. Más adelante, esto se encuentra representado en corridos como *El mojado acaudalado* y *El emigrante*.

-¿Cómo fue que empezó a componer los corridos de migrantes?

-Mira, cuando ya empecé a tener la relación artística con las compañías disqueras, como autor, como autor, entonces me empezaron a decir “oye no tienes una canción así, no tienes una canción de esta manera”, entonces me di cuenta de que yo tenía que tener de todo. Dije no pos voy a hacer corridos y me empecé a ambientar en el corrido... de todo ¿no?, que corridos de provincia, corridos de la urbe, donde había asaltos, etc. Y... de repente empecé a hacer corridos así de, por ejemplo el de *El avión de la muerte* es pues... un corrido de narcotráfico y ya luego pues hice muchos más, muchos más porque la gente sabe que son... como te dijera... que son crónicas que yo veo en la televisión, escucho la radio y hay comentarios de que pasó un secuestro o que pasó un asesinato o que el tren se lleva a la gente, que la gente se le trepa al tren y se van ahí y que muchas veces el mojado, en su intento por cruzar a los Estados Unidos perece y de allí, y luego en carne propia yo viví... yo viví esos momentos, porque yo me crucé a Estados Unidos como unas dos veces o tres de ilegal, yo Estados Unidos lo conocí por primera vez de manera... ilegalmente, o sea no tenía yo ni visa ni pasaporte y en 1979 yo fui a los Estados Unidos por primera vez ilegal y luego estuve un año y luego volví a ir... No, en el '77, luego volví a ir en el '79, ilegalmente.

-¿Y cómo fue esa experiencia para usted?

-Pues muy difícil porque tuve que caminar mucho y lo acuestan a uno entre la nieve que porque ahí viene el helicóptero y que “escóndanse por favor” y lo tapan a uno hasta con nieve... de veras que está... está cañón. Y las dos veces que fui, digo las dos o tres veces siempre me crucé por California, ah y una por, dos por California y una por Texas, por Ciudad Juárez. Por Ciudad Juárez esta papita, papita estaba cruzar. Pero por California sí estaba un poco más difícil, porque realmente esa es la frontera que más buscan, no sé por qué. Bueno, la cosa es que entré, aprendí a vivir de mojado y gracias a Dios pus ahora voy con visa ya, todo arreglado, todo bonito.

-¿Y cómo le fue a usted en Estados Unidos en ese tiempo que era ilegal?

-Andaba trabajando, trabajaba en una compañía que se llamaba *Malin Company*, era soldador y luego me acuerdo que había un concurso de La Voz, del ‘79, me acuerdo, y gané el primer lugar ahí en Los Ángeles, cantando, cantando canciones mías y ya cuando regresé a México me dediqué enteramente a darle a los grupos y a darle duro y ya cuando me empezó a ir mejor pues ya me fui a sacar visa y todo (Bello, Teodoro, entrevista, 2011).

1.3 “Yo quiero todas mis canciones porque todas son mis hijas”

En el siguiente segmento de la entrevista, se le preguntó al autor sobre la emisión de sus composiciones, lo que desea transmitir a través de su música y sus objetivos inmediatos o a futuro. Teodoro Bello señala que después de componer una canción busca al intérprete adecuado para su composición, dependiendo de su estilo. Considera a todas sus composiciones como una extensión de él mismo, llamándolas “hijas” y los temas sobre los que le interesa componer son el amor y la vida, por medio de la reflexión. Como ejemplo de esto, menciona la canción de *La tumba falsa*. Y con todo ello, Teodoro Bello expresa la cantidad de intérpretes que se encuentran actualmente integrando sus composiciones y es posible observar que varios de estos grupos y solistas corresponden al Norte-Noroeste de México, en su mayoría sinaloenses. Todas las composiciones que él mismo nombra como ejemplos se transmiten continuamente por radio en Los Ángeles y Anaheim.

-¿Qué es lo que le interesa más hacer con sus composiciones, a quiénes quiere que lleguen?

-Mira, yo por ejemplo hago una canción y ya cuando la termino digo “no pues esta canción le queda a Vicente Fernández o le queda a este grupo” y ya lo busco, pero yo pienso que una buena canción la

puede cantar diferentes, diferentes artistas, porque realmente el artista no vende canciones, vende estilo. Entonces, cuando su estilo es bonito la puede cantar uno y otro, no hay bronca. Por ejemplo, en el caso de muchas canciones, como *Nos estorbó la ropa*, por decir algo, la grabó primero Los Tigres del Norte, luego la grabó La Banda el Recodo, luego la grabó Vicente Fernández, luego la grabó El Potro de Sinaloa, luego la grabó... El Chapo, y mucha gente, muchos, muchos otros artistas los han grabado. *Nos estorbó la ropa, dejamos que la...* [cantando] *El jefe de jefes* la han grabado muchos, muchos grupos, *Pacas de a kilo*, *La tumba falsa*, *La mesa del rincón*, *Libro de recuerdos*, muchísimos temas míos, han regrabado gente.

-¿Cuáles temas son los que le parecen más importantes, más significativos?

-Mira, yo quiero todas mis canciones porque todas son mis hijas, algunas las graban mucho, algunas las graban poco pero a todas las amo, a todas las amo y le doy gracias a Dios por esa oportunidad, que me dio ese don y creo que lo voy a seguir aprovechando a lo máximo.

-¿Sobre qué sentimientos le gusta más componer?

-Pues me importa mucho hablar de cosas del amor, de cosas de la vida, de hacer canciones de reflexión, que la gente piense en... cuando escuche una canción, cuando escuche una canción que tenga un mensaje, donde la gente se ponga a pensar, que no haga o que haga las cosas bien. Vaya, que haga las cosas bien y que piense en las cosas que hizo mal, vaya. Como *La tumba falsa* es una canción de reflexión, que ya ves que hay muchos que dejan a sus hijos y una persona tiene que sacarlos adelante solo ¿no?, y así como esa tengo muchas.

-¿Algo más que quiera compartir?

-Pues nomás (sic) que los artistas más importantes me están grabando y que 'orita tengo muchos lanzamientos con artistas como Los Invasores, Los Cardenales, el disco nuevo de Cardenales todo es de Teodoro Bello, que se llama *Con muchas ganas*. En el disco nuevo de Duelo, vengo con ellos, en el nuevo disco de Ernesto Zapata... de los éxitos de Diego Verdaguer, 'orita son de Teodoro Bello y Diego Verdaguer o de Diego Verdaguer y Teodoro Bello y Amanda Miguel. Y he trabajado mucho con autorías con varios artistas importantes y no dejo de escribir. Toda la gente afortunadamente ya me está buscando, tengo 'orita el corte con Julián Álvarez de *Márchate* y así, una co-autoría con Jorge Arturo López, de Guadalajara, y así hay varios que tengo en co-autoría... pero la gran mayoría es de Teodoro Bello (Bello, Teodoro, entrevista, 2011).

1.4 Soledad, nostalgia y regreso al lugar de origen

Por último, se le preguntó sobre dos corridos de migrantes *El mojado acaudalado* y *El Emigrante* (1997 y 2010, respectivamente), sobre aquello que deseó comunicar a través de estas composiciones. Teodoro Bello seleccionó elementos centrales de la realidad en la

articulación del mito del migrante -este mito como otra realidad- explorado en el análisis estructural de este estudio, como el sacrificio, el éxito, el deseo de regresar a México, el amor a la Patria y considera que dicho amor a la Patria es compartido por los latinos y ello deriva en el deseo de volver a su lugar de origen, no sólo de los mexicanos, sino de “todos los latinos que están allá”. Con respecto al corrido *El emigrante*, seleccionó para esta explicación los elementos de la soledad que experimenta el migrante en el país extranjero: la nostalgia, la adaptación temporal, pero siempre el anhelado regreso a su país.

-Por ejemplo en el corrido de *El mojado acaudalado*, ¿qué quería usted comunicar?

-En *El mojado acaudalado* pues hablo de un tipo que le fue muy bien en Estados Unidos pero que, a pesar de que vive bien, que se fregó realmente para este lograr el triunfo, realmente él quiere venir a México y disfrutarlo, de donde es su patria, yo pienso que así todos los latinos que están allá, eso piensan, o sea porque sus raíces yo pienso que los que aman verdaderamente a su tierra no se olvidan aunque tengan millones, siempre quieren volver a su tierra de origen.

-Y en el de *El emigrante*, el que viene en el último disco La Granja, ¿qué quiso comunicar?

-Lo que pasa que la canción *El emigrante* pues habla de que hay mucha, hay mucha soledad para el emigrante, al inicio de cuando emigra a alguna parte, siempre se siente un poco aislado de los seres queridos y siente, se llena de nostalgia y todo eso, de eso habla, de una nostalgia grande que te da de vivir en un país que no es tuyo y muchas veces, ya cuando te adaptas a la vida de donde estas pues te conformas, pero siempre quiere volver a donde te digo, a donde están las raíces.

-Muchas gracias Sr. Teodoro Bello.
(Bello, Teodoro, entrevista, 2011)

En esta entrevista a Teodoro Bello, son notables al menos tres aspectos que se articulan en su identidad narrativa: como motivo de migración a otros lugares de México y a Estados Unidos, la dificultad económica y búsqueda de trabajo; como experiencia al emigrar a Estados Unidos, la dificultad de cruzar la frontera; y como consecuencia de su trabajo, la realización de un sueño o deseo.

Con esta entrevista se realizó una aproximación al ámbito de la composición y emisión de las letras de estos corridos. Para aproximarse a la recepción y a la relación dialéctica entre

emisión y recepción, se realizaron varias observaciones y entrevistas con migrantes de Los Ángeles y Anaheim.

2. Entrevistas a interlocutores de Anaheim y Los Ángeles

Con base en el análisis narrativo de las entrevistas a los interlocutores que adelante se desarrollan, se retomará el análisis estructural de los corridos de migrantes indocumentados de Los Tigres del Norte realizado en el capítulo anterior, con el fin de identificar aquellos elementos que se articulan entre las letras de los corridos y la narrativa de los interlocutores.

Las narrativas de los interlocutores se dividen en: partida del lugar de origen, cruce de la frontera, llegada a Estados Unidos, cambio de estatus legal y permanencia en E. U. o regreso a México.

Entre los interlocutores entrevistados en Anaheim y Los Ángeles, los motivos de partida de su lugar de origen hacia Estados Unidos son diversos: la dificultad económica, también expresada como pobreza, hambre o falta de oportunidades tanto de estudio como de trabajo, pero también el amor y el sueño americano.

En esta diversidad todos y todas relataron sus experiencias al cruzar la frontera, por un lado los hombres resaltaron a detalle las situaciones relativas al riesgo, a las dificultades al enfrentarse a la migra y al pollero. Mientras, por otro lado, las mujeres expresaron su percepción al cruzar la frontera como de menor dificultad en comparación con la de otras y otros migrantes, aclarando que no todas ni todos corren con la misma suerte. Algunos y algunas contaron las historias que saben de otras personas y compararon sus casos, como los de las mujeres y hombres de quienes los polleros abusan sexualmente en el transcurso del viaje y el cruce. También resultó interesante observar que los relatos hicieron mayor referencia a los desacuerdos con los coyotes o polleros que con la migra.

Los y las interlocutores de este estudio expresaron también un recuerdo compartido sobre sus primeras impresiones al llegar a Estados Unidos, el de la desilusión y la tristeza o

nostalgia. Por otro lado, los y las migrantes interlocutores compartieron sus opiniones sobre permanecer en Estados Unidos. Tres aspectos fueron identificados como los principales anclajes al territorio estadounidense: el trabajo, que representa el fin de la pobreza, de las limitaciones o del sufrimiento que experimentaban en México; los hijos, quienes paralelamente al trabajo, tienen asegurado un mejor futuro, con mayores oportunidades de educación y de trabajo. Y, en algunos casos, la legalización de su situación migratoria, como medio para asegurar su futuro y el de su familia.

Los relatos posteriormente derivan en diversas proyecciones de vida. De los hombres migrantes solamente uno afirmó que desea regresar a vivir a México, Antonio, quien llegó a la edad de 20 años, en el año 2000 a los Estados Unidos, el más reciente de los entrevistados y el único de origen urbano (los otros interlocutores son de origen campesino). El resto, al igual que las mujeres, ninguno desea regresar a vivir a México, pero sí de visita o de vacaciones. Dos migrantes de segunda generación expresaron el significado que tiene para ellos haber nacido en E. U. y descender de padres mexicanos.

Otro aspecto en el cual coinciden las narrativas de los migrantes es en el motivo por el cual ya no volvieron a intentar cruzar la frontera, fue el aumento de la dificultad para cruzar y el aumento del precio del coyote.

Algunos nombran a su relato una película, experiencias, aventuras o historias. Este aspecto narrativo compartido con el corrido y las canciones es central para comprender la articulación simbólica. En cuanto al aspecto musical, varios de los interlocutores entrevistados consideraron que las canciones que se oyen en Estados Unidos son diferentes a las que se oyen en México, con respecto a la rapidez con que aparecen canciones nuevas e intérpretes. Otros, señalaron que aunque no siempre oigan música nortea o corridos prefieren oír música en español. En cierta ocasión, Berenice comentó con un aire de pesar que el corrido de *La jaula de oro* la “mataba”, refiriéndose a que le conmovía demasiado; al preguntarle el motivo de ello contestó que sentía que esa era la historia de su padre.

A continuación se desarrolla una selección temática de testimonios de los y las interlocutores migrantes, por medio de los cuales es posible identificar algunos de los elementos explorados en el mito del migrante, articulados con sus identidades narrativas. Se seleccionaron aquellos testimonios de los interlocutores con quienes se estableció una relación más cercana, que haya permitido tanto expresar como observar y comprender su sistema de recuerdos y emociones.

Los testimonios de los y las interlocutores seleccionados son migrantes de primera generación, quienes llegaron a E. U. a fines de la década de los 80' y principios de los 90': Elvira, Maurilio, Antonio, Francisco. El caso de Graciela corresponde al de una generación 1.25 y dos, Berenice y Jesús, a la segunda generación.

2.1 Partir del lugar de origen

Maurilio habla de sus motivaciones al partir de México hacia Estados Unidos, menciona dos y los reafirma constantemente en su vida cotidiana: el amor por su novia y actual esposa y la libertad que deseaba obtener con respecto a su propia vida y decisiones. Para Francisco, su principal motivo fue la pobreza en la que vivía en México y deseó cambiar al trabajar en Estados Unidos. Para Antonio, fue la influencia de sus amigos y vecinos que viajaban a Estados Unidos, el anhelo del sueño americano. Elvira, a sus 19 años aún era dependiente de sus padres, al estar su padre en Estados Unidos mandó por su esposa e hijos, entre éstos Elvira, quien expresa que no deseaba ir a ese país, pero no tenía opción al irse toda la familia. Para Graciela, migrante de generación 1.25, fue de manera similar al caso de Elvira, aunque ella expresa que primero se sentía emocionada con la idea de viajar a Estados Unidos, también con algo de miedo, pero sobre todo habla sobre el sufrimiento que experimentaba en México por la ausencia de su padre, quien ya había emigrado hacia E. U. un par de años antes.

El testimonio de Maurilio:

-La primera vez ¿por qué viniste a Estados Unidos?

-Necesitamos enfocarnos en algo, me vine, la verdad... por mi amor [risas]... Pos (sic) ¿por qué se viene uno? Porque quiere uno volar ¿no?, llega un tiempo que ya quiere uno volar, ya no quiere uno estar... pos así, que nadie le diga nada, pero eso cuesta. Cuesta aguantarse de muchas cosas, abstenerse de muchas cosas, privarse de muchas cosas, aunque en realidad lo que vale es como la libertad que tiene uno [que obtiene], pero son muchas cosas que tiene uno qué hacer, cocinarse, lavarse, de todo (Rulfo, Maurilio, entrevista, 2012).

El testimonio de Francisco:

-No, es que realmente uno, de lo que uno sufrió allá está cabrón, uno pa' regresarse a esa vida, es un pinche trauma que no... para mí, para mí la pobreza realmente está cabrón... (Pérez, Francisco, entrevista, 2012).

El testimonio de Antonio:

-Desde que salí de mi casa fue difícil, porque pues mi madre está enferma del corazón, con un soplo, y no la quería dejar porque soy su hijo el más consentido, el más querido. Pero la necesidad pues hace que te vengas y los amigos que llegan del norte, llegan con unos tenis, llegan con ropa buena y te hablan del sueño americano, del gabacho y “llegué del gabacho” y te ilusionan bastante, pero en realidad no te dicen la verdad, cómo se sacrifica uno para tener un pantalón o unos tenis o llevarte unos dolaritos de aquí, eso nunca te dicen, nada más te dicen “wow vengo del gabacho” y los ves bien vestidos, con un poco de dinero y dices “wow, quisiera yo estar allá también o irme” y así. Pues una vez me decidí a comprar un boleto de avión, no me despedí de mi madre, nada más le dejé una carta de que... la quería mucho y me vine, con poco dinero, me vine como con... con \$1,000 pesos y me vine en la línea Taesa, la de los pobres... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

El testimonio de Elvira:

-No me quería venir... pues desde el principio yo no me quería ir ni siquiera del DF, quería seguir viviendo ahí en el DF, pero ya cuando mi papá decidió que se venía para acá pues ya nos dijo, cuando llegamos a Michoacán, que sólo íbamos a estar ahí por dos años y de ahí ya nos íbamos a venir para acá para Estados Unidos, pero nunca me gustó Estados Unidos, nunca pensé que era donde iba a terminar y ya hasta que llegamos aquí, pues sí, sí me gusta más vivir aquí ya que en México (Páramo, Elvira, entrevista, 2012).

El testimonio de Graciela:

-Yo recuerdo cuando venía en el *freeway*, venía muy emocionada, el susto del brinco, pero ya cuando estábamos así en el *freeway*, se veían tantos carriles y yo veía mucha luz, yo sentía como que iba llegando a Hollywood, me sentía importante. Pero después cuando nos empezaron a asustar que había otra revisión, venía rezando, veníamos asustados. Pues yo venía emocionada, porque yo sentía que íbamos a estar mejor aquí con mi papá que en Santa Clara, por todos los problemas que tuvimos allá, con mis queridos tíos [sarcásticamente] y que dizque familiares. Cuando no teníamos baño, no

nos dejaban usar su baño, mi tío Manuel nos corrió de su casa, que ni era su casa, era casa de mi abuela Bertha y mi abuela Bertha se fue a vivir a la colonia [zona de casas otorgadas a trabajadores del ingenio azucarero del poblado, abajo del cerro] y nos dejó a nosotros los dos cuartos y mi tío Manuel vivía en el otro cuarto y nos corrió y no teníamos a dónde ir porque en la otra casa no tenía baño ni cocina, pero dijo mi mamá “así nos vamos a ir” y nos cambiamos para allá, hizo una cocinita ahí provisional y no teníamos baño, estuvimos así como un año yo creo (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012).

2.2 Cruzar la frontera: el coyote y la migra

El trayecto de cruzar la frontera se compone de diversos elementos, en primer lugar el coyote y la migra. Estos personajes son los referentes que articulan en todo momento el relato. El pollero representa la “esperanza”, como lo nombró uno de los interlocutores, por ello es en quien se concentra la mayor parte de la acción del cruce. El migrante se enfoca en el coyote o pollero al reconocer si era confiable o no, si supo elegir los caminos y estrategias adecuados. Los atributos que el migrante encuentra en la migra también son diversos, pero constantes, como los puntos de la frontera en los que se enfrentó con ésta, en cómo la enfrentó, si llevaban camionetas, motos, caballos o helicóptero o si lo detuvo o lo dejó ahí.

Cruzar la frontera se compone del espacio y del tiempo, del previo, del trayecto y del posterior. De cómo contactó al coyote, si lo ayudó algún familiar. De si tuvo que cruzar por el cerro, por el desierto o por agua y en cuantos días logró llegar hasta su lugar de destino.

En sus narrativas influyen si partió en camión, tren o avión, si cruzó a pie o en carro. De los obstáculos que tuvo que superar y de la ayuda. La ayuda es lo más importante para el migrante. Además de contar con un buen coyote y evadir a la migra: si tuvo que brincar un alambre, correr, racionar la comida, el agua, resguardarse del frío, la lluvia, la nieve o de animales ponzoñosos e incluso si en la oscuridad la luz de la luna lo ayudó a sobrevivir. De si iba solo o con algún pariente, si tuvo que ayudar a alguien más o si alguien lo ayudó, si lo abandonó el coyote, si se escapó del coyote para sobrevivir o para no pagar, si la migra lo detuvo o si lo dejó seguir y si algún “gringo” o “gringa” lo ayudó o le complicó la llegada a su

destino y de si alguien lo esperaba al llegar a E. U. Todo ello acompañado de la ayuda de Dios y de la suerte. Pero además del coyote, el migrante se guía de su instinto y de su experiencia.

De los interlocutores entrevistados, la mayoría cruzaron la frontera en más de una ocasión como indocumentados. Otros, como es el caso de Graciela, solamente una y al ciudadanizarse ha viajado varias veces a México. En el caso de Antonio solamente cruzó una vez y no ha regresado a México.

El trayecto del cruce es el episodio más amplio en la memoria de los y las migrantes, aún en los relatos más breves de los y las interlocutores, el espacio que abarca el cruce es el más amplio en todos los casos. El o la interlocutor(a) eligió abiertamente las ocasiones que cruzó la frontera, cada uno seleccionó sus propios recuerdos.

Para Francisco fue importante relatar solo dos experiencias de cruce de todas las que tuvo, eligió las más representativas para él, una fue el cruce en el motor de un carro y otra la caminata por el desierto. En la primera, resaltó la sensación de nervios que lo traicionó en el trayecto y cómo superó la situación. En la segunda destacó la experiencia de cruces anteriores que lo ayudó a superar las dificultades del trayecto, así como el instinto del que se vale el migrante en dicha situación:

A mí me han pasado en el motor de un carro, me han pasado en la cajuela. Esa vez que me pasaron en el motor n'ombre, me empezó a entrar los nervios, después de... como de una hora con veinte minutos y yo más o menos tantíe (sic) el camino, yo dije, o sea en mi pensamiento, trataba de contarme yo otras historias, o sea de motivarme, como de decir yo no quiero estar pensando y me empezó a traicionar de pensar realmente mi situación en la que venía, yo decía “donde se prenda esta chingadera o esta cosa realmente explote, ¿yo cómo chingaos me salgo de aquí?”, era así sin mentir [señalando con ambas manos], así era el cuadrito, un cuadrito así de madera que le hicieron a un lado al motor y aunque estaba bien flaquito yo en ese entonces, pesaba como 40 libras menos que ahorita, pero bien bien flaquitito, no cabía más que nomás (sic) la mitad de mi cuerpo y un pie encogido y todo lo demás es mentira, no cabía yo en ese cuadrito. Traía esta rodilla en el carburador, así arriba ‘onde mero está entrando la gasolina para allá, así, y esta mano me la puse aquí, me pusieron una toalla, pero mojada mojada, para si de tanto calor se secaba, no se alcanzara a secar de tanto que estaba bien mojada y pa’ que trajera fresco aquí y así venía, así nomás. Y ¿se imagina?, nomás viendo aquí el motor trabajar, aquí enfrente de mí y durante una hora. Y ya como a la hora veinte minutos me dicen

“cuando le hagamos así [pegando dos veces en la mesa] le vamos a decir ¿vas bien?, pero acuérdate las palabras que yo te estoy diciendo, “¿vas a gusto o te saco?”, dice “pero si oyese que te digan: ¿quieres seguir ahí o nos vamos? es la migra”, dice, “no voy a ser yo”, dice “acuérdate las palabras que te estoy diciendo”, dije “oh, está bien”. Cuando llegamos allá a San Clemente que me toca, dicen “Hey, ¿vas bien?”, les digo “sáquenme a la chingada, cuál con que voy bien si ya este pinche camino de aquí pa’ allá, ya he venido a trabajar” y que de volada que abren el cofre y dice “no”, dice “la otra muchacha que trajimos dijo que iba bien y la llevamos hasta por acá arriba casi hasta...” haz de cuenta como hasta Los Ángeles, un decir así, porque le dieron pa’ acá por este lado de la Brea, y luego le digo “n’ombre, a mí sáqueme ya, qué chingaos, pus si yo hasta aquí vengo a trabajar”, me dice “¿ya conoces aquí?” le digo “cómo no”, le digo “aquí adelantito n’omás es la Picua, la Palisada y todas esas” y dijo “no, este cabrón ya conoce, sí hay que dejarlo aquí”. Y sí, ya que me pasan adelante y órale, pero esa vez ahí sí me atacaron los nervios bien feo, de cuando me traían en ese motor, dije “no, nunca más”, o sea de que me vuelvan a meter a un pinche carro así, yo dije “prefiero mejor venir caminando, que me pase lo que me pase”, pero no que con las pinches manos amarradas ahí sin poderte defender.

Acá en esta de por el desierto, lo atravesamos... me tomé un litro de agua en día y medio... ya sabrás, para lo que es nomás así, como la mitad de la botella ésta y trayendo. Traía un galón, pero yo ya sabía “esta cosa la tengo que cuidar lo más que se pueda” y como yo ya había pasado anteriormente por ahí, yo ya sabía el camino, n’omás lo único que pues yo dije “pues ora si no me agarra desprevenido (sic) de que sin agua”, porque cuando veníamos en la noche, me dice éste [su hermano] “sabes qué, aquí está bien cabrón, a todos ya se les terminó el agua y hay que cuidar la de nosotros”. Y como veníamos los tres [su hermano, su esposa y él], traíamos un galón cada quién y ya traíamos un galón [vacío] y aquél que se deja ir y llegamos a un lugar en la noche donde estaba así como de donde tomaban agua los animales y que llegan todos y luego luego a llenar su galoncito, pero en la noche nunca vieron nada y que llega Toño [su hermano] y que agarra con otro galón que traíamos, una taza o un vaso que traíamos vacío y que se quita la camisa y agarraba la taza y le aventaba así para que se colara, pero él nomás lo estaba haciendo instintivamente, no estaba viendo, pus en la noche nadie traíamos lámpara, ni cerillos, ninguna madre, así n’omás y todos agarrando su galón, pus ya nadie traía agua y éste dice, “no, el galón que traíamos bueno, a ese hay que nomás tomarle de a poquito y éste que llenamos ‘orita aquí nomás lo vamos a dejar de emergencia, si en la mañana realmente ya se nos acaba ésta, nos vamos a tener que chingar esta, pero esto acuérdate que tiene...” nosotros le llamamos tendarapos, unos animalitos que brincan así en el agua y el agua tiene muchos animales, “...pero como ya la colamos...” y pus ya que agarramos y sí, en la noche todos con dolor de panza de que a tome y tome agua y luego de noche no puedes venir tomando tanta agua, o sea que nomás debes de refrescarte la boca, pues todos con dolor de panza y nosotros normal y nosotros corriendo en chinga, pero la cosa es que nunca supieron lo que estaban tomando en la noche del agua bien sucia (Pérez, Francisco, entrevista, 2012).

Antonio narró su única experiencia de cruce considerando cada detalle de los obstáculos. De las dos semanas que tardó en poder cruzar la frontera, narró con detalle los recuerdos que guardó de cada uno de los días. Principalmente, habló de quienes no lo ayudaron y después de quienes sí lo hicieron. Para Antonio, el miedo fue un elemento presente en todo momento, que oscilaba en constante tensión con la ilusión de llegar al “gabacho” y con la necesidad de mandar dinero a su madre y hermanos. Caminar por las montañas desde Tecate hasta una carretera en algún lugar de E. U. es un recuerdo amplio en el cual se repite continuamente el llanto y la nostalgia. Para Antonio, el miedo se fue profundizando, basado en la sensación de la presencia de animales salvajes o ponzoñosos, de asaltantes, de deshidratarse, de estar solo en la obscuridad. Así mismo, le fue de gran importancia su instinto para percibir el tiempo y el espacio, si estaba dando vueltas en círculos y de las horas y los días. Antonio se centra en un momento de arrepentimiento a mitad del cruce, cuando el coyote desaparece luego de un bloqueo de la migra y se dispersa todo el grupo de migrantes, cuando se encontraba solo y perdido; también, en un deseo de que la migra lo encuentre y lo ayude y, en ese momento de “desesperación”, aparece en su narrativa Dios, a quien le pide que la luna no lo abandone. En su desesperación, expresa un deseo de morir al menos donde alguien lo encuentre. Para Antonio las mayores dificultades se presentaron conforme se extendió el tiempo de lograr cruzar, cuando su cuerpo se debilitó por el hambre y la sed. Su escasa vista y su oído fueron los que lo ayudaron a salir a una carretera, donde una vez más unos “gabachos” no lo ayudaron, pero más adelante una familia “americana” lo rescató y llevó a su casa:

Le hablé a mi hermano y le pedí un dinero y me dijo que no tenía, le hablé a mis primos y les dije que el coyote me cobraba 1,300 dólares y pus (sic) ni uno quiso hacerme el paro, ni uno me quiso ayudar, hasta que una prima me dijo... se compadeció de mí y me dijo “sabes qué, yo te voy a prestar el dinero, vente”. Fue la única que creyó en mí y pues me ilusioné, contacté un coyote, me despedí de mis amigas que me echaron la mano. Y en Tijuana bajé a Tecate, entré por Tecate y en Tecate, íbamos como ocho personas, que les llaman los pollos ¿no?, nos llaman los pollos, y recuerdo que íbamos en un autobús hacia Tecate y nos dice el coyote “a mí no me conocen, ‘onde yo me baje ustedes más adelantito se bajan, a mí no me metan en sus broncas, no’ más síganme”... me bajé en Tecate, caminamos como cuatro horas, nos bajamos y caminamos como cuatro horas en la terracería para las montañas y fue muy pesado esas cuatro horas porque yo dije bueno no creo aguantar tantas horas y todavía lo que falta, pero era el más cansado de todos yo, porque los otros eran este... pues no sé si estaban acostumbrados a

caminar o los trabajos pesados, pero yo nunca estuve acostumbrado a los trabajos pesados y eso me cansó mucho. Y me vieron bien cansado y me decían “hey, pinche chilango, camínale, ¿ya te cansastes (sic)?”... pero el miedo de no regresarme esas cuatro horas y la ilusión de poder brincar a los Estados Unidos ¿no?, al gabacho, al sueño americano, eso me ayudaba a seguir adelante, a no caerme y pus la necesidad de mandarle a mi madre y mis hermanos, porque dependían de mí... Estuvimos... no pudimos cruzar, no pudimos cruzar esa noche, fue un lunes y nos quedamos ahí a dormir en las montañas, esperando que hicieran el cambio de migración a las 12:00 de la noche para ver si podíamos cruzar, pero como los desgraciados tienen un helicóptero, cada 20 minutos pasa por la frontera con una lucesota y no tienes que mirar hacia arriba porque los ojos te brillan y ahí saben que ahí están los pollos, los ilegales. Entonces ellos avisan aquí hay tantos y no cambian de guardia hasta que esos güeyes no se vayan, entonces duré una semana, una semana en las montañas y no cruzamos, no se menearon, hacían el cambio, pero lo hacían ahí mismo. De ocho pollos se fueron dos, porque ellos pensaban que ese coyote no servía, “no, tú no sirves, tú no sabes, otros ya nos hubieran cruzado”, y pus yo sin dinero me tenía que esperar ahí con ellos. Entonces, se le prende el foco al coyote y nos dice “hey, vámonos a la otra montaña, y en esa montaña nos vamos a quitar los zapatos y nos vamos a bajar los pantalones para que no queden las huellas de los dedos o de los tenis”, con el pantalón se quedaba más o menos la tierra al nivel, porque los de migración, cuando pisas quedan las huellas, y cuentan cuántos zapatos son y ya saben cuántas personas van, entonces cuando te bajas los pantalones el pantalón no te deja marcar bien los dedos del pie, ahí fue cuando pudimos cruzar, como a las dos de la mañana cruzamos. De ahí fue cuando comenzó lo más duro, caminamos de las dos de la mañana, llevábamos una semana ahí en las montañas, hasta el último se le ocurre a este güey subirnos a la otra montaña y cruzarnos así, pero pues ya te imaginarás, toda la semana... yo traía cuatro botellas de dos litros de coca-cola, cuatro en un morral y traía atún, traía bastantes latas de atún, pero como estuvimos esa semana pues casi nos las acabamos y a mí me quedó una, una lata y cuatro botellas, de esas cuatro botellas te dicen los coyotes “no tomes tanta agua porque después te va a hacer falta”, entonces te la tomas de a traguito, pero pues uno se confía porque dices “llevo cuatro botellas de dos litros”, dices “no, sí la hago”, pues empezamos a caminar, cruzamos, les ganamos a migración, caminamos, a las dos de la mañana cruzamos, les ganamos a las dos de la mañana. A las siete de la mañana ‘uta yo estaba cansadísimo, me ardían las piernas y apenas llevaba un día y conforme vas caminando pues el morral, con el cansancio, te pesan, las piernas te arden, los dedos se te empiezan a abrir de que estás camine, de que vas bajando, de que el pollo de enfrente va jalando las ramas y cuando él camina las ramas se regresan, entonces tienes que ir así, del otro güey que va enfrente, no te golpee con las ramas, con el miedo de que te vaya a salir una víbora y te pique y hasta ahí llegaste. El chiste es que llevábamos tres días caminando, yo me deshice de dos botellas de dos litros de coca-cola y me quedaron dos, las tiré porque ya no aguantaba el peso, yo decía “con este peso no voy a poder, no voy a poder, ya me están doliendo las piernas”, las tiré y seguimos caminando. Ves mucha ropa de hombres, ves cruces, ves mucha ropa interior de mujer, que dices chale, ves un chingo de ropa de mujer y les preguntas “hey, ¿qué onda con esa ropa?”, “no güey pus aquí se echaron a una muchacha güey o a una señora, mira hasta la ropa interior le quitaron” o sea dices chale, te

llenas bastante de miedo por muchas cosas, porque no te vayan a asaltar en el cerro... Bueno pues ya casi iban a ser dos semanas y cuando iban a ser dos semanas llegamos a un punto donde nos salió migración y nos dicen que nos detengamos y todos corren, todos corrieron para su lugar, o sea para esconderse, entonces nos metemos en unos arbustos como con espinas, como unas ramas filosas y ahí ya no pudieron correr ellos, entonces nos reunimos “¿qué onda, a quién agarraron?” “no pus no sé, falta el otro guatemalteco y el salvadoreño... no pus aquí estamos todos”... en eso, estábamos esperando al coyote “híjole, ¿agarraron al coyote?, no pus no creo”, lo esperamos como seis horas ahí y pus yo ya nomás traía dos botellas pero una la traía ya a la mitad... dice uno, pues yo más o menos sé, vamos a seguirmos por acá, pues le hicimos caso y el coyote después de seis horas no llegó, caminamos, con mucha sed, cansancio, los dedos ya con grietas de sangre de caminar ya casi dos semanas, mal comido, con poquita agua porque pues te da miedo que te vayas a deshidratar, te da miedo que te vayas a quedar sin agua y luego qué haces... caminamos y yo presentía que el que nos estaba guiando estaba dando vueltas en círculo y como fui el que me atreví a decirle “hey, sabes qué, tú no sabes ni dónde estamos”, entonces empezó a ponerse agresivo y dijo “bueno, sabes qué chilango, tú no me sigas y el que me quiera seguir que me siga y el que no que cada quien agarre por su lado”... otro muchacho le dijo “no, yo sí te sigo, se ve que tú si sabes” y se fueron, se fueron dos y los otros dos muchachos “bueno, pues nosotros le vamos a dar por allá”, pero mi orgullo no me dejó decirles “sabes qué, yo tengo miedo, estoy solo y deja me voy con ustedes”... te estoy hablando de que los primeros que se fueron ya llevaban como una hora y media, dos horas de que se habían ido y me quedé sentado como a la una de la tarde y ese miedo, el orgullo que tenía no me dejó decirles “me voy con ustedes, no sean así”, les dije “sí, váyanse, se van a perder”, se fueron y como a la media hora me arrepentí porque me quedé solo en el cerro. Los empecé a buscar, les empecé a gritar y... nadie, nadie... si me escucharon no quisieron regresar por mí. Llegué a un momento en el que empiezas a regresar toda tu vida y dices chale, para qué me vine, para qué si allá estaba bien con mi mamá, por lo menos frijoles teníamos y aquí no sé si voy a sobrevivir, tengo un chingo de miedo, yo no sé andar en el campo, uno es de ciudad, uno nunca ha visto una pinche tarántula ahí cercas, una serpiente... con mucho miedo y empecé a gritar de desesperación “auxilio”, empecé a correr, disque yo a regresarme para ver si me encontraba migración, yo lo que quería es que me agarrara migración y cuál, no, ni la migración ni me escuchaban cuando yo decía auxilio, nadie, llorando, bien desesperado, ya eran las cinco de la tarde y yo sentía que ahí me iba a quedar, porque dije “no, va a venir una pinche víbora y me va a picar, me va a matar, Dios no me abandones”. Lo primero que se me vino a la mente fue agarrar una vara, grande, gruesa y dije con esa me voy a defender, el cansancio de ya no comer, de mis pies abiertos, mi pantalón roto de que se te atorán las ramas, se te va rompiendo, con una lata de atún que no podía yo abrir porque no tenía ya abrelatas, ya nada, con hambre... esa noche fue muy difícil, llorando toda la noche en medio de la nada, esperando que un animal me atacara, sentado en un árbol, esperando a pelearme yo con una víbora o con un miedo de que me fuera a picar una tarántula, pero pues gracias a Dios esa noche no pasó nada, el cansancio me ganó y me quedé bien dormido como a las dos o tres de la mañana, me ganó el cansancio, yo no quería, pero me ganó y me levanté como a las seis de la mañana a caminar, a buscar auxilio, a buscar ayuda y

pues no, tampoco. Me acabé la mitad de agua que traía, de las dos botellas y no' mas me quedaba una botella. Bueno, pues así pasaron los días, me aventé dos días y yo le pedía a Dios que me enviara la luna. Nosotros no valoramos la luna, pero cuando estás en las montañas, la luna es como si estuvieras en el día con el sol, si uno se mete hasta adentro de las montañas ves como si fuera el sol la luna... y yo le pedía a Dios que no me abandonara la luna, sal, sal, sal porque si no, no voy a poder ver y me va a picar una víbora y escuchabas un ruido y... la verdad yo me imaginaba como un pinche tigre o un gato montés... pero llevaba cuatro días solo y me quedaba la mitad de mi botella de dos litros y me arrepentí de haber tirado mis otras dos botellas, me ardían las piernas, llore y llore, no había comido nada más que pura agua, bien desesperado, me quedé bien dormido como a las tres de la tarde, un viernes, ya mal, resignado a morir, pero sentía algo que yo decía “no, tienes que poder, tienes que poder, tienes que salir de aquí”, llorando ¿no?, la verdad no te lo voy a negar, llorando. Y yo decía ay Diosito, me mordía los dedos y decía ay Diosito quiero a mi mamá, todavía me acuerdo ahorita y hasta las lágrimas se me quieren salir, decía “pero por qué me separé de mi mamá, déjame morir donde me vea mi mamá nada más, donde me vean morir y que reporten que un ilegal más”, como traía mi identificación dije bueno pues rápido va a saber mi mamá que aquí fallecí, pero al menos va a saber que estoy muerto... Me quedé dormido como a las dos de la tarde un viernes, el cansancio, el hambre y todo, me recargué en un árbol y me quedé bien dormido, más o menos te digo, no tenía hora, pero más o menos la noción. Me picó una araña aquí en la mano, sentí el piquete y no fue una araña muy grande, sentí un piquete que me ardió... dije no ya me morí, ya me mató esta hija de su pinche madre, “¿pero por qué te dormiste?!” ya me mató y díque queriéndome sacar yo el veneno y la desesperación, pero dije “no, cuál veneno, ahorita la voy a atacar con esta lata de atún”, como no podía abrirla la tallé, en la desesperación del hambre, la tallé en una piedra, la tallé hasta que se fue desgastando la lata y como pude le metí los dedos y la fui abriendo... el hambre me hizo que me aventara toda la lata de atún y a la hora de pasármela me corté toda la garganta con las rebabas del aluminio, entonces me empezó a arder la garganta, empecé a escupir sangre, nunca me imaginé que la rebaba se estaba yendo hacia adentro y eso fue lo que me cortó y pues tuve que sacar todo el atún que me había comido... Y pues me hiqué y le pedí a Dios, le dije “Dios, ya obscureció, que no obscurezca, mándame la luna, que no obscurezca”... y obscurecía y pues, gracias a Dios, de todos esos días que estuve solo, la semana que estuve en el cerro solo, na'más una sola vez me abandonó la luna y de ahí pues me hiqué y cada que iba a obscurecer era un miedo grande. El sábado súper mal, me salen unos soldados y me dicen que me tire al piso y les dije “estoy bien mal, háblale a migración” –“no, no, ¿no traes drogas?, ¿no traes drogas?”, “no, no traigo nada” –“ok, vete”, “no, no, háblale a migración”, - “no, no, vete”... bueno pues bajó el helicóptero, se subieron los soldados y se fueron, no me dieron... no me regalaron ni agua ni nada, se fueron y es la verdad, me abandonaron ahí, eso fue el sábado, el sábado en la mañana... yo ya no podía... en la tarde ya me sentía bien mal, ya dije no voy a salir de aquí, el sábado... me quedé bien dormido y el domingo en la mañana, me sentí con un poquito más de fuerzas, pero mi vista ya no era la misma, ya veía borroso, por más que me tallaba los ojos ya veía borroso, ya sin agua y todo cortado de mis pies, mi garganta, con el piquete de una araña, ya dije “le voy a echar las últimas energías que tengo y

si no pues hasta aquí, nomás dile a mi mamita que la quiero mucho”... y para mi suerte, cuando ya me había dado por vencido veo un avión y le veo la panza, lo de abajo se lo veo rojo y eso me llenó de fuerza, dije “no, aquí no me muero, ya la hice, sí, ya la hiciste, muérete allá, ya vas a llegar al aeropuerto”, yo me imaginaba que brincando ese cerro ya iba a estar la ciudad americana, dije ya va a estar el aeropuerto, yo creo que yo alucinando “acá va a estar el aeropuerto, acá va a estar la ciudad y ahí ya la hice”, pues brinqué ese pinche cerro como a las seis de la mañana y no pus no había nada... y no sabía si el avión iba bajando o iba subiendo porque ya no veía bien, mi vista ya era borrosa, por más que me tallaba y quería ver, nada... me senté y le dije a Dios “¿por qué Diosito?, dame chance, si ya me enviaste una señal pues ayúdame ¿no?” y en eso, a lo lejos, escucho un tráiler, un motor de un tráiler, cuando frenan con motor se oye [imitando sonido del motor], bien fuerte, cuando forzan la máquina. Y dije “sí, se oyó por allá, gracias Dios, gracias”, llegué como pude a la carretera, bien mal y cuando llegué a la carretera iban unos pinches gabachos, en bicicleta, y les dije que me ayudaran y los gabachos se siguieron, bien mal, con el pantalón todo roto, bien mal y me dijeron que no y ahí a la orilla de una carretera así, como esta de dos carriles, allí a la orilla me tiré, ahí dije hasta aquí llegué y ya no podía, la verdad ya no podía, lo que yo quería era morirme donde me vieran y lo logré y ahí me quedé tirado... y de repente me sube una niñita como de unos ocho años, ocho o nueve años, con unos ojos azules, bien preciosa la niña y una señora como de unos 60 años y me hablaban en inglés y me cargaban y me decían que me subiera a su carro, - “ven súbete”, decían, “no, no, yo me quiero morir, háblale a migración, ya no puedo”, - “no, no, no” y quién sabe qué me decía en inglés, me decía que me subiera a su carro, me subieron al carro entre las dos y yo bien mal, dormido en el sillón de atrás y me empujaba la señora y me jalaba la niñita para que me durmiera en el sillón y yo entre sí y entre no, los jalones de la niña y de la señora, pues me quedé bien dormido en el sillón... después me despertaron las dos, la niña y la señora y me dieron un *Gatorade* como de esos grandotes, que jamás yo había visto en mi vida y todo me lo empiné, lo primero que hice fue abrirlo de la desesperación y todo así no me importó que manchara en carro de la señora ni nada, me compró papitas y me compró muchas cosas, una señora americana, y la niña me volteaba a ver y se reía y quién sabe qué le decía a su abuelita o su mamá. Lo único que yo recuerdo de esa señora, tengo su imagen y tengo la imagen de la niña y me decían que me iban a llevar con una gente que hablaba español, ya sabes cómo hablan los gabachos y yo le decía “háblale a migración, *thankyou*”, pero ya no podía, decía “ya quiero morirme” y me llevaron a una casa, se bajó la señora y yo bien mal atrás. Llegó un señor y me habló en español y me dijo “hey, ¿estás bien?” y yo le dije “no sé dónde estoy, no sé ni quién es, si quieres le puedes hablar a migración” y me dijo “no, no, no, qué migración ni qué nada, ¿puedes caminar?”, “no no puedo, me duelen mis pies”. Me quité las calcetas y pues bien sangradas, ya de dos semanas en las montañas y yo solo perdido. Pues le habló a su esposa, le habló a sus hijas y salieron todos, yo todo barbón y todo mugroso y me recibieron muy bien. Me bajaron del carro y me metieron a su casa y me empezaron a preguntar en español que cómo me sentía, que como era posible que yo había sobrevivido... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

Maurilio ha cruzado la frontera aproximadamente ocho veces, tal vez más. Eligió narrar primero las ocasiones en las que logró cruzar, fue necesario preguntarle si en ninguna de las veces lo había detenido la migra, fue entonces cuando comenzó a narrar aquellas en las que le habían impedido el cruce. Por limitaciones de espacio y de tiempo no es posible incluir la narrativa completa, sin embargo se realizó un esfuerzo por sintetizar los elementos que seleccionó en sus descripciones y explicaciones, así como rescatar el fragmento más representativo de cada episodio de cruce. Maurilio le atribuye a sus narrativas un carácter de película y de aventura, así como a la ayuda de la suerte. En repetidas ocasiones se escapó del coyote por diversos motivos, aún la primera vez, sin tener experiencia. En dicha ocasión, se contactó con un segundo supuesto coyote, quien le pidió 40 dólares, según le dijo, para sacarle un “permiso” para la revisión en San Clemente, tras convencerlo se fue y nunca regresó. Pero Maurilio contacta a una mujer que lo ayuda a cruzar en camión hasta Los Ángeles. No hubo revisión en San Clemente y logró llegar a Los Ángeles.

En su segunda narrativa, habló sobre las dos últimas veces que cruzó por la línea, en carro, con su familia y la migra no notó que iba sin documentos. Pero en seguida, relata la última vez que cruzó por el cerro, la cual le llevó una semana. En esa narrativa, Maurilio ha elaborado ya todo un mapa sobre los puntos de encuentro con la migra y las rutas de los coyotes, así como las estrategias de sobrevivencia.

En esa ocasión le tocó primero cargar a un niño que llevaba una mujer migrante. Narra que cuando el coyote se perdió intentó llegar a un punto donde los encontrara la migra para que los sacara, pero Maurilio buscó ayuda en una ranchería, donde se encontró con personas parecidas a los *Minuteman*, quienes persiguen a los migrantes. En ese intento de encontrar ayuda, se encontró con un migra que estaba fuera de servicio y fue quien le dijo hacia dónde estaba el punto de salida hacia el “levantón” y lo dejó seguir su camino.

Escondidos, racionando la comida y tratando de llegar a la dirección, Maurilio y su primo se mantienen alejados del grupo, siguiéndolos pero guardando distancia, como método para escapar de la migra en caso de que aparezca, estrategia que aprendió de los propios

coyotes en otras experiencias de cruce. Efectivamente, su estrategia le permite librar el retén de la migra que se lleva al grupo.

Vuelve a buscar ayuda, ahora con una “americana” quien lo contacta con otro americano para que los lleve a Phoenix, pero éste vuelve a dejarlos, no los ayuda a llegar a su destino. Maurilio y su primo se hospedan en un cuarto de hotel, pues para ese entonces ya contaba con tarjeta de crédito, negocia con el recepcionista para que no de datos de ellos, mientras permanezcan en espera de alguien que los ayude a llegar a Phoenix.

Otra vez contacta al primer coyote y negocia una rebaja de precio por cruzarlos, pues ya avanzó al interior de Arizona, oferta que el coyote acepta. Los recogen al siguiente día y vuelven a llevarlos al cerro con otro grupo de migrantes, donde los transportan en tres vehículos. La migra se presenta una vez más en patrullas, pero al vehículo donde iban él y su primo no lo detienen.

Las estrategias que Maurilio detalla son centrales en su identidad narrativa, así como la descripción detallada de los puntos donde hay migra, las millas de distancia entre un punto y otro, ríos, presas, ciudades cercanas, sistemas o redes de *freeway* (autopistas), los cruces por donde el coyote es más barato, las rutas que son más seguras y las que son completamente seguras para atravesar Arizona, llegar a Nevada y seguir hasta California. En otras narraciones de sus experiencias de cruce, comparte dos en las cuales escapó del coyote para no pagarle:

Mi primera pasada... me pasó un coyote que me impacientó porque estábamos ahí en el departamento como unos tres, cuatro días y no nos pasaba pa' acá y decía yo “¿a qué hora nos vamos ir? y ¿a qué hora nos vamos ir?” y “mañana, al rato, en la noche” y le dije que “¿qué pasó?” y así me tenía como tres días y que me le escapo, que me le brinco de un segundo piso hasta abajo, me le brinqué por la ventana del baño, que aviento mi chamarra pa' abajo, pero estaba alto, fíjate como es uno de atrevido...

Las dos últimas veces que pasé, pasé manejando, en la X-Terra, con la chaparra y los chiquillos y la cuatrimoto, una vez por Nogales y otra vez por Tijuana y no me agarraron... ese es final feliz ¿no? Pasar con una licencia de aquí como ciudadano americano y la última pasar con la licencia que ya no me la dan pa' 'tras el *di em di* (sic) [DMD] y hasta vencida y pude pasar así, pero eso es... suerte.

De las últimas veces que pasé por el cerro, la última vez... me he aventado unas perreadas (sic) en el cerro que te quedas lloviendo, mojado, nevando y tú ahí como los pájaros, bien mojao (sic) y aquél frillazo (sic), en la noche y es una pinche perreada que se da uno... Pero la última vez que pasé por el cerro, pasé por Tecate. Esa vez que pasé por el cerro, pasé y venían dos niños, uno como de tres años, que traía una muchacha, venía como con su tía y cuando pasamos ‘taba haciendo mucho frío y luego venía el niño llorando y la migra ahí en cortito, tu sabes esas cosas que salen en las películas pues, que cállate, le tapa uno hasta el hocico al chiquillo pues, y luego venía un niño como de dos, tres años, pero ya no podía caminar porque caminamos toda la noche y yo le ayudaba a la muchacha pues, así entre todos, pero luego le venía yo ayudando más, luego agarraba a uno o al otro o nos lo turniábamos (sic), pero al niño de tres años, entre por el cerro pues, me lo subí aquí, en el gogote (sic), me lo subía en el gogote y llegó un tiempo en que se venía miando (sic) y yo lo tenía así en mi gogote y todo así bien moja’o, todo así pues, de que se venía miando por el frío que estaba haciendo, porque estaba haciendo un frillazo pero caminando no se siente, nomás te parabas tantito y el frío... y venía caminando así pues, caminamos toda la noche, como de las seis de la tarde a las seis de la mañana y en la mañana el coyote ya andaba perdido, no sabía dónde estaba, que no sabía ‘onde estaba el levantón, y te digo que yo me traje a un primo hermano, pero yo ya estaba pues corretea’o, como yo ya había pasa’o, ya yo le decía no te arrimes a la bolita, yo lo aprendí de los mismos coyotes. Cuando están dos coyotes uno está en la bola y uno se separa, y yo pus yo le decía a mi primo “no te arrimes con la bolita, tú sepárate, separado pero viéndolo, viéndolo, viéndolo, no lo pierdas nunca de vista” y lo mismo le decía “cuando yo corra tu corres, yo voy a correr cuando corra el coyote, cuando yo corra tú córrale” y a última hora, en la mañana que el coyote “¿qué pasó?” –“no pus ya no sé, hay que regresarnos que nos agarre la migra”, pero ya estábamos acá adentro, andábamos ya acá adentro, ya toda la noche y le digo “no pus ya estamos acá adentro”, pasamos hasta había ranchitos, había como una casita ahí, allá otro ranchito y así, muy esporádicos, y ya andábamos por los ranchitos, los perros nos ladraban y yo le dije “ira” dijo él “en el *freeway* 92 y el *freewood*”, algo así, ahí es ‘onde iba a estar el levantón y le dije “ira, alguien que se salga de todos y que vaya a preguntar a los ranchitos”, estábamos escondidos entre los huizaches, ya estaba amaneciendo, “vaya a preguntar a los ranchitos ‘onde está ese *freeway*” y había un ranchito pero era como de americanos y ya le digo pus alguien vaya ahí y miramos así a lo retiradito y a última hora no sabían inglés nadie, yo tampoco pero ahí voy pues de... yo era el que sabía más inglés, te estoy hablando de hace como unos siete años, y ya que voy y que le digo a los americanos “hey, ando buscando esta dirección” y que me mandan a la chingada, me querían hasta echar los perros, me acuerdo que eran como tipo *Minuteman*, que no querían a los mexicanos y que me empiezan hasta a decir groserías, “ok, ok”, ya que me les quito de ahí, y que me voy y luego venía una vens [*Van*] por la terracería y que la paro, una Aerostar, y que la paro y que baja así el vidrio... y era un migra el que venía ahí... con su uniforme y todo, era un migra joven y ya me dice “¿pa’ ‘onde vas?”, él como que acababa de salir de trabajar y venía como pa’ su casa y dijo “¿pa’ ‘onde vas?”, y le dije “voy pa’... pa’ Los Ángeles”, y dijo “¿tienes papeles?”, le dije “no, no tengo papeles, pero mi esposa y mis hijos, mi esposa es ya residente y mis hijos son nacidos aquí, yo ando de vacaciones”, y él ya

dijo “¡Okay!”, pero ya le dije “andaba buscando el 92 y el *Freyhood*, dijo “ese está pa’ allá, ya se lo pasaron” y ya nos habíamos pasado, el levantón es ondi (sic) llegas, te escondes y llega un carro y te subes y ámonos. Ya habíamos pasado el levantón y ya le dije vámonos al levantón y ya nos escondemos y en la noche hablas por teléfono y eso, pa’ que nos levanten pues, y ya nos regresamos todos pa’ tras pero cerquitas de la terracería, pero yo y mi primo con distancia y la bolita así pero nosotros nomás siguiéndolos, nomás le dije al coyote y él era el que iba con ellos y sí, que nos llega la migra, pero nosotros teníamos espacio, como de aquí casi al carrillo aquél, así los íbamos nomás tanteando, que les llega la migra ahí en la terracería, run que se baja en chinga y que los pone a todos ahí “hey, quietos, quietos, todos sentaos” y yo y mi primo los miramos de acá y como había como huizaches, hicimos así y pero corriendo, caminando así pues ajorobaos (sic) y corriendo entre la pinche huizachera pa perdérnoles, y sí que nos les perdemos y ya nomás miramos a lo lejos que los subieron y se los llevaron a todos y a mí y a mi primo no. Y que llego con una americana, que me la encuentro ahí afuera como de un ranchito, le digo “hey, vengo pues pasando, quiero ir para Phoenix, Arizona, llévame y te pago”, dijo “voy a trabajar”, le dije “llévame yo te pago más de lo que vas a ganar hoy en el día”, le dije “¿cuánto vas a ganar?”, me dijo “no pues qué, unos casi 100 dólares”, le dije “yo te pago 500 dólares, llévame a Phoenix” le dije “te pago 600 dólares, llévame a Phoenix”, pero ya pa’ eso te estoy diciendo que ya cobraban la pasada como unos 1000 dólares, ‘taba hasta bien pa’ mí si me cobrara eso, y ya me dijo “’ira, voy a ir a trabajar y cuando venga yo te voy a llevar”, dije “okay” y ya. Había unas trailas (sic) viejas así ahí como abandonadas, como tipo *Morohopper* ya todas descarchaladas ahí, me dijo “corre, escóndete ahí, corre pues, espérame, como a las 5:00 yo regreso del trabajo y ya hablamos bien”, - “okay”, y ya que me quedo ahí con mi primo, que me voy, que nos dormimos, nos comimos las galletillas y eso que traía uno, ya le dije... porque hay que racionar todo el tiempo la comida, pues uno nunca sabe de eso... es una película... y luego ya como a las 5:00, ahí tanteaba uno en el sol qué horas eran, ya que me salgo, le dije a mi primo pos ‘orita vengo voy ir a ver, me voy al ranchito y ya que estaba ahí un vato, un gabacho, le dije “vengo a buscar a la muchacha, no me acuerdo su nombre”, me dijo “ella me habló de ti, yo te voy a llevar pa allá”, le dije “okay”, dice “orita vamos ir y te voy a esconder ahí cerquitas como del pueblo” y ya que vamos y que me esconde en una casa abandonada y que me agarran a pedradas unos gabachillos y que nos agarran a pedradas y que les digo “hey!, *what’s up eh?*” y que les digo “nosotros nomas andamos aquí, andamos de paso”, dijo “es que viene mucha gente y destruye aquí y la chingada”, eran unos morrillos como de unos 15, 18 años, que les digo “mejor cómprense unas cervezas”, que les doy como unos 10 dólares, dijo “okay, no hay pedo” le dije yo nomas estoy aquí, van a venir a recogernos ahorita, nosotros no venimos aquí a destruir la casa esa abandonada, - “okay” y ya que nos quedamos y llegó el gabacho y dijo “está bien caliente ‘orita la pasada, no podemos pasar, los voy a llevar a otra casa”, nos quería llevar a otra casa abandonada porque le dije aquí nos agarraron a pedradas, le dije “mejor métenos al pueblo”, estaba de ahí como a 15 minutos de ahí el pueblo, es como unas rancherías, casitas pues, bájanos ahí más bien a la ciudad, ahí se llama Sierra Vista, bájanos allá pa’ llevarnos a un hotel y ahí te esperamos, mañana vamos a pasar en la mañana, bájanos ahí y dijo, “pero ustedes no pueden estar ahí”, “que sí” le dije “tu llévame al hotel y yo agarro cuarto”, dijo “no,

no pueden”, le dije “sí puedo, yo tengo tarjeta de crédito y todo”, dijo “oh, ¿tienes?” le dije “sí, nomás llévame ahí” y ya que me lleva y ya dijo “pus en la mañana vengo”, le dije “okay”, no me acuerdo si le dije “pero vienen, mira...”, no sé si 20 o 40 dólares le di, le dije “pa’ que echas gas y vengas por nosotros aquí” y esperamos porque él era nuestra esperanza pues. Y en la mañana le hablé y me daba pretextos y pretextos... y por fin y que “orita” y que “orita” y que “ya voy”... y no llegó. No me acuerdo si después me habló y me dijo no se pudo y no pudo o mañana en la mañana. Nos quedamos ahí, ya teníamos pagado el hotel. En la mañana le hablé y también puros pretextos y que bajo a la recepción del hotel y que le digo “hey, dame otro cuarto, me voy a cambiar y no quiero que des información de mí”, porque pues yo ya sé cómo está aquí la cosa y ya que me da otro cuarto que nos cambiamos a otro cuarto con mi primo y ahí ordenaba comida así por teléfono, comida china y todo ahí bien comiditos y no llegó y que me contacto con el coyote, con los que me conectar pues ahí, que me contacto, tenía su teléfono y que les hablo, le digo “hey, se los llevó la migra a los otros, nosotros estamos aquí, estoy yo ya acá adentro, aquí en el hotel en Sierra Vista y hasta le dije “yo me voy con ustedes pero denme una rebaja porque yo ya estoy acá adentro, ya a todos los demás los agarraron” dijo “okay, ‘orita”, y luego dijo “pero no vamos a poder ora”, le dije “no, pos yo ya tengo que entregar el cuarto porque no tengo dinero”, pero sí tenía dinero, y dijo “okay, ‘orita mando pagarles el cuarto pa’ que me esperen y mañana van a pasar por ustedes, ‘orita no va haber chanza de que los pasen pero ahí espérenme” y que manda pagar el cuarto y hasta comida nos dio y ya que nos quedamos ahí, y sí pasaron luego ya por nosotros, como a las 7:00 de la noche y nos llevaron otra vez al cerro, nos juntaron con unos que ya tenían como tres días en el cerro, les llevaba galletas y agua y hasta se peleaban por ellos porque andaban bien hambrientos, ya de tres días estando en el cerro y con frío y todo y ahí pues desesperados pa’ comerse las cosas, pero nosotros bien descansaditos, pos cobijaos, comiendo y todo, andabanos (sic) bien, y ‘taba como la migra ‘ta como en San Clemente, damos vuelta así que sales adelante a la migra, íbamos un montón y llevaron tres carros y el carro que nos tocó a nosotros era un carro chocado bien viejo, es en el que nos subimos yo y mi primo verda’, los otros eran seminuevos, los carros, y ahí tienes que la migra, ahí en esa hay como una *U turn*, así una vuelta en U, y ahí vienen, como van pa’ allá pero se dan la vuelta en la *U turn* y se regresan y se levanta la gente y se vienen, entonces ahí los subieron en ese carro choca’o, viejo y a los otros que se fueron en los otros carros que miramos que la migra que les echa las luces a los primeros y luego a los segundos y luego a nosotros. Al primero le echó la migra las luces y los sacó del camino pa’ levantarlos pues y luego que se nos pone un migra atrás de nosotros y levantaba las altas y las bajas, ya ves el espejo y lo echan así, echan las luces ahí se mira como pa’ atrás, pero el coyote lo levantó pa’ arriba, el espejo, ya sabía pues, levantó el espejo pa’ arriba y no podía mirar nada y venía manejando bien y a la velocidad y le echaba luces así, altas y bajas pero como pa’ mirar en los espejos, en el espejo ese en el retrovisor y a última hora siguió a su velocidad del lente pues que venía y se hizo así [imita ruido de la velocidad de la patrulla], que nos pasa, y al otro, al segundo... ya habían parado uno, al segundo carro que lo detienen, que lo orilla también ese migra que nos estaba echando luces a nosotros, que lo detienen y ahí vamos, y ahí vamos, porque de ahí es un pedazo pues pa’ llegar hasta acá hasta Tucson, Phoenix, Arizona, y a última hora ya que llegamos ahí a... ‘tovia de Tucson pa’ acá

hay migra hasta Casas Grandes, como unas 40 millas, en ese pedazo hay migra, ya de Casas grandes pa' acá ya no y ahí yo me acuerdo que el coyote decía "llegando a Casas Grandes ya de ahí pa' allá no hay migra" y llegamos a Casas Grandes, llegamos ahí a Phoenix y ya estuvo. Ya en Phoenix nomás le decía al coyote "vamos al banco, te pago, pero me llevas al aeropuerto" y me llevó al aeropuerto en Phoenix, Arizona, y me llevó al aeropuerto y me metí al lugar donde rentaban carros y nomás así hablando inglés, uno como si nada pues, cambiadillo más o menos, hablando puro inglés y ya me rentaba un carro y salía con carro del año ahí y le daba pa' Las Vegas, pus ya me sé el camino pues, ya he ido muchas veces, bueno, como unas cinco veces he pasado por ese, porque hay otra revisión acá en Blair se llama, eso es la frontera de Arizona y California, ahí se pone la migra en Blair. Ahí agarraron a mi hermano, fue con mi cuñada a un paseo, ahí hay un río, está la división de California y fueron a la *marketa* (sic) [supermercado, autoservicio] y ahí en la *marketa* que los atoraron a todos ahí, que se los llevan pa' Tijuana a los dos, por ir al paseo pa' allá. Y yo pa' no pasar por ahí, de Phoenix, Arizona, se va uno por el *freeway* 17, luego por el 41, se baja uno en una callecita, se llama la *Carefree*, ya me conozco pues ese camino, yo y el Toño [cuñado] lo recorrimos una vez que nos aventaron así, le dije nosotros nos vamos y nos cambiamos y que rentamos un pinche carro y le pegamos por allá y miramos, preguntamos y esto y sí llegamos, llegas allá a Las Vegas por el lado de atrás. Hay una presa termoeléctrica que se llama *Downhoover*, es una presa termoeléctrica, hasta en el mapa la mira uno, ahí 'ta bien bonito, y llegamos ahí, pero ya desde que vienes pus ya no hay tanto problema, ya se viene uno... das más vuelta pues porque te vienes... de Arizona pasas a Nevada por el lado de atrás y ya bajas pa' acá pa' California, es más vuelta porque por aquí por el *freeway* 10 son como unas seis horas, por decir, cinco horas de aquí a Phoenix y por ahí haz de cuenta si tan solo a Las Vegas es el tiempo que te haces a Phoenix, o sea que es como más de doble vuelta por allá, como tres veces pues, pero es seguro más el chingadazo por allá, si ya la tiene uno abajo no puede uno arriesgar acá arriba, ahí no es seguro que pase uno, es mucha seguridad pero mejor seguro. Y ya te digo que nos venimos por allá con mi primo, ya nomás nos llevó un jotito (sic) allá al aeropuerto y andaba ya hasta desespera'o, ya cuando le digo, ya sabes como soy de bocón, "ya vete a chingar tu madre pinche puto, al cabo ya estamos aquí" porque ya estaba desespera'o. Ya que nos vamos al parqueadero, traía las llaves del carro, era un carro nuevo, que lo agarro y vámonos, hasta Los Ángeles. Pero sí le perrea uno, nos tardamos como una semana pa' pasar, en todo el tiempo, que esto, que lo otro, que 'pérate, que esto, que lo otro, que de aquí a allá y luego de allá a allá, y luego de allá de allá y acá, y suerte. Pero a todos atoraron, bueno primero a los que venían con nosotros, veníamos como quince, había otros dos muchachos que se separaron, que se fueron de ahí ellos, dijeron "vámonos", y yo seguí con la bolita pero con distancia, pero en esa pasada ponle que agarraron a 30, antes de nosotros pues, fuimos de los suertudos. Pero ya cuando sabe uno, ya yo me sabía el camino, ya nomás allá a Phoenix, Arizona es más barato que pa' acá pa' Los Ángeles, entonces yo ya siempre decía pásenme a Phoenix o a Tucson también, aunque tenía que recorrer 40 millas. Una vez renté un carro aquí porque a mi hermano le dije "nomas que te traigan a Tucson y ahí yo voy por ti", y sí, que me rento un carro aquí y que llego allá por mi hermano, que me voy hasta Tucson Arizona, nomás que venía con un greñero y todo y pa' traer uno el carro debe venir uno así más o menos, eso es

bien importante cuando viene uno aquí, no puedes venir mugroso, que te vean todo zarrapastoso, pues de desvela'o o así, si me entiendes, porque los migras están en la orilla del *freeway*, y aparte no es *freeway* es así como carreterita chiquita pues que te pueden ver, como aquí se ponga un placa y te ve cuando pasas, te ve el semblante y todo y hispano y qué anda haciendo por allá pues.

Y luego otra vez me pasé con otros güeyes, casi que pasé nevando y llegamos aquí y que me le corro pa' no pagarle y me le fui. Y luego otra vez nos pasó otro señor, ese nos trajo en el tren, también, nos venimos en el tren desde San Diego, por ahí agarramos el tren y lo que pasó que ahí en el tren venían otros mojados y que entra la migra al pinche tren y que empieza la correteadera ahí y ya en lo que correteó al otro que se bajó en putiza y agarró el migra ahí en putiza, el tren que empieza a caminar y ya yo venía ahí pero yo no corrí ni nada [...] Y el tren llegó aquí al Santa Ana y luego el señor dijo no pus vamos pa la casa pa llevarte pues pa que me paguen [...] No dormimos en toda la noche, nos venimos y luego él habla pa' su casa [el coyote] pa' que nos recogieran, un familiar, pero no estaba y me dijo vamos a agarrar un bas [bus] pa' su casa aquí en Santa Ana pa' ir a agarrar un carro y me llevara pa' Los Ángeles y le pagara la pasada y ya fuimos, pero en el metro, en el que nos subimos al bas, y en el bas que me voy hasta atrás y él que se sienta hasta enfrente y yo que me voy hasta atrás, me dijo "hey vente acá conmigo", decía "no aquí 'ta bien" y que empieza en el bas... [cabecea] así como a quererse dormir y que le voy tanteando las paradas del bas y seguía y que le voy tanteando, dije ya cuando abra el bas las puertas de atrás, en cuanto ya las vaya a cerrar me voy a bajar en chinga y me voy a echar a correr y que en lo que él viene ya el bas va a caminar y ya no se va a parar hasta la siguiente parada y no me va a alcanzar el cabrón, y que me le bajo y que me echo a volar por la pinche banqueta, por ahí perdedizo, y que no le pago.

Y luego otra vez también, cuando veníamos con mi ahija'o, estábamos en el cerro y le venía yo diciendo chingaderas al coyote porque la cosa que nos agarró la nevada, llovida y 'tábamos ya en el cerro como dos días y lloviendo y todo, ¿sabes 'onde nos metíamos? Es como el *freeway*, pero más chiquito, pero tiene los tubos que pasa el agua pero por abajo, nos metíamos ahí en los tubos y así hechos pelotita y hasta nos humadereaba (sic) de moja'o y nevando y todo y nos pegábamos todos pues como pollitos y yo le decía "hijo de tu pinche madre coyote, ¿por qué no vienen a levantarnos?" [...] Y ya cuando llegamos acá que se descompone la vens ahí y venía mi ahijado y ya también yo le decía así a mi ahijado, "cuando yo corra uste' corra". Y que se descompone la vens y como hay muchas ramas ahí a la orilla del *freeway* y luego el alambre, que nos metemos todos ahí pa' las ramas y yo que me hago a mi ahija'o lejos, allá y yo hasta acá y que me salgo por las ramas acá por el *freeway* y que le digo "vente", que nos vamos hasta atrás y allá los coyotes arrempujado la vens pa' afuera del *freeway* pa' que no se parara la chota ahí a mirar toda la gente pues, pa' que no estuvieran ahí todos juntos, y que veo que empiezan ahí como a querer repujar y todo y que me salgo ahí de las ramas, ¡fum! Que me echo a correr, me ves pues en el *freeway* pues pa' atrás, corriendo, que me brinco la cerca... ¡vámonos! Y que me brinco por ahí, que me voy corriendo y llegamos a un lote baldío, ahí estaba un Taco Bell y que nos metemos así en lo más oscuro,

nomas nos agachamos ahí, un rato, y no sé, me pareció ver a los coyotes que nos andaban buscando, porque venían varios, venían varios y aparte venían otros dos ahí que les dije, ya les había dicho yo, “si hay chanza nos les pelamos”, y “simón”, y me llevé a otros dos y a mi ahija’o y yo, pero veníamos como unos 30, mínimo, ahí en esa vens, en cebollita. Ya después nomás le hablé a mi primo, que vivía aquí en Santa Ana, le dije “hey, estoy en tal calle y tal calle, en un lote baldío ahí pa’ on’ta un *Taco Bell* en la esquinita, llega al *Taco Bell* ahí como a comprar algo y déjame el abierto el carro, me meto, pero listo, cuando tu vayas a salir yo ya voy pa’l carro y me subo y vámonos” Y sí, que llega y los otros dos vatos todavía les hicimos el paro, los llevamos a su casa, que nos les subimos todos y vámonos y no nos pagaron pues nada, pero de todos modos pus les hicimos el paro... Y ya te digo, que siempre son aventuras, que se pasan.

Una vez por Tijuana me agarró tres veces [la migra]. Fui una vez por mis hermanos, me agarró tres veces. Y una vez me sacó hasta los del helicóptero, el *Army*, no le queríamos salir de un ramerío que estábamos y nomás le hacía así [imitando el sonido de la hélice], sentía que me pegaban las aspas en la cabeza... pero ya habíamos caminado también toda la noche. Es más, esa agarrada, por esa agarrada no he arreglado, porque esa vez que me sacó el helicóptero, ese güey fue del *Army*, por esa pinche agarrada de ese puto helicóptero. Es que sabes qué, se tiene uno que camuflar uno bien entre todos los palos y esos miran desde arriba pues, tiene uno que taparse con hojas, tiene uno que ser muy colmillo [...] Es que ya saben pues, se van ubicando por coordenadas, todo eso. Y me agarró la migra esa vez ahí y por esa vez también no pude arreglar porque esa es en el año en que no tenía que haberme agarrado y me agarraron.

Otra vez me agarraron en San Isidro, también el pinche migra me brincó encima porque no me alcanzaba [...] Me agarró el güey ahí por un alambre ‘onde iba a perder segundos yo ahí en la subida, que me agarra y que me cai (sic) encima el hijo de la chingada, se me salió el zapato esa vez. Y otra vez, no me alcanzaban los migras ahí en San Diego, me acuerdo ahí por la playa [...] Se nos apareció la pinche migra ahí en San Diego, no me podían agarrar y como ya habían agarrado a mi amigo, un migra andaba enojado el güey porque no me podía alcanzar y me dijo “tú eres el conejo”, ¡pun! [poniendo un puño en su pecho] que me agarra así, estábamos así parados “*you are the rabbit!*” pues así que me dice “¿tú eres el conejo verda?” que me hace así, ¡pun!, un pinche putazote aquí ira así en el pecho que me aventó pa’tas, porque no me podía agarrar, son hijos de su puta madre (Rulfo, Maurilio, entrevista, 2012).

Elvira es una de las interlocutoras que más ha compactado su narrativa sobre el cruce. Ella cruzó la primera vez con su madre y sus hermanos para reencontrarse con su padre y su hermano mayor, quien ya había emigrado a E. U. algunos años antes. Pasó el primer tramo caminando por el cerro, de Tijuana a San Isidro y, posteriormente, en carro. En la segunda

ocasión que intentó cruzar junto con su madre, fueron detenidas por la migra en San Clemente, esperaron a que volvieran a establecer contacto con un coyote para volver a intentarlo. De la misma forma, cruzaron ella y su madre caminando por el cerro y luego en carro hasta Los Ángeles:

Venía mi mamá y bueno toda la familia y cuando llegamos ahí a Tijuana mi papá nos dijo que teníamos que esperar ahí en la terminal por la gente que nos iba a pasar y llegó un muchacho que conocía a otros que pasaban sólo a San Isidro. Y nos dijeron a todos que teníamos que brincar sólo una barda de alambre y ya ahí estaba un restaurante y nos teníamos que meter y ahí nos recogían en carro y ya de ahí nos trajeron hasta acá a Los Ángeles, esa fue la más facilita, pasamos luego luego en esa noche.

La segunda vez que me pasé caminamos toda la santa noche en el cerro y de ahí llegamos a San Isidro también. Mi papá y Toño [su hermano] nos estaban esperando en el carro y nos trataron de pasar ellos en el carro, pero cuando íbamos llegando a San Clemente nos revisaron y vieron que no traíamos papeles y nos regresaron otra vez. Y luego mi papá nos comunicó con unos de aquí que son de El Platanal [del pueblo de origen de su padre], pero que ellos pasaban gente y llegaron por nosotros. Otra vez, nos trajeron toda la santa noche caminando y nos esperamos como dos días en una casa que había como unas... ¿qué serán? Como unas 50 personas ahí y todas dormimos así una tras de otra, tras de otra. Y ya en la mañana a mí me pasaron, venían dos señoras enfrente y a mí me pasaron así como abajo, donde ponen los pies, ahí me pusieron a mí, una cobija arriba y la señora que iba enfrente pues iba bien tapada así con muchas cobijas para que no se viera abajo y a mi mamá la metieron... abrieron como una cajuelita que traían abajo en la camioneta y la metieron ahí y ya hasta que llegamos aquí (Páramo, Elvira, entrevista, 2012).

Por otro lado, Graciela, hermana menor de Elvira, narra con mucho más detalle el mismo cruce. Graciela y Elvira viajaron juntas la primera vez que cruzaron la frontera. Graciela desarrolla otros pasajes y elementos en su narrativa, desde el punto de partida hasta el de llegada. No se enfoca solamente en el cruce inmediato. Recuerda sobre todo el brinco por el alambrado, cruzar corriendo el *freeway*, el tren en el que se ocultaron hasta llegar al McDonald's a limpiarse los zapatos en el baño y los carros que los llevaron, a ella, a su madre y a sus hermanos, hasta Los Ángeles:

En 1989, tenía 17 años, un 19 de abril de 1989, pisamos tierra americana. Después de un largo y cansado viaje por carretera en autobús de Guadalajara a Tijuana, creo que fueron como dos días. Y llegamos a Tijuana, ya de ahí llegó mi papá, con dos carros, iban dos diferentes señores con los carros y llegó él, iba la esposa del otro señor, no me acuerdo ni cómo se llamaban y llegaron por nosotros y nos dejaron con un coyote que nos iba a cruzar, el brinco, decían, y tardamos tal vez como hora y media, dos horas cruzando. Recuerdo que nos brincaron un alambre. Venía mi mamá, mis hermanos, una prima y yo. Veníamos seis con el mismo coyote. Sólo nos traía a nosotros seis y creo que mi papá le había pagado el brinco y de este lado ya nos iban a esperar los señores que iban por nosotros en carros. Y brincamos un alambrado alto y entre Toño, Raúl [sus hermanos] y nosotros ayudamos a mi mamá y me acuerdo que la aventamos de las pompas pa'l otro lado y cayó del otro lado [risa] y se paró y ¡vámonos! Todos nos brincamos el alambrado, estaba roto, tenía un ahujero (sic) y por ahí nos brincamos todos y empezamos a caminar, siguiendo al señor, caminamos, caminamos, estaba noche, estaba oscuro, había un... como una carretera de un carril de ida y uno de venida y iban muy rápido, yo creo que era un *freeway*, no sé si era la entrada al *freeway* y nos lo pasamos corriendo porque venían carros. Y ya cuando estábamos del otro lado vimos un tren, entonces nos fuimos caminando así por la orillita del tren para que no nos vieran. Me acuerdo a lo lejos haber visto el cruce peatonal que hay ahí en la línea, se veía un montón de gente cruzando, se veía mucha luz, pero nosotros íbamos caminando pegaditos al tren, pegaditos, pegaditos, después nos pasamos debajo del tren, seguimos caminando un buen pedazo y después nos metió el señor a un McDonald's y nos dijo "límpiense los pies, los zapatos, la cara" y este, como que nada pasó y el señor compró comida y nos dejó ahí sentados, ya después llegó mi papá con los dos carros ahí al estacionamiento del McDonald's y ya ahí en el McDonald's nos subimos. No recuerdo como nos dividieron en los carros, pero iba un carro, después dejaron pasar varios carros y después iba el otro carro y ya nos venimos para acá. Y venían con miedo de que todavía había otra revisión, la de San Clemente, pero como que iba otra persona más porque les iba echando aguas de que si estaban revisando o no y me acuerdo que dijeron que no estaban revisando y pasamos. Y así, hasta llegar a Los Ángeles, ahí en el edificio... (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012)

2.3 La llegada a Estados Unidos

Los recuerdos de los y las interlocutores sobre las primeras emociones experimentadas en territorio estadounidense coinciden. Para los y las migrantes de primera generación entrevistados en este estudio, la llegada a Estados Unidos fue acompañada de la desilusión. Para Elvira y Maurilio lo más difícil fue enfrentar la sensación de falta de libertad y no tener más conocidos que la familia inmediata. Para Antonio, la imagen de la ciudad le produjo una profunda desilusión sobre lo que para él representaba el sueño americano. Para Graciela fue

diferente, las emociones que la acompañaron fueron positivas, de alegría y de satisfacción por reunirse con su padre, de quien se había separado anteriormente, al permanecer en su lugar de origen mientras su padre emigraban hacia Estados Unidos. Graciela expresa un sentimiento de no necesitar nada y de la impresión positiva que le generó la escuela y los servicios de ésta. A continuación se presentan los testimonios de algunos de los interlocutores.

-Cuando recién llegaste aquí a Estados Unidos, ¿cómo te sentías?

-Pues se siente uno pa' la chingada, quiere uno llorar, en verdad, porque cuando llegas, 'ira, no conoces aquí a nadie o conoces por decir así nomás a don Ramón [su suegro] y a sus hijos. Pero a mí que me gustaba la movilidad... y aquí a qué ¿a qué le tiro? No conozco a nadie, nada. Tonces, y saber que pos eso es lo que yo andaba buscando, pero no le encuentras pues el gusto, nomás que estás acá (Rulfo, Maurilio, entrevista, 2012).

-Cuando veníamos en el *freeway*, en el 5, pues yo buscaba las luces, los edificios... "oye, prima, y d'onta el gabacho", "¿el gabacho?, primo, este es el gabacho, ¡ya la hicistes!" (sic), "no manches prima ¿éste es el gabacho?", "sí, güey, este es el gabacho, 'orita vamos a pasar por Disneylandia" y... "no manches, ¿esto es Disneylandia?" ya bien ñero ¿no?, ya sabes, ya se me había olvidado el susto, pero ya después empecé a reaccionar y dije "¿arriesgué mi vida por esta madre?, ¿por ese sueño de aquellos, de mis amigos que me decían que el gabacho?" si todo esto lo tengo en el D. F., las luces, Reino Aventura, lo que ahora conocemos nosotros allá en el D. F. como *Six Flags*, yo decía "¿qué hay de gabacho aquí?". Y me dice mi prima, "no, espérate, más para allá, donde vas a ver cómo vivimos"... Yo la verdad estaba a ciegas porque yo me imaginaba las casas diferente y yo le decía "prima, ¿ya vamos a llegar?", "ya, ya mero, mira estas son las carreteras, se llaman *freeways*", "no manches, están más chidas allá que aquí, o sea se me cayó mi ilusión que yo tenía del sueño americano, se me cayó hasta el suelo, o sea lo que van y te dicen, eso es mentira y la verdad yo siempre lo he dicho, no es que me enorgullezca de mi país o del D. F., de donde soy, pero la verdad el D. F. no le pide nada a California, nada le pide... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

-Era re feo, más porque llegamos a Michoacán y pues ahí en Michoacán puedes andar libre, para todos lados, puedes salir a donde tú quieras y cuando llegamos aquí pues sólo estábamos encerradas y no podíamos salir a ningún lado y si queríamos ir hasta a la tienda teníamos que ir en carro o alguien tenía que acompañarnos y así era todos los días y no me gustaba estar aquí, ya hasta después sí... Ya ahora que tengo a mis hijos, que ya puedo andar donde yo quiera y puedo hacer lo que yo quiera, ya me gusta estar aquí, más que en México (Páramo, Elvira, entrevista, 2012).

-Pues no me dolió venirme de Michoacán para acá, yo me sentía muy contenta. Como esa misma semana fue mi mamá y nos registró en la escuela, aquí en la *Highschool* a Elvira [hermana mayor que ella] y a mí y a Raúl [hermano menor] en la *Junior High*, a la secundaria, y pues yo estaba emocionada ¿no?, un lugar nuevo, estaba sorprendida que nos daban de comer en la escuela, porque allá en México

¿qué te dan de comer? [risa] Yo decía “wow, te dan de comer aquí” y libros y todo te daban aquí y allá en México tienes que comprar todo. Y pues yo estaba muy contenta aprendiendo inglés... Lo que sí me dolió fue irme a Michoacán del D. F., yo me acuerdo que íbamos todos llorando en el camión, de que nos íbamos y dejábamos a la familia, a los amigos, yo dije pues tal vez después regresamos, pero pues no, ya cuándo. Pero ya para estar acá pues ya fue diferente, porque ya... o sea no necesitábamos nada, aunque vivíamos ahí todos apretados y dormíamos todos juntos como sardinas, pero pues estábamos contentos porque sabíamos que estábamos con mi papá. Y sí pues gracias a Dios pues no nos faltó nada, estuvimos mucho mejor que en Santa Clara y pues ya estábamos en la escuela y mi papá trabajaba ahí en el edificio y pues yo en la escuela, me dediqué a estar en la escuela, estudiar, estudiar y hasta que se apareció mi marido, pero pues sí esa era mi meta, estudiar (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012).

2.4 Permanecer en Estados Unidos

Con el paso de los años, las primeras emociones se transformaron paulatinamente, hasta expresar una actual sensación de satisfacción al permanecer en Estados Unidos. Se observaron al menos tres mecanismos de anclaje que para los interlocutores representa un motivo de fuerza para permanecer en Estados Unidos: el trabajo, los hijos y la legalización, éste último también es experimentado muchas veces, según los testimonios de los interlocutores, como una forma de afianzar su estancia en E. U., de evitar el riesgo de perder su trabajo y/o derechos actuales, al ser tan cambiantes las leyes de este país. Para ellos, obtener la ciudadanía representa un seguro contra cualquier cambio de leyes migratorias. Esto llega a ser tan importante que a través de un anuncio de radio, en Anaheim y Los Ángeles, El Piolín, locutor, promueve “después de obtener la residencia, obtén la ciudadanía”.

En este apartado es importante incorporar el elemento generacional que acompaña el cambio, tanto lo que los migrantes de primera generación consideraron como un anclaje al territorio estadounidense, como los testimonios de los y las migrantes de segunda generación, quienes expresaron su visión sobre haber nacido en Estados Unidos, como hijos de padres mexicanos.

Pero también se encontró una variación de opinión sobre la permanencia en Estados Unidos, uno de los migrantes de primera generación, el único de los interlocutores que no ha regresado a México desde que entró a E. U., Antonio, expresó su deseo de volver a México y

su desacuerdo con permanecer en E. U. Es importante mencionar que Antonio es el único de los interlocutores sin descendencia en Estados Unidos. En ese sentido, es posible plantear que los hijos representan un enraizamiento o anclaje socio-cultural elemental en la identidad-alteridad de los migrantes en E. U. y ello puede observarse en cómo los migrantes con hijos nacidos en E. U. expresan su deseo de permanecer en ese país de manera completamente vinculada a la realidad de los hijos. Los hijos nacidos en E. U. y el deseo de los padres de permanecer en E. U. son elementos completamente indisociables.

a) La estabilidad y el trabajo

-¿Ahora cómo te sientes?

-Pues siento que soy la misma Chela, no he cambiado mucho, nomás me cambié de país, pero pues me gusta vivir aquí. Me gusta ir a México, pero no sé si me acostumbraría a vivir allá, pero aquí me siento tranquila, me siento a gusto.

-¿Has pensado en regresar a México?

-No. No, no he pensado. No. Tal vez de vacaciones o ir un buen tiempo, pero ya para radicar allá yo creo que no. Ni en Michoacán ni en el Distrito.

-¿Por qué?

-Porque uno se acostumbra a vivir aquí y pues sí la vida es más cómoda aquí, más práctico, que estar allá, en México se te dificulta más. Yo no manejaría en el Distrito, entonces para moverme y todo pues siento que llegaría a ciegas sin saber ni cómo manejar allá, ni cómo moverme en el metro o en el autobús ya no es lo mismo a cuando estábamos nosotros allá, cuando tenía 11 años que íbamos a la secundaria, pues me iba en el camión, Elvira y yo nos íbamos a la secundaria en el camión, pero ahorita ya no es lo mismo, me daría miedo vivir ahí, pero sí me gusta ir y ver a la familia más que nada (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012).

-¿Tú crees que uno después de tanto batallar tiene uno ganas de regresarse para México?, n'ombre... 25 años casi y que es realmente lo que hemos hecho, no hemos hecho nada, simplemente así es la vida nomás una pasada... vivir así nomás al día de lo que es el trabajo, yo mil veces prefiero estar sufriendo aquí que sufrir allá, aquí tengo lo que jamás en mi vida hubiera tenido allá... nunca, lo que yo tengo ahorita aquí, jamás lo hubiera logrado allá, ni trabajando así exageradamente ni 100 años, jamás lo hubiera conseguido... Verdad de Dios que hay veces que yo estoy dormido y despierto y digo, volteo a ver el techo, es lo primero que volteo a ver y digo, gracias a Dios, en cuanto veo el techo digo "estoy acá". Sueño que

estoy allá en el pueblo, yo mismo me maltrato y digo “quién hijos de la chingada me dijo a mí que viniera hasta acá”. Yo ‘orita en este momento sí lo digo... yo les digo la verdad, o sea que no es broma, que si a mí muerto me llevan ‘orita pa’ allá, muerto me les regreso... ahorita nomás por mis padres es por lo único que aceptaría que me llevaran pa’ allá, pero realmente falleciendo ellos yo no regreso para nada pa’ allá y menos ‘orita en estos momentos así, dicen “se murió este güey aquí y hay que llevárnoslo a huevo pa’ allá”, yo digo casi me regreso muerto pa’ tras (Pérez, Francisco, entrevista, 2012).

b) Los hijos

-¿Extrañas México?

-No, ya no. Ya cuando llego, llego el primer día y me siento incómoda y ya quiero venirme... como a la semana ya me acostumbro a estar ahí, pero no me gusta estar en México ni en Michoacán, prefiero estar aquí en Estados Unidos... Lo que pasa es que cuando uno no ha ido a su país uno piensa que va a regresar y encontrar otra vez todo igual, que fue lo que a mí me paso y creo que a mi esposo también, porque cuando regresamos por ejemplo a Michoacán ya no estaba igual ni las personas con las que uno se juntaba ni la familia porque ya se habían casado o ya con sus responsabilidades. Y luego ya con los hijos pues ya ve uno que lo que les conviene más es estar acá.

-¿Cómo te sientes de que tus hijos hayan nacido aquí?

-Me siento bien, no hay ningún problema porque creo que si yo los hubiera tenido a ellos en México pues hay muchos obstáculos. Primero, el dinero que no iba a tener para que ellos estuvieran bien y segundo, la seguridad, aquí hay más seguridad que en México y también hay más oportunidades. En México siempre ponen obstáculos para que la gente pues siga estudiando. A mí me tocó estudiar allá desde la primaria y cuando iba en la secundaria pues era puro dinero y dinero y “necesito que compren esto, que compren lo otro”. Y luego cuando salí de la secundaria, que entré al Conalep, era lo mismo, para todo era dinero y dinero y yo veía a mí mamá como se preocupaba porque tenía a tres en bachilleres y no podía comprar todo lo que necesitábamos. Y ahora me siento bien porque pues no es tanto el dinero que piden aquí, todo le ofrecen a uno, desde el lápiz hasta libros y todo lo que necesite el niño. Y sí me da así como gusto que ellos hayan nacido en este país, nada más que siempre les estoy recordando que son de México y de dónde vienen y todo y a la vez los hago racistas [con esta expresión se refirió a nacionalistas, a sentir orgullo como mexicanos], porque siempre les digo que no hablen mal de los mexicanos o de personas que ven así en la calle, porque cuando ellos ya nacen aquí, ya nacen con otro pensamiento, como ya ellos nacen como creyéndose americanos y no me gusta que digan así “oh, mira ese chunti” o esto o lo otro no, no me parece. Pues uno sabe cómo es el trabajo de ellos para venir a este país y uno dice pues tienen que respetarlos.

-Y ellos, ¿qué dicen?

-Pues sí ya aprendieron, ayer me dijo Toni [su hijo menor de 14 años] “mami, un americano estaba diciendo...”, a ese americano lo pusieron de director de todos los niños de Música, y me dijo “ese americano estaba diciendo –“¿cómo es posible que haya mexicanos tocando en la banda?” Y dice Toni que eso lo hizo enojar mucho y fue y golpeó al niño, que le dijo “no hables así, no tienes por qué decir nada, tú hablas mucho, tienes la boca grande y no tienes que andar hablando así”. Y a la vez pues eso me da orgullo, que defienda a la gente, a su gente, por decirlo así. Pues sí, sí me gusta este país, si no hubiera tanto racismo sería perfecto (Páramo, Elvira, entrevista, 2012).

-¿Quieres regresar algún día?

-No.

-¿Por qué?

-Bueno, como si uno ya tiene los hijos aquí, ellos van por allá cada venida de obispo, y dices tú pus quién me va a llevar una pinche flor a mi tumba, que yo me muera allá. Ellos están ya aquí y ya pa’ regresar y pa’ acostumbrarse allá, a ganar lo de allá y eso y allá empezar desde cero, de qué te sirve como así, por decir como pa’ poner un negocio, pero yo también como que no soy tanto de eso, como de un negocio no. Me gusta así como pos... no es que yo diga así como poner una ferretería o ir a poner algo de plomería, no más bien... me gustaría tener como un edificio chiquito aquí de unos cuatro departamentos, donde yo pueda vivir en uno y rentar los otros, pero que yo les pueda hacer, que si ocupa esto arreglarlo... arreglar lo que se ocupe, pero que eso también me diera como pa’ vivir y juntar pa’ comprar otro y ahí donde yo pueda darles, sea mi mismo patrón, manager, todo, que yo lo sé hacer pues ese jale, cobrar rentas y todo eso. Eso sí me gustaría, pero aquí. Y me gustaría tener una casa con una yarda grandota pa’ sembrar así como rabanitos, cilantro, jitomate, tener un guayabo, tener un limo, tener un árbol de nueces, tener un chabacano, así frutales, que en el transcurso del año... eso me veo en mi vejez, eso es por lo que lucho, aparte pues de encarrerar a los chiquillos en eso, pero de irme pa’ México no, ya no.

-¿De visita?

-De visita sí, quisiera ir mil veces y siento que no me aburriría. Porque eso sí me gustaría, yo soy como... ‘orita no se ha prestado mucho en este tiempo que ha estado haciendo frío, pero como ‘orita cuando ya viene el verano ya pa’l otro mes... puede uno ir a acampar, eso me gusta, acampar, estar en el cerro, estar platicando, estar en la calorcita (sic) ahí sin camisa, tomándome unas cervezas, eso sí me encanta pues (Rulfo, Maurilio, entrevista, 2012).

c) La segunda generación

-Para ti ¿qué significa haber nacido en E. U. y que tus papás sean mexicanos?

-Pues no sé, nunca lo había pensado... pero creo que recientemente siento como que todo lo que hicieron fue por aventura, como mi papá... o porque de veras esperaban tener mejor vida. Pues, aunque sé que no es libertad completa la que vivo, no quisiera haber nacido en ningún otro lado que no sea aquí y de alguna manera me siento como agradecida que llegaran hasta aquí y por todo lo que sacrificaron para hacerlo (Pacheco, Berenice, entrevista, 2012).

-Pues para mí significa sacrificio y orgullo. Bueno, yo les doy gracias a mis padres por haberme tenido en este país tan bueno y lleno de oportunidades... y me siento orgulloso de ser de raíces mexicanas... y siento orgullo de donde son mis padres (Vargas, Jesús, entrevista, 2012).

Otro ejemplo con respecto a los planteamientos sobre la permanencia en E. U., compartido por una interlocutora en otras conversaciones, es el caso de Elvira, en el que sus padres, ahora uno residente y uno ciudadano estadounidenses, han regresado a México, al pueblo de origen de su madre. Han comprado una casa y parcelas de tierra que continúan produciendo. Elvira expresa lo siguiente:

Al principio sentía feo porque decía “nada más vinieron, nos dejaron aquí y ahora ellos se fueron, así como si nada”, y por decir cuando uno está en México pues no quiere salir de México y te traen aquí a fuerzas, luego te acostumbras a estar aquí y ya empieza a decir mi papá “ya les estoy haciendo como caminito para que ustedes regresen a México” y digo pues siempre es lo mismo, ya cuando uno está acostumbrado, por decir a estar en un lugar ya empiezan ellos a regresar. Pero me da gusto que ellos regresaron a México, porque allá están más tranquilos, más libres y ‘orita tienen la posibilidad de vivir allá en México. No están como al principio que vivíamos allá, que teníamos necesidad, ahorita ya ellos están estables y pues uno está aquí, cualquier problema que tengan uno los puede ayudar, pero sí me da gusto que hayan regresado. Los extraño, pero ni modo, pues ya nos sacaron adelante y ya cada quien tiene su vida en este país, ya ellos tienen que disfrutar un poquito, de vivir en el lugar donde ellos quieren estar (Páramo, Elvira, entrevista, 2012).

Es posible plantear, de manera paralela al enfoque de este estudio, que los patrones migratorios cambian con base en la raíz generacional. Si los padres no tuvieron hijos en territorio estadounidense no construyen el mismo sentimiento de arraigo que los que llegaron

desde pequeños ni de quienes nacieron ahí. Retomando la línea que conforma la permanencia en Estados Unidos, se desarrolla el componente de la ciudadanía.

d) La ciudadanía

Dos fueron los casos de cambio de estatus legal en Estados Unidos, ambas mujeres migrantes, una de primera generación y una de 1.25. Ambas contaron con las condiciones de ingresar a la escuela al llegar a E. U. Durante el trabajo de campo fueron ubicados diversos casos de residencia y ciudadanía tanto en hombres como en mujeres, aquí se incluye el testimonio de Graciela. En este apartado se buscó explorar un poco sobre las transformaciones que puede percibir un o una migrante, al cambiar de status legal, de indocumentado a residente y a ciudadano:

-¿Cambió algo cuando te legalizaste?

-Pues sí, ya cuando me llegaron mis papeles, esa misma semana me fui a los XV años de mi prima. Dijo mi papá voy a ir. “Yo voy contigo”, luego luego le dije y ya compré mi boleto y el de mi hija y nos fuimos con mi papá y pues yo iba bien contenta porque ya es diferente. Yo nunca volví a regresar a México, tenía muchas ganas de ir, pero yo tenía miedo. Elvira y mi mamá sí regresaron como dos veces, pero las agarraron, entonces yo tenía miedo de ir, yo dije “no, mejor hasta que me salgan los papeles” Y fue como pude ir y fuimos na’mas creo ese fin de semana, de ida y vuelta, cuando fuimos a los XV años de mi prima y pues sí, regresé yo creo que después de unos 10 años, desde que salimos de México, yo ya no regresé, pero me dio mucho gusto regresar y ver a todas.

-¿Qué otras cosas cambiaron, aparte de que pudieras salir del país?

-Aquí dentro sí. Pues, para empezar yo estudié sin papeles, sin seguro social, la *Highschool* y el colegio. Me gradué del colegio en Diseño sin papeles, con un seguro chueco y ya para trabajar pues estaba yo preocupada... “¿y si se dan cuenta que el seguro no es bueno, cómo me van a dar trabajo?”... yo ya había acabado de estudiar, entonces yo presenté mi seguro chueco a mi primer trabajo y sí me la valieron, en ese entonces. Y con eso trabajé como cinco años con mi seguro chueco y en cuanto me llegaron mis papeles pues hice el cambio de seguro y ya... yo creo que ellos mismos saben que no es bueno el seguro, pero antes sí te daban trabajo con un seguro chueco, ahorita pues ya están más delicados, ahorita ya no es lo mismo. Y pues sí te da seguridad porque luego luego empecé a aprender a manejar y a sacar mi licencia, te da seguridad. Claro que cambia el sistema de cómo vives sin papeles que con papeles y pues gracias a Dios tuve la oportunidad, tuvimos, llegamos en buen tiempo. Mi papá nos metió los papeles luego luego que llegamos, fuimos a una oficina y él investigó

cómo meternos los papeles a todos y nos los metió a todos. Y salieron los de Raúl primero con mi mamá, de Toño no pudieron salir porque ya era mayor de edad, entonces tuvo mi papá que pedirle el favor al señor con el que él trabajaba y él le arregló papeles a Toño, el dueño del edificio, él le ayudó a Toño, hasta creo que les consiguió abogado, no sé si él pagó, pero él nos ayudó bastante con Toño... para ese entonces yo me casé, pero no metí los papeles luego luego, yo creo como a los dos, tres años. Como a los tres años metí mis papeles porque yo tenía miedo de meterlos cuando mi papá ya los había metido y dije tal vez salen primero los que me metió mi papá, pero se tardaron. Ya hasta después salieron los de Elvira. Pero pues claro que es una gran diferencia, la seguridad de ir a pedir trabajo y empezar a hacer un crédito, pues todo eso te beneficia tener papeles (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012).

Aunque para muchos y muchas migrantes indocumentados su situación es relativamente segura para permanecer en E. U. o expresan hasta cierto grado seguridad, es preciso complementar la comprensión sobre lo que, en otras circunstancias, un migrante indocumentado percibe acerca de su estatus legal. Para lo cual, se presenta el testimonio de Antonio, para él la libertad de movilidad es el elemento más representativo:

Es difícil y más cuando no tienes papeles, que empiezas a abrir los ojos aquí, empiezas a saber andar tú solito en la ciudad, claro que tienes ilusiones de comprarte un carrito, cosa que allá [en México] uno no o es difícil para algunos. Te compras un carro y qué, no tienes papeles, no tienes licencia, sí te lo quitan y se siente bien gacho porque pagas 800, 900 dólares por un carro y el pinche policía ojete no se tiente el corazón y no te dice “sabes qué, te voy a dar chance esta vez”, no, te lo quitan y más aparte te dan una multa y si le lloras... porque yo le lloré a un policía “no me lo quites, es mi primer carro”... me lo quitó y no le importó y yo decía “¿a qué vine a este pinche país?, no sé hablar el idioma, no tengo papeles, arriesgué mi vida” y más aparte ya no hay dinero como en el ’85, en los ’90, si no es que un poquito más atrás, sí había dinero en Estados Unidos, hoy ya no. Cuando yo llegué todos me decían “no, es que no hay trabajo”, yo decía “chingada madre, a qué vine entonces”, pero afortunadamente Dios no me ha abandonado, no era lo que yo quería, no es lo que yo esperaba, pero he estado más aquí pues por la necesidad de mi país, por la necesidad no me regreso. Claro que Estados Unidos tiene muchas oportunidades, pero para los que tienen papeles, para los que son nacidos aquí y para algunos que no tienen papeles sí hay oportunidades, pero cuando tienen familiares, cuando uno no tiene documentos y te ayudan tus familiares, claro que sí hay oportunidades, pero la verdad es que luego la familia aquí cambia, de que no te quiere ayudar y uno solo pues es difícil que te hagas de muchas cosas, de un carro, sin licencia, ganas el mínimo, no sabes hablar el inglés, ¿pa’ qué chingaos arriesgué mi vida?

De arreglar papeles no te lo voy a negar, sí tengo la ilusión pero hay ocasiones que si se me caen las ilusiones con este pinche gobierno que nos discrimina a nosotros los ilegales, que le

quitamos el trabajo a los blancos, que hacemos más barato el trabajo, que somos bien cochinos, que venimos a destruir su ciudad... pero luego digo no, que se vayan a la chingada con sus papeles, ya me quiero ir a mi país, allá no me piden nada, qué chingados tengo que estar pagándoles impuestos y pa' todo te chinga el gobierno de aquí... por algunas ocasiones sí, claro que me encantaría arreglar, digo "ya es justo que el gobierno me de papeles", pero luego digo pues la otra no, porque ya teniendo papeles ahora si le vas a tener que pagar impuestos, vas a tener que andar más a la regla, porque pus aquí si te dan un *ticket*, te lo apuntan como *ticket*, no sé a los cuantos *tickets* te dan un *strike* o no sé cómo se llamen esos, y a los tres te quitan la licencia y ya valió madre, sin licencia, aunque tengas papeles sin licencia pues ya eres un indocumentado porque ya no puedes manejar, al policía le vale madres si tienes papeles o no tienes papeles, no tienes licencia te quita el carro... Por otros, me sale el orgullo mexicano y digo "a la chingada" y más cuando viene el 15 de septiembre, me dan ganas de agarrar mis cosas yirme (sic) a dar el grito, ir a la Villa... Ya le prometí que cuando lo permita Dios voy ir a visitar a la Virgen y media hora antes de entrar a la Villa me voy a ir hincado hasta la Villa. Si es que la Virgencita y Dios me lo permiten, lo primero que voy a hacer llegando a México es ir a la Villa a darle gracias a la Virgen... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

e) La lengua

Además, es importante incorporar otro componente que articula la permanencia en Estados Unidos, la lengua. En narrativas anteriores, como la de Maurilio, hablar inglés le permite crearse una pantalla que lo invisibiliza como migrante indocumentado. En el hablar inglés se interioriza la confianza o seguridad para el sujeto que no cuenta con estancia legal en Estados Unidos. Pero también, en otros contextos, hablar inglés es un mecanismo de socialización muy importante, que a la larga, le permitirá al migrante construir y reconstruir su identidad-alteridad en Estados Unidos. De esa forma lo expresa también Antonio:

Yo andaba tras las muchachas aquí y gabachillas o pochás o chicanas y... pues las gabachas no sabían hablar español, o sea decía "no pus rotundamente por ahí no les vas a llegar, no te vas a entender con ellas", la primera palabra que aprendí aquí fue "*no good*", "*good*" o "*no good*", esa fue la primera que me aprendí y cuando me llevaron a bailar mis primos a una discoteque que se llamaba El Mayan, saqué a bailar a una americana y pus yo veía que no sabía bailar y yo decía "hey, ¿*good o no good?*, ¿*no good?*" -"*no, good, good*"... se iba, me dejaba y yo decía "híjole tanta pinche carne y yo la voy a dejar ir, si yo soy bien cabrón, yo allá agarraba un chingo de morritas ¿y aquí no puedes agarrar ni una güey?"... la tristeza de que nadie te pela, dices chale... Sí me gustaría aprenderlo y leerlo y escribirlo [el inglés], claro que sí me encantaría, pero pues uno tiene que trabajar, el trabajo y ya llegas bien cansado, que te bañas, que comes, antes era ir a la lavandería... ya era tiempo para que ya lo hablara

yo bien, pero también como te juntas con la raza mexicana, con todas las personas que hablan español, ‘tonces ya no es lo mismo forzarte a algo... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

f) La música

En el ámbito del lenguaje también se identifica el componente de la música. Se presenta el ejemplo del caso de Antonio, ya que es de los más representativos en cuanto a la articulación del mito del migrante en su identidad narrativa:

Siempre fui de todo tipo de música... aquí sí cambió mucho la música porque primero llegué escuchando español y luego mi primo el que aquí está y que habla inglés, con sus amigos pues pura música en inglés. Cuando me separé de mi primo, cuando empecé a rentar yo solo por mi cuenta, empecé ya con español e inglés. De un de repente, no sé cómo chingaos fue que me gustaron los corridos, las rancheras, todo eso, Joan Sebastian, allá ni los conocía yo a esos bueyes y aquí los vine a conocer, aquí hasta me dan ganas de comprarme unas botas, nada más porque me llaman la atención, pero en realidad no sé cómo se me vayan a ver... y mi texana, pero sí cambia mucho la música. Siempre me han dicho que no parezco del D. F., que soy como de Michoacán o Guadalajara (Velasco, Antonio, entrevista, 2012).

Aunque para la mayoría de los interlocutores la música en español, tanto ranchera, corridos y balada, se presenta en todos los ámbitos de su vida cotidiana no incluyeron ese aspecto en sus narrativas, lo cual quedó registrado en las notas etnográficas, como fue el caso de Elvira, desarrollado en el Capítulo IV. Graciela fue la única que expresó su gusto por ciertos elementos que le recuerdan a México. En los dos casos presentados en este subapartado, el de Antonio y el de Graciela, se observa la articulación de dos fenómenos: uno, la relevancia que obtuvieron elementos que antes de cruzar la frontera no la tenían y, dos, la combinación del inglés y el español:

Desde que yo fui la primera vez a la placita Olvera, pues me gustaba, yo sentía que andaba caminando allá por el mercado o no sé... aunque Michoacán es bonito y me gusta regresar y ver todos los colores y los mercados y la comida, pues esa parte me sigue gustando. Y pues ya ahorita ya es diferente, no es como cuando uno vivía allá y se te antojaba algo y no tenías dinero ¿verdad?, pues ahora ya es diferente... La música sí, aunque pues estaba yo concentrada en aprender inglés y me acuerdo haber tomado una clase de inglés donde nos ponían la canción y nos daban la letra de la canción para cantarla y pasarla y me empezó a

gustar la música en inglés, pero sí todavía escuchaba en español y todo, hablábamos español en la casa porque ya estábamos grandes, aunque ya después aprendimos Raúl, Elvira y yo inglés pus (sic) no hablábamos inglés entre nosotros, nunca, nunca hemos hablado inglés y pues sí se seguía escuchando la misma música y todo como si estuviéramos allá (Mendoza, Graciela, entrevista, 2012).

Se han expuesto los testimonios de aquellos quienes no desean regresar a vivir a México de manera permanente. Existen otras opiniones como la de Antonio, interlocutor de quien se ha mencionado, como características socio-culturales: de origen urbano, llegó en el año 2000 a E. U., es el único que no ha regresado a México desde que llegó a E. U. y no tiene hijos nacidos en E. U. La narrativa de su experiencia migratoria se observa en gran parte articulada por frases que remiten al nacionalismo mexicano, así como a referentes simbólicos con los cuales refuerza en diversos sentidos sus elementos de identidad-alteridad:

Pues ahorita yo creo que ya superé un poquito la soledad, que yo nunca conocí la soledad, aquí la vine a conocer, la soledad, la distancia. Sí extraño demasiado a mi madre, los 15 de septiembre, el 5 de mayo, La Batalla de Puebla, Halloween, lo que es Día de Muertos allá, Navidad, pinches navidades aquí son bien secas, aquí no parece ni Navidad, aquí nomás adorna uno por adornar, pero en realidad no se siente la Navidad aquí. Sí me siento bien porque ahorita tengo un trabajo bien que poco a poquito me ha ayudado a salir adelante, pero sí siento que he sobresalido un poquito de a como cuando llegué, un poquito, no mucho, pero sí avanzas. Una de mis metas siempre, desde que llegué aquí, nunca le hizo falta el gasto a mi madre. Las lágrimas siempre las tengo, cada que hablo con mi madre lloro o me aguanto, extraño a mis amigos, la ciudad, extraño el *smog*... con muchos miedos también, pero ya ahorita estoy un poquito más acostumbrado, acostumbrado pero no resignado a vivir aquí en California ni en Estados Unidos. Tengo muchas ganas de regresar a México [...] Recuerdo a todas mis novias, allá yo era muy alegre, no conocía yo el estrés, la soledad

Sí, la verdad pues quiero regresar porque pues ya es difícil, cuando uno es adulto, ya es difícil que te acostumbres a otras leyes, a otra vida, que la vida aquí, como te digo, sí es fácil para uno ilegal, pero no pasas de una recámara, de un *single*, de un apartamento, no pasas de ahí y no vas a pasar, al menos que te saques la lotería, pero no va a pasar, aunque tengas dos trabajos, así como lo ganas lo gastas. Te tiene que ayudar alguien y así sí sales adelante, que te ayude alguien. Tú solo, sin el idioma, sin licencia, sin papeles no y con el mínimo no sale uno adelante y sales para sobrevivir aquí, para la comida, cambias unos frijoles por una hamburguesa, el mercado lo cambias aquí por un *mall*, que no te discriminan aquí nada más, es una de las cosas que tiene aquí Estados Unidos, que no te discrimina, puedes entrar a una tienda de ricos y no te discriminan. En el Distrito Federal o en México, entras a Liverpool y las cámaras ya te están siguiendo, ya hay como cinco o seis güeyes de seguridad ya

vigilándote “al tiro con ese güey porque va a robar o va a asaltar”. Es una de las cosas bonitas que me gusta de Estados Unidos que no te discriminan cuando entras a una tienda de dinero, como el *mall* o como otras tiendas... pero sí quiero regresar... (Velasco, Antonio, entrevista, 2012)

3. Conclusión del capítulo

En este apartado final se integraron tanto el balance del análisis estructural de los corridos como el de las entrevistas a los interlocutores. De esta forma, se observa una articulación entre las letras de los corridos y las narrativas de los migrantes en una dimensión simbólica profunda de la memoria y un sistema de significados tanto a uno como al otro lado de la frontera México-E. U.

Entre las emociones de continuidad que se identificaron en el análisis del mito del migrante, la nostalgia, el sentimiento de injusticia y el de reclusión, ha sido posible observarlos en todas las narrativas de los y las interlocutores, aunque en diferentes momentos de la experiencia migratoria. La nostalgia, la injusticia y la reclusión forman parte de la experiencia en el contexto estadounidense, mientras la injusticia se narra tanto como parte del contexto mexicano como del norteamericano; en uno, la injusticia se asocia con la pobreza o desigualdad de clase y en otro, con la discriminación étnica, respectivamente.

Por un lado, en la narrativa de Teodoro Bello, se identificaron el sacrificio del migrante, la búsqueda del éxito, el amor a la Patria, el anhelo del regreso y la figura de los latinoamericanos, también la soledad y la nostalgia que experimenta el migrante. Es posible ver expresados estos elementos en sus composiciones *El mojado acaudalado* y *El emigrante*, pero también en las experiencias que describieron los migrantes de Anaheim y los Ángeles al respecto.

Con respecto a las emociones que acompañan a los migrantes al momento de su partida, algunas coinciden con el sufrimiento por las condiciones económicas en que se encontraban y con el deseo de realizar el sueño americano. Otras varían, como la motivación del amor y de la búsqueda de independencia personal o la sensación de emoción ante la

expectativa de llegar a Estados Unidos. En los corridos de Los Tigres del Norte que abordan la etapa de la partida se han representado dichas emociones: el sueño americano, las dificultades económicas y, en menor medida, la aventura o el amor. Sin embargo, aquellas narrativas referentes al momento del cruce contienen mayores elementos vinculados a las representaciones de los corridos.

El momento del cruce es donde la memoria del migrante se torna más amplia, se extiende y capta mínimos detalles del proceso. Por ende, es posible plantear que aquellas emociones vinculadas a esta etapa de la experiencia resulta una de las más profundas. Por ello se logra comprender la importancia central de la ayuda para el migrante. Todo el momento del cruce se hila en torno a la ayuda que recibió o no recibió, principalmente del coyote, como lo muestran los corridos, pero en las narrativas aparecen elementos distintos que en los corridos no. La ayuda puede provenir de otros migrantes, de algún gringo, de algún paisano o incluso de la propia migra. Esto no se representa en los corridos. En la realidad que representa el mito o sistema de representaciones del migrante, en esa dimensión se realiza lo que no que no sucede en la realidad de la experiencia del sujeto migrante. Por ende, es tan necesario el elemento de la partida como el del regreso en el sistema de representaciones del migrante, porque aunque el regreso al lugar de origen ya no sea parte fundamental de la experiencia del sujeto, en el mito debe seguir existiendo una proyección a futuro, como es el anhelo del regreso o el regreso mismo, como parte del ciclo migratorio.

La ayuda también proviene, principalmente, de seres divinos como Dios o la Virgen. Por supuesto, la ayuda se ve directamente vinculada con los obstáculos y los oponentes. Tanto en los relatos de las experiencias migratorias como en los corridos los oponentes centrales son la migra y algunas veces los gringos, también lo es el coyote. Los diversos obstáculos que los migrantes narraron a detalle sobre la trayectoria del cruce tienen relación con la manera en la cual éste superó dichas dificultades del camino. Esto se ve reflejado en todo momento, no solamente en su narrativa, sino en conversaciones y actos de la vida cotidiana, en los cuales los interlocutores comparten cómo resuelven problemas en su trabajo y en cualquier actividad que realicen. La superación de los obstáculos es parte fundamental de su identidad-alteridad.

Expresan diversas emociones vinculadas al orgullo y a la satisfacción personal. En ese sentido los corridos vinculados a las emociones del cruce, como el desafío, el valor, la suerte, etc. -que muchas veces se representan más mediante los narcocorridos- son los que articulan su vida cotidiana.

Las emociones vinculadas al momento de llegada a Estados Unidos fueron -la mayoría- de desilusión y el sentimiento de reclusión, lo cual se ha encontrado también en varios corridos. Pero también, ya una vez establecidos en Estados Unidos, las emociones cambian en diversos sentidos. Para quienes tienen hijos nacidos en territorio estadounidense la percepción cambia positivamente; para quien no, el anhelo del regreso persiste. Dicho de otra forma, el anhelo del regreso permanece en ambos, pero se transforma: del regreso definitivo o permanente al temporal. No obstante, en los corridos, el anhelo del regreso se representa de manera permanente, pero aun así cumple la función simbólica del anhelo del regreso al terruño. En ningún medio de comunicación se reproducen corridos que representen a un migrante sin el deseo volver a su país. Y otro elemento en el cual coinciden tanto las narrativas como los corridos es en la obtención de la ciudadanía estadounidense como un medio para un fin, no como un cambio de identidad.

La mayoría de los corridos de migrantes de Los Tigres del Norte se refieren a la nostalgia. El migrante representado se encuentra casi siempre en Estados Unidos, se ubica del otro lado de la frontera. En segundo lugar se observan los referentes a la partida y al regreso. Y, en último lugar, a aquellos en los que el migrante muere. Quizá la variación más notable en el mito del migrante sea la conversión del migrante mexicano al latinoamericano, a partir de *El otro México* (1986), y de la eliminación de la frontera, desde Sin Fronteras (1986), año en el cual Los Tigres ganaron su primer Grammy, en el contexto de la aprobación de la Ley de Reforma y Control de Inmigración o Ley Simpson-Rodino.

VII. CONCLUSIONES

La articulación simbólica entre las experiencias de vida de los interlocutores y el sistema de representaciones observadas en el mito del migrante va más allá de la relación entre representaciones de carácter nacionalista, se considera que el inconsciente cultural de la memoria del migrante se enraiza mediante representaciones vinculadas a problemas sociales profundos, tanto históricos como culturales, asociados a la vida de las personas que trabajan la tierra, aunque la temática abarca diversos ámbitos urbanos.

A través del análisis cronológico fue posible identificar la existencia de ciclos, aunque no repetidos exactamente uno igual al anterior; se cierra un ciclo para comenzar otro con elementos nuevos, mejor dicho, cuando comienza a cerrarse un ciclo ya se ha ido construyendo uno nuevo. El punto de partida es variable, puede comenzar con la partida del lugar de origen o con alguna situación de vida en Estados Unidos. El ciclo se completa con el regreso del migrante a México. En el desarrollo del ciclo, entre la partida y el regreso, el movimiento migratorio se representa de manera diversa, uno o más de las siguientes etapas del ciclo: en un mismo corrido o canción puede representarse la partida, el cruce de la frontera, experiencias en Estados Unidos o el anhelo del regreso.

Con base en los elementos identificados en el texto de los corridos se observaron dos primeros ciclos que abarcan aproximadamente de 1971 a 1976 y de 1976 a 1985, tomando como referencia el movimiento en el cual se centra el relato del corrido o canción. Las narrativas de los corridos *Esperando el cheque*, *El chicano*, *La tumba del mojado*, *Pueblo querido* y *El ausente* conforman un primer ciclo que inicia en una experiencia en E. U., *Esperando el cheque* y cierra con el regreso de *El ausente*. El segundo ciclo puede identificarse a partir de *Los barandales del puente*, continuar con *Vivan los mojados*, *El gringo y el mexicano*, *Un día a la vez*, *Cuando gime la raza*, *Frontera internacional*, *El tren*, *Bajo el cielo de Morelia*, *La jaula de oro*, *Pedro y Pablo*, *No sufras madre*, *La llamada*, *Consuelo*, *El otro México* hasta *Los hijos de Hernández*. En ese ciclo *Los barandales del puente* representan la despedida del migrante y *Los hijos de Hernández* un migrante de retorno y de partida al mismo tiempo, pero para ese momento ya había comenzado dos nuevos elementos con *La*

jaula de oro (1983): la segunda generación y los latinoamericanos. Anteriormente el migrante se representaba de manera individual o colectiva, pero sin descendencia en Estados Unidos y se hacía referencia siempre a México como lugar de origen y de regreso, pero en adelante los migrantes no son sólo mexicanos. A partir de *La jaula de oro* se representa al migrante acompañado de su descendencia, aunque ya se representaban otras figuras familiares como la pareja (*El gringo y el mexicano*) o el hermano (*Pedro y Pablo*). En *Los hijos de Hernández* ya se representa la pérdida del hijo de un migrante.

Después de este ciclo que cierra e inicia (retorno y partida) con la representación de *Los hijos de Hernández*, continua con *América*, *Sin Fronteras*, *Tres veces mojado*, *Campesino soy*, *El bilingüe*, *El sueño de Bolívar*, *Mis dos patrias* y cierra con *El mojado acaudalado* (retorno). Este ciclo abarca el período de 1986 a 1997, las representaciones giran en torno a la segunda generación y Latinoamérica.

En el mismo año 1997 comienza otro ciclo, a partir de *Ni aquí ni allá*, continua la narrativa de experiencias a través de *Vamos a Las Vegas*, *De paisano a paisano*, *Al sur del Bravo*, *Somos más americanos*, *El centroamericano*, *El santo de los mojados*, *José Pérez León*, *Orgullo mexicano*, *América central*, *El muro*, cuyo cierre se observa en *Rumbo al sur*, en el 2007 y *El emigrante*, en el 2009. Este ciclo se caracteriza principalmente por narrar experiencias sobre el anhelo del regreso. En conjunto, estos ciclos observados, comienzan con una relativa alegría por cruzar a trabajar y regresar a gastar el dinero ganado. Cada etapa se torna más nostálgica, quizá el anhelo del regreso resulta más intenso que el regreso mismo.

Es posible distinguir que las emociones representadas en el migrante enfatizan la nostalgia hacia su lugar de origen y hacia los seres queridos; hay escasos corridos que representen alegría, sobre todo que dicha alegría se vincule a experiencias en Estados Unidos, casi siempre la alegría se vincula al regreso al lugar de origen, aunque al regresar también se encuentra el dolor, la decepción, el desamor, la traición. La mayoría de estos corridos y canciones otorgan el lugar de la felicidad en el lugar de origen y el de las desgracias en la frontera y en Estados Unidos o en consecuencia de haber partido hacia EU. Para equilibrar los pesares de la experiencia migratoria, las representaciones acerca del trabajo ayudan a compensar la nostalgia, por medio del sacrificio y el orgullo.

Se considera que estos corridos y canciones no son escuchados por los oyentes en una lógica lineal, en el ámbito de la vida cotidiana o situaciones festivas, suelen ser parte del repertorio musical de forma muy arbitraria, coincidente, situacional, del azar o del programador de radio. Por tanto, lo que se sugiere es que si bien existe una lógica en la producción de representaciones públicas a nivel mediático, cada una de estas versiones representa algo para alguien, dejando al sujeto la elección según su experiencia personal, situación pasada, presente o imaginativa. Los corridos y canciones no solamente representan una experiencia pasada, también funcionan como realización simbólica de una acción. Como lenguaje simbólico, con el corrido se puede reafirmar un sentimiento de orgullo hacia el trabajo o el regreso. En el caso de Francisco, no desea regresar a México, pero reafirma constantemente sus habilidades laborales a pesar de ser indocumentado; en el caso de Antonio, desea profundamente regresar a México, pero sus condiciones económicas se lo impiden.

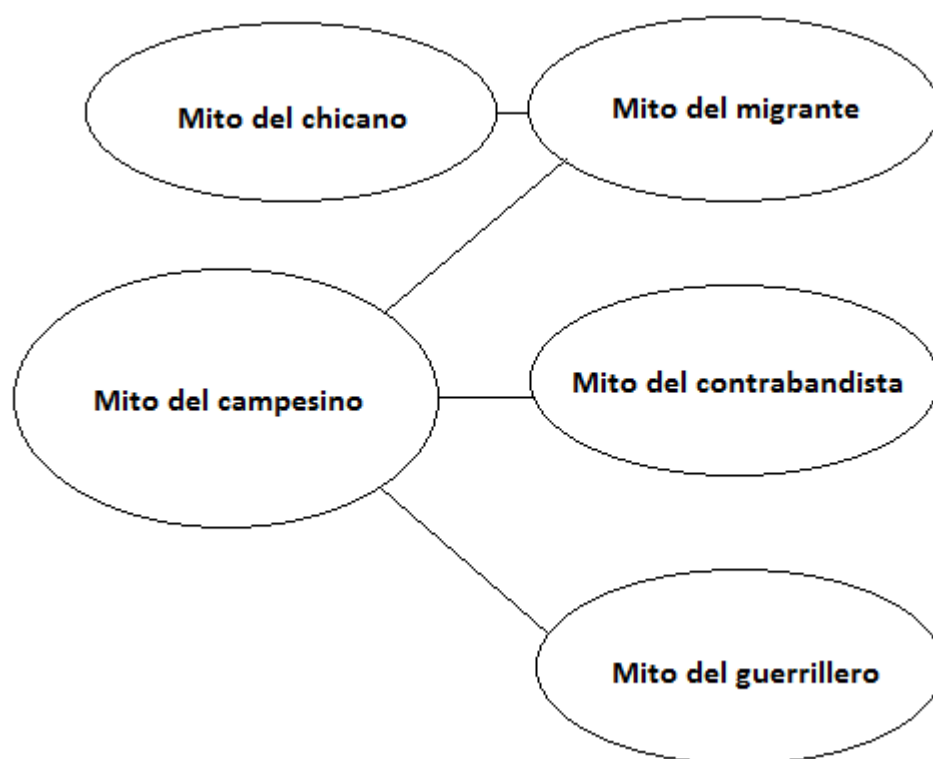
Como se observa, estas representaciones conforman versiones de un mismo problema, conforman un mito, el mito del migrante. En un estudio posterior, resultaría inevitable considerar otros dos fenómenos del corrido: corridos de narcotráfico y corridos zapatistas. Primero, respecto al corrido de narcotráfico, por una parte por su arraigo social y cultural y por otra por la relación indisoluble con el imaginario de violencia, del riesgo, de la frontera y la muerte. Segundo, los corridos zapatistas o de la guerrilla vinculada a los ideales revolucionarios y representada en la figura de Emiliano Zapata: Tierra y Libertad.

Sería preciso plantear la existencia de un mito que engloba a los corridos zapatistas, corridos del migrante y del narcotraficante, el cual sería aún más nítido: el mito del campesino, en el cual se gestarían las tres representaciones (del migrante, del narcotraficante y del revolucionario o -consecuentemente- del guerrillero). Es en el mito del campesino donde se hallan las motivaciones emocionales básicas de este análisis: Tierra y Libertad. En el mito del migrante se verificó una concordancia, un orden o una estructura compartida con los corridos zapatistas, presentada en sentido inverso: Nostalgia e Injusticia /Tierra y Reclusión/Libertad.

El mito del migrante, el mito zapatista y el mito del narcotraficante se presentan articulados, aunque su eficacia radica en emitirse en distintas direcciones, pero partiendo de

una raíz primaria que sería el mito del campesino (Figura 8.1). De tal forma que lo que se deja ver es un complejo sistema simbólico cultural, emocional e inconsciente de la sociedad mexicana campesina y mestiza. Estas letras, estas composiciones, estructuran desde y al inconsciente, desde y al sistema emocional, que día a día se articulan con diversas experiencias de los campesinos y de las clases laborales subordinadas. Así como el narcotraficante representa el fin de la pobreza, el fin del abuso del poder del gobierno y de otras tantas representaciones, el migrante también lleva la función de luchar (trabajar) por la tierra, la libertad y la justicia, tal como se ha simbolizado a Zapata. El mito del campesino logra englobar a todos los grupos laborales oprimidos o subordinados.

Figura 8.1. Estructura del mito del campesino



Elaboración propia

Las experiencias compartidas por los interlocutores, sin duda, son mucho más complejas que el corrido en cuanto a contenido y carga emotiva, sobre todo en la interacción que mantiene el/la investigador(a). Teodoro Bello primero habló sobre una inspiración espontánea en la composición de sus primeras canciones, con el tiempo las compañías disqueras influyeron en su decisión de componer corridos. Narra que la inspiración para componer esos corridos partió de los medios de comunicación (radio y televisión) y en su propia experiencia, en el caso de los corridos de migrantes. Para él la experiencia como migrante indocumentado fue representativa en cinco aspectos: la dificultad del cruce de la frontera, el trabajo en E. U., el éxito, el anhelo del regreso y el regreso. De las cuales, las dos últimas son las más relevantes en su narrativa y se verifica en la composición de sus corridos: *El mojado acaudalado* y *El emigrante*. Teodoro Bello enfatiza el contenido de la canción o el corrido, pretende motivar hacia la reflexión por medio de las historias contadas y cantadas. El éxito en E. U., la soledad, la nostalgia, el anhelo del regreso y el regreso al lugar de origen articulan tanto su experiencia migratoria como sus composiciones sobre migrantes. Pero esta es sólo una parte de la realidad, pues los testimonios de los interlocutores en Anaheim y Los Ángeles mostraron otras partes de esta realidad. Si bien la experiencia de Teodoro Bello es representativa y es compartible con o generalizable a otras tantas experiencias migratorias, hay otras que observar y considerar.

Acerca de las entrevistas a los interlocutores se identificaron los aspectos que conforman el ciclo migratorio: la partida, el cruce, la llegada a Estados Unidos, la permanencia y el regreso. En cada etapa se observaron similitudes y diferencias con respecto a las representaciones de los corridos y canciones. En la partida o motivos de partida, los interlocutores mencionaron el amor, la necesidad económica y la ilusión del sueño americano. Por otro lado, Maurilio seleccionó su deseo de independencia; Elvira describió un sentimiento de resignación, el motivo de partida para ella no fue de su elección sino de su padre.

En el cruce de la frontera todos mencionaron el desempeño del coyote y el de la migra, esos son elementos invariables en sus narrativas, aunque en el corrido no siempre se representen explícitamente, se hayan implícitos. De los entrevistados, uno sólo ha cruzado la

frontera una vez, los demás lo han hecho en dos o más ocasiones. En los corridos el movimiento migratorio se centra en una o dos etapas, como se mencionó párrafos arriba, pocos corridos sugieren la actividad constante de cruce, sobre todo a partir de *La jaula de oro*, en la cual el migrante indocumentado se encuentra recluido. Al parecer, desde los 80' hasta la actualidad, esa etapa predomina, el sentimiento de reclusión es generalizado.

Regresando a los elementos del cruce de la frontera, es posible visualizar al coyote y a la migra como ayudantes y como obstáculos, en el corrido el coyote puede ser ayudante u oponente si traiciona la confianza del migrante y la migra siempre es oponente; en las experiencias de los migrantes coincide la figura del coyote como ayudante y oponente y la migra de igual forma, puede ser ayudante hasta cierto punto, pero en general no lo es. En el cruce se identifican otros elementos abordados en el Capítulo VII. Resaltan en los testimonios, sobre todo, el miedo, la desesperación y el instinto. Los migrantes de origen rural se refieren más a la suerte y al instinto, mientras los de origen urbano dependen más del coyote y expresan haber experimentado con mayor temor el cruce de la frontera. Otro elemento de ayuda u obstáculo que se identificó en la narrativa y en el corrido no aparece es el sujeto estadounidense. En el corrido, el estadounidense va asociado a la migra, al racismo, a la injusticia, en general a la discriminación que experimenta en la vida en E. U., pero en el momento de cruzar la frontera se representa como el migra.

Sobre la experiencia al llegar a Estados Unidos algunos interlocutores coincidieron en un sentimiento de desilusión (al enfrentar la realidad del *sueño americano*), nostalgia, tristeza, ausencia de libertad y movilidad, pero a la vez, para Antonio, un resurgimiento del orgullo por el lugar de origen; para Graciela, un sentimiento de consuelo, de mejoría de su calidad de vida y de mayores oportunidades, también de satisfacción y alegría por reunirse con su padre y su familia en E. U. Como se observó, en los corridos se representan los sentimientos referentes a la desilusión, nostalgia, tristeza, ausencia de libertad o movilidad y el orgullo por el lugar de origen, la satisfacción puede vincularse al orgullo por el trabajo y alegría sólo se vincula al regreso al lugar de origen, principalmente en los corridos de más reciente producción.

La etapa del ciclo migratorio en la cual se hallaron diferencias significativas es sobre el anhelo del regreso y el regreso. Esto va vinculado a tres principales procesos de enraizamiento en territorio estadounidense: la estabilidad económica y de trabajo, los hijos nacidos en E. U. y la ciudadanía. Como se observó en el análisis de los interlocutores entrevistados (Capítulo VII), solamente Antonio expresa un profundo deseo de regresar a México, permanece como indocumentado, sin descendencia en E. U. ni red familiar amplia, de origen urbano, llegó a E. U. en una época difícil para obtener empleo (2000) y no ha regresado a México desde que cruzó la frontera. Estos factores de su identidad narrativa se interpretaron como un deseo atrapado por volver a su lugar de origen y probablemente compartido con otros migrantes en situaciones similares. Otros compartieron su deseo de volver temporalmente, mas no definitivamente. Sin embargo, en el corrido, el migrante se representa con un deseo permanente de regresar.

En ese sentido, en la narrativa de corridos como los de Teodoro Bello se representa lo ideal, el migrante que cierra su ciclo al regresar al lugar de origen. Pero, dado el análisis de las narrativas de otros interlocutores, se identifican otros sentimientos y significados. Si se considera al conjunto de estas versiones del corrido como un mito, se explica que por medio del lenguaje simbólico, éste ofrece un orden cultural en la realidad del migrante, como es el deseo de volver o un consuelo para vivir en Estados Unidos. Probablemente la representación el migrante ideal también responde a un mercado nacionalista del corrido como vehículo de sentimientos reforzadores de identidad nacional –sin minimizar la importancia de las experiencias reales de éxito- que además se expande de los migrantes mexicanos a los migrantes latinos; al mismo tiempo, el corrido es mercancía. En ese sentido, las emociones y los recuerdos son muy reales, pero también son objeto de consumo. Los migrantes y familias que aguardan el regreso de sus seres queridos conforman un mercado de la nostalgia y un sistema nacionalista de creación de identidad-alteridad.

En cuanto a la hipótesis de este estudio, es posible considerar afirmativo que los y las migrantes mantienen anclajes culturales profundos que permanecen y cambian por medio del mito comunicado y repetido a través de la letra de los corridos. Que la continuidad y el cambio

de las representaciones del migrante indocumentado se explican a través de la dimensión simbólica de la memoria de los migrantes, ya que se comprueba que existe un sistema socio-cultural inconsciente por medio del cual se interpreta dicho fenómeno.

En términos de los objetivos de esta tesis, en el primer objetivo específico se planteó explorar las representaciones simbólicas del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte, a través del análisis estructural del texto, lo cual fue logrado positivamente.

En el segundo objetivo específico se manifestó identificar las raíces emocionales de la memoria, a través del análisis narrativo de los testimonios de los interlocutores. Se considera haber logrado dicho propósito, al obtener una muestra limitada en diversos aspectos, pero no menos representativa del fenómeno enfocado. Sin embargo, se distingue la nostalgia como la emoción central del mito del migrante. Por otro lado, el intercambio con los interlocutores permitió en gran medida acceder al tercer objetivo específico.

Se exploró el sistema simbólico de la memoria y las emociones en el contexto específico actual. Se ubicaron los elementos más representativos y significativos de la experiencia migratoria, a través de la observación y del análisis. En ese sentido, se logró una comprensión, si no total, lo cual sería demasiado pretensioso, pero sí de los casos presentados en este estudio. Las condiciones de intercambio con los interlocutores fueron estrechas y de un nivel confianza sincero. De tal forma, el objetivo general de este estudio, explicar la dimensión profunda de la memoria del migrante indocumentado o la eficacia simbólica del mito del migrante, entendiendo la intención de explicar al interpretar, ha sido positiva en tal aspecto. Se ha presentado una interpretación de una realidad observada y se han expuesto las posibilidades de dicha interpretación.

Entre las contribuciones del enfoque de este estudio se encuentra la observación y la documentación etnográfica de los espacios culturales de origen del grupo sinaloense y los de destino, tanto en la producción discográfica como en la difusión masiva, contexto donde los migrantes, como actores sociales, representan una de las fuentes primarias de aproximación a la realidad de la memoria social y colectiva. Este trabajo se enfoca en una parte de la emisión

y la recepción de las representaciones del migrante indocumentado. Los factores de continuidad y cambio se identificaron relacionados con las contradicciones generacionales de los migrantes de primera y segunda generación. Las limitaciones de tiempo serán identificadas en esta tesis, así como las de cualquier estudio cualitativo, pues no se pretende elaborar una conclusión definitiva ni total, sino, por el contrario, una que oriente hacia diversas líneas de posteriores investigaciones. Del material documental y etnográfico obtenido quedan diversas acciones por emprender, así como enfoques nuevos que aplicar tanto al material seleccionado y presentado aquí y al que no fue posible incluir en esta tesis.

VIII. ANEXOS

Anexo 1. Cronología de corridos de migrantes de Los Tigres del Norte

Cronología de corridos de migrantes indocumentados interpretados por Los Tigres del Norte		
Primera etapa (1971-1983)		
Año	Disco	Corridos
1971	<u>1Cuquita</u>	1Esperando el cheque (Jorge Hernández)
1974	<u>2Contrabando y Traición</u>	2El Chicano
1976	<u>3Internacionalmente norteños</u>	3La tumba del mojado (Paulino Vargas)
1976	<u>4Pueblo querido</u>	4Pueblo querido (Ismael Armonte Fierro) 5El ausente (Irma Consuelo Serrano) 6Los barandales del puente (Los Costeños del Valle)
1977	<u>5Vivan los mojados</u>	7Vivan los mojados (Jesse Armenta)
1978	<u>6Número ocho</u>	8Ya nos dieron un permiso (Jesse Armenta)
1980	<u>7Plaza Garibaldi</u>	9El gringo y el mexicano
1981	<u>8Un día a la vez</u>	10Un día a la vez 11Cuando gime la raza
1983	<u>9Carrera contra la muerte</u>	12Frontera internacional 13El tren (Cristóbal Alfaro) 14Bajo el cielo de Morelia (W. Bermúdez)
Segunda etapa (1983-1991)		
1983	<u>10La jaula de oro</u>	15La jaula de oro (Enrique Franco) 16Pedro y Pablo
1985	<u>11A ti madrecita</u>	17Rifaré mi suerte 18No sufras madre 19La llamada 20Consuelo
1986	<u>12El otro México</u>	21El otro México (Enrique Franco) 22Los hijos de Hernández
1986	<u>13Gracias América... Sin Fronteras</u>	23América (Enrique Franco) 24Sin Fronteras (Enrique Franco)
1988	<u>14Ídolos del pueblo</u>	25Tres veces mojado (Enrique Franco) 26Campesino soy (Enrique Franco) 27El bilingüe (Enrique Franco)
1989	<u>15Éxitos para siempre</u>	28Me voy de estas tierras (Pepe Cabrera)
1991	<u>16Incansables</u>	29El sueño de Bolívar (Enrique Franco)

Tercera etapa (1997-2011)		
1997	<u>17Jefe de jefes</u>	30Mis dos patrias 31El mojado acaudalado (Teodoro Bello) 32Ni aquí ni allá
1999	<u>18Herencia de familia</u>	33Vamos a Las Vegas
2000	<u>19De paisano a paisano</u>	34De paisano a paisano (Enrique Valencia) 35Al sur del Bravo
2001	<u>20Uniendo Fronteras</u>	36Somos más americanos 37El centroamericano
2001	<u>El Más Grande Homenaje a Los Tigres del Norte</u>	Reinterpretación: América (El Gran Silencio), La Jaula de oro (Julieta Venegas) y El mojado acaudalado (Lobos)
2004	<u>21Pacto de sangre</u>	38El santo de los mojados (Enrique Franco) 39José Pérez León
2005	<u>22Directo al corazón</u>	40Orgullo mexicano (Carlos Razo Villanueva)
2007	<u>23Detalles y emociones</u>	41América Central (Enrique Franco) 42El muro (Cristina Rubalcava)
2008	<u>24Raíces</u>	43Rumbo al sur (Felipe Valdés Leal)
2009	<u>25La granja</u>	44El emigrante (Teodoro Bello)
2011	<u>Tigres del Norte&Friends MTV</u> <u>Umplugged</u>	Reinterpretación: América (Calle 13), La Jaula de Oro (Juanes), Somos más americanos (Zack de la Rocha) 15

Elaboración propia

Anexo 2. Trayectoria de Los Tigres del Norte

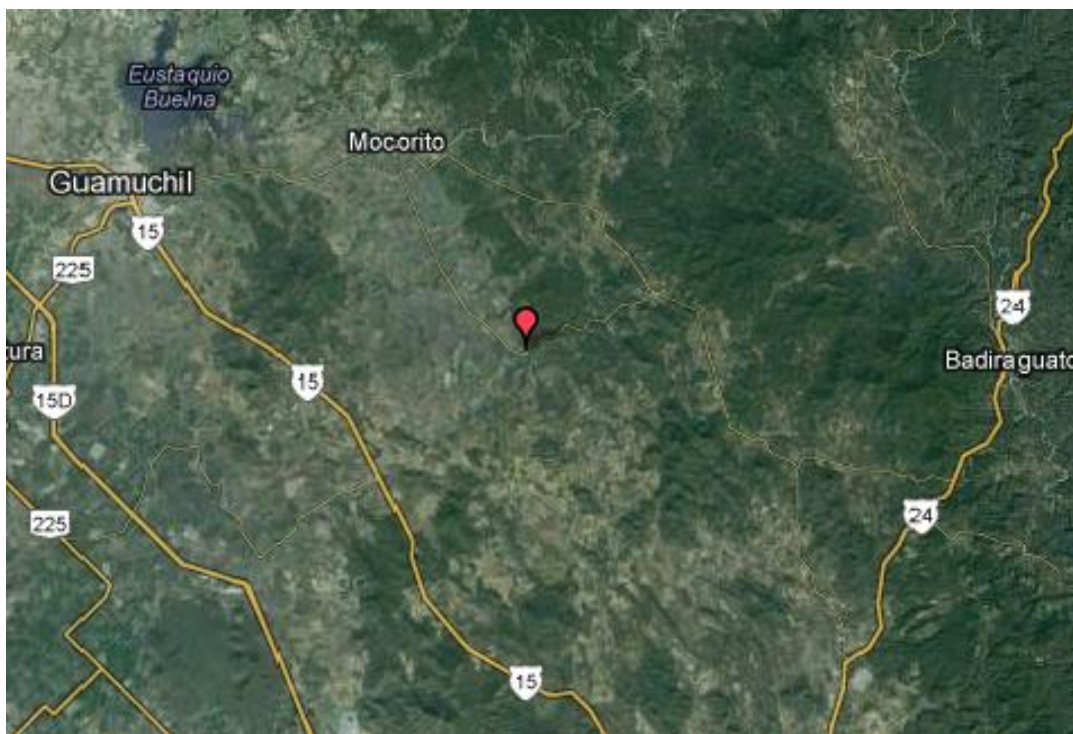
1968 Emigran de Rosa Morada, Mocorito, Sinaloa
1970 Se establecen en San José, California
1987 Ganan primer Grammy con el disco América Sin Fronteras (Best Mexican-American Performance)
1987 Nominación de Grammy Awards, Best Mexican-American Performance
1989 Nominación de Grammy Awards, Best Mexican-American Performance
1990 Nominación de Grammy Awards, Best Mexican-American Performance
1992 Nominación de Grammy Awards, Album: Para Adoloridos, Best Mexican-American Album
1993 Nominación de Grammy Awards, Album: Con Sentimiento y Sabor, Best Mexican-American Album
1994 Nominación de Grammy Awards, Album: La Garra de..., Best Mexican-American Album
1998 Nominación de Grammy Awards, Mexican-American/Tejano Music Performance
1998 Nominación de American Music Awards, Favorite Artist - Latin Music
2000 Crean la Fundación Tigres del Norte en la UCLA
2001 Disco El más grande homenaje a Los Tigres del Norte
2004 Nominación de Grammy Awards, Album: La Reina Del Sur, Best Mexican/Mexican-American Album
2007 Grammy por Historias que contar (Best Norteño Album)
2008 Nominación de Latin Grammy Awards, Album: Raíces, Best Norteño Album
2008 Grammy por Detalles y Emociones (Best norteño Album)
2009 Grammy por Raíces (Best Norteño Album)
2010 Nominación de Latin Grammy Awards, Album: La Granja, Best Norteño Album
2010 Grammy por Tu noche con Los Tigres del Norte (Best Norteño Album)
2011 Nominación de Premio Lo Nuestro Awards, Norteño Artist of the Year
2011 Nominación de Latin Grammy Awards, Record of the Year
2011 Grammy por Los Tigres del Norte and Friends (Best Norteño Album)
2012 Nominación de Billboard Latin Music Awards, Regional Mexican Duo or Group Album Artist of the Year
2012 Nominación de Billboard Latin Music Awards, MTV Unplugged Los Tigres Del Norte, Regional Mexican Album of the Year
2012 Grammy por Los Tigres del Norte and Friends (Best Banda or Norteño Album)

Procesos estructurales relacionados con la migración México-Estados Unidos (Siglos XIX, XX y XXI)

1848 Fin de la Guerra México-Estados Unidos (Tratado de Guadalupe Hidalgo)
1910 Inicio de la Revolución Mexicana
1914 Inicio de la Primera Guerra Mundial
1919 Fin de la Primera Guerra Mundial
1921 Fin de la Revolución Mexicana
1929 Gran Depresión
1939 Inicio de la Segunda Guerra Mundial
1942 Inicio del Programa Bracero
1945 Fin de la Segunda Guerra Mundial
1945 Inicio de la Guerra Fría
1954 Operación Wetback
1964 Fin del Programa Bracero
1986 Ley Simpson-Rodino
1989 Fin de la Guerra Fría
1993 Operación Hold the Line
1994 Tratado de Libre Comercio
1994 Operación Gatekeeper
1994 Operación Safeward
1997 Ley de Inmigración Ilegal y Responsabilidad del Inmigrante
2010 Ley SB1060

Anexo 3. Mapas

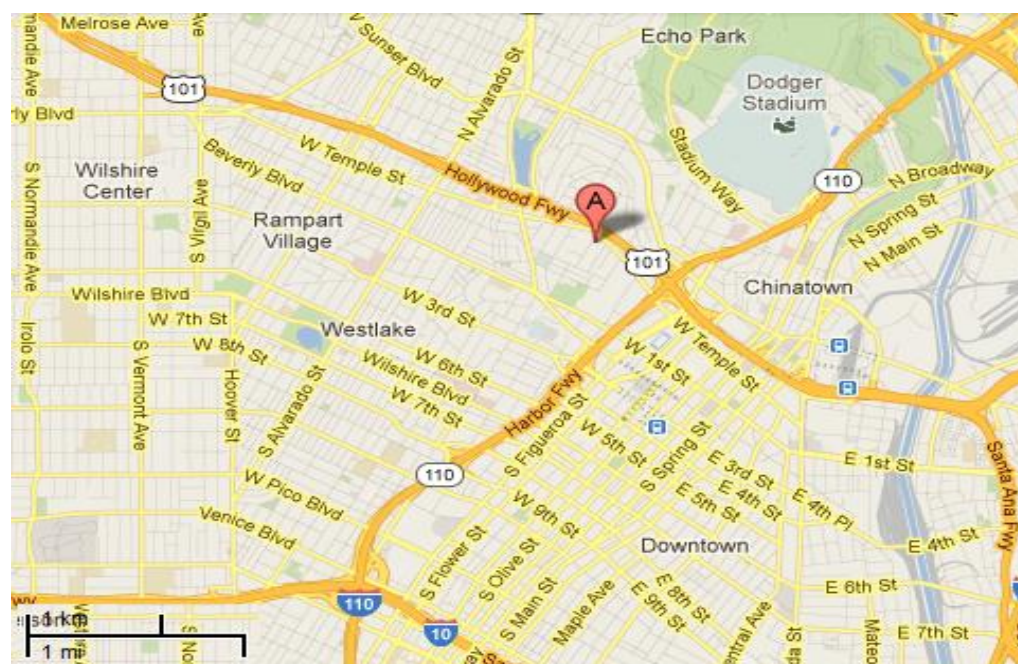
Mapa 1. Rosa Morada, Mocorito, Sinaloa



Elaboración propia, tomado de www.googlemaps.com

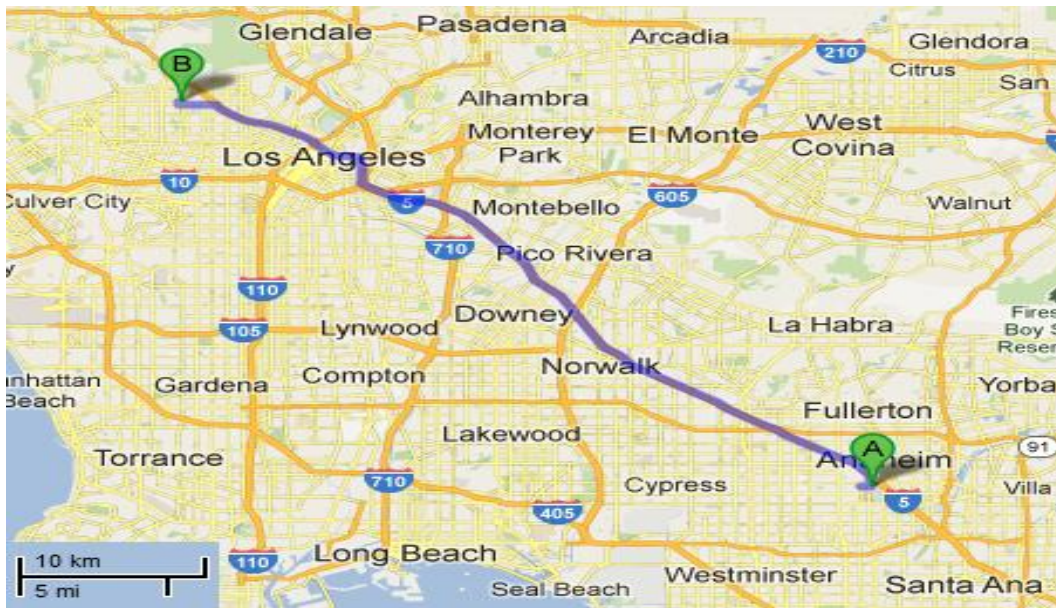
The map shows the Anaheim Convention Center located at the intersection of W Katella Ave and S Harbor Blvd. Other nearby landmarks include Disneyland Resort to the north and Modjeska Park to the west. Major roads like the Santa Ana Freeway (I-5) and local streets such as W Ball Rd, W Katella Ave, and W Orangewood Ave are clearly marked. A red pin labeled 'A' indicates the specific location of the Convention Center.

Mapa 3. Los Ángeles



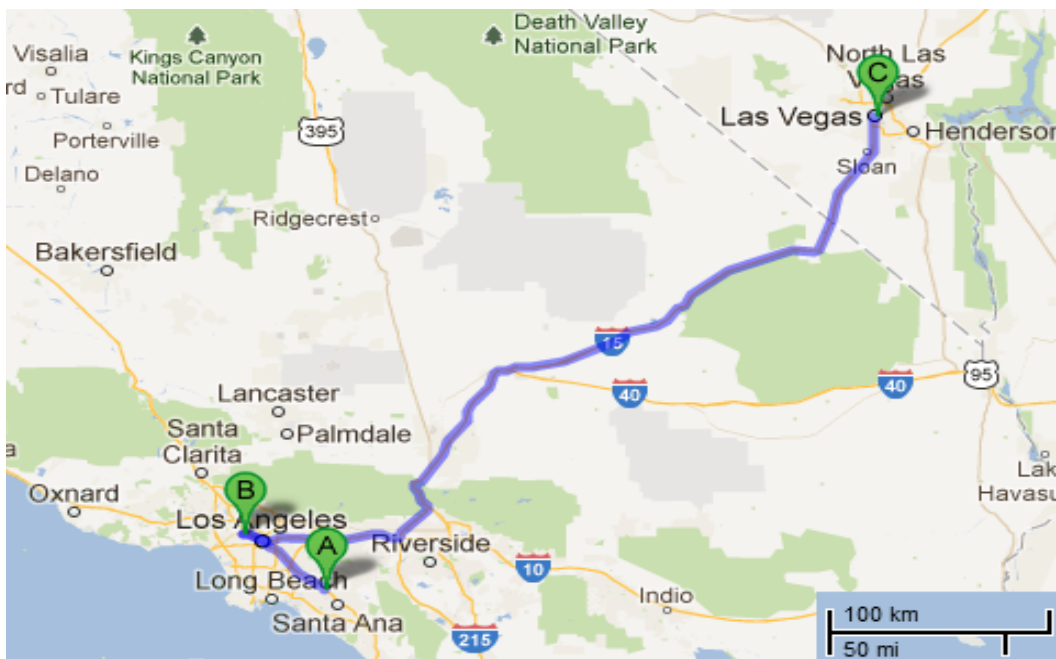
191

Mapa 4. Área Disneyland-Hollywood



Elaboración propia, tomado de www.googlemaps.com

Mapa 5. Disneyland-Hollywood-Las Vegas



Elaboración propia, tomado de www.googlemaps.com

IX. BIBLIOGRAFÍA

- Astorga, Luis, 1996, *Mitología del narcotraficante en México*, México, UNAM-Plaza y Valdés.
- Augé, Marc, 1998, *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa.
- , 2000, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Berenzon Gorn, Boris, 1999, *Historia es inconsciente (La historia cultural: Peter Gay y Robert Darnton)*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Candau, Joel, 2002, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Córdova, Nery, 2010, *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte. Sinaloa y la "leyenda negra"*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- De la Mata, José Luis, [Documento electrónico], 2009, *La teoría semiótica*, en http://www.joseluisdelamata.com/IZARGAIN-secciones_files/comunicacion.htm
- Durand, Jorge, 2007, "El programa bracero (1942-1964). Un balance crítico", en *Revista Migración y Desarrollo*, Segundo semestre, No. 009, Zacatecas, Red Internacional de Migración y Desarrollo, Latinoamericanistas. (pp 27-43)
- Eliade, Mircea, 2001, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé.
- Freud, Sigmund, 1900, "La interpretación de los sueños" en *Obras completas I* (1996), Madrid, Biblioteca Nueva.
- , 1905, "El chiste y su relación con el inconsciente" en *Obras completas I* (1996), Madrid, Biblioteca Nueva.
- , 1915, "La represión" y "El Inconsciente" en *Obras completas II* (1996), Madrid, Biblioteca Nueva.
- Giménez, Gilberto, 2004, "Culturas e Identidades" en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, Número especial, México, UNAM. (Pp 77-99)
- , 2009, "Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas", en *Revista Frontera Norte*, Vol. 21, Núm. 41, enero-junio, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.

- González Rey, Fernando, 2008, "Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales", *Revista Diversitas*, Perspectivas en Psicología, Vol. 4, No. 2, Brasilia, Centro Universitario de Brasilia. (Pp. 225-243)
- Greimas, Algirdas Julien, 1987, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- Hall, Stuart y Paul du Gay (Comps.), 1996, Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires-Madrid, Amorrortu editores.
- Héau Lambert, Catherine, 1990, *Así cantaban la Revolución*, México, CONACULTA-Grijalbo.
- , 2005, "Poder y corrido. Una reseña histórica", en *Revista Comunicación y Política*, Versión 16, México, UAM-X. (Pp. 17-41)
- , 2006, "Del buen uso de los métodos y testimonios orales en las ciencias sociales", en *Revista Versión*, 6, México, UAM-X. (pp. 177-193)
- , 2007, "El narco-corrido como mini-relato de vida", en *Arenas Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, No. 12 Cultura, Arte y Narcocorrido: Los otros rostros de la transgresión, Mazatlán, UAS-Facultad de Ciencias Sociales. (Pp. 53-67)
- Héau Lambert, Catherine y Gilberto Giménez, 2004, "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana", en *Revista Mexicana de Sociología*, Año 66, Núm. 4, octubre-diciembre, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales.
- Hernández, Guillermo, 2000, "El corrido ayer y hoy. Nuevas notas para su estudio", en José Manuel Valenzuela Arce (Coord.), *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, México, El Colef-Plaza y Valdés.
- Jodelet, Denisse, 1984, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría" en Serge Moscovici, *Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales, cognición y desarrollo humano*, París, Paidós.
- Le Goff, Jacques, 1991, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.
- Lévi-Strauss, Claude, 1987^a, *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.
- Lévi Strauss, Claude, 1987^b, *Mito y significado*, Madrid, Alianza editorial.

- López Castro, Gustavo, 1995, *El Río Bravo es charco. Cancionero del migrante*, México, El Colegio de Michoacán.
- McAdams, Dan P., 2011, *Narrative Identity*, Evanston, Department of Human Development and Social Policy.
- Meletinski, E., 1972, *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- Mendoza, Vicente T., 1939, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*, México, UNAM.
- Ochoa Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez, 2000, *Cancionero michoacano 1830-1940: canciones, cantos, coplas y corridos*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Ochoa Serrano Álvaro (Coord.), 2001, *...Y nos volvemos a encontrar*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigación y Desarrollo del estado de Michoacán.
- Ochoa Serrano, Álvaro, 2008, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- Olmos Aguilera, Miguel, 1998, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, Colección Biblioteca del INAH, México, INAH.
- , 2001, “Cinco categorías fundamentales de la antropología del arte”, en *Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Vol. 8, núm. 21, enero-abril, México, Nueva Época.
- , 2002, “El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el Noroeste de México”, JASPM, México, Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.
- , 2010, *El chivo encantado: la estética del arte indígena en el Noroeste de México*, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- , 2011, “Alteridad, etnografía y estereotipos de lo fantástico en la frontera México-Estados Unidos” en Revista *Cuicuilco*, Vol. 18, No. 50 enero-abril, México, INAH. (Pp 207-227)
- , 2011, “Rememoración, Conmemoración y Nacionalismo en la música del Noroeste de México”, en *Las músicas que nos dieron Patria*, México, Programa de Desarrollo Cultural Regional Tierra Caliente-CONACULTA.
- Ong Hing, Bill, 2004, “Operation Gatekeeper: The War against the alambristas of the 1990s”, en Nicholas J. Cull y David Carrasco, *Alambrista and the U.S.-Mexico Border*, Nuevo México, University of New Mexico Press.

- Paredes, Americo, 1958, *With his pistol in his hand. A border ballad and its hero*, Austin, University of Texas Press.
- , 1993, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Center for Mexican American Studies, Austin, University of Texas.
- Quinones, Sam, 2002, *Historias verdaderas del otro México*, México, Planeta.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, 2011, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, Temas de hoy, México, Planeta.
- Rodríguez Benítez, Rigoberto, 2007, “Poblando el imaginario cultural: Los Tigres del Norte”, en *Arenas Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, No. 12 Cultura, Arte y Narcocorrido: Los otros rostros de la transgresión, Mazatlán, UAS-Facultad de Ciencias Sociales. (Pp. 99-112)
- Rumbaut, Rubén G., 2003, “Edades, etapas de la vida y cohortes generacionales: un análisis de las dos primeras generaciones de inmigrantes en Estados Unidos”, *Center for Migration and Development*, Princeton, Universidad de Princeton.
- Schutz, Alfred, 1932, *La construcción significativa del mundo social. Introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona, Paidós.
- Simonett, Helena, 1999, “Strike up the Tambora: A social History of Sinaloan Band Music” en *Latin American Music Review*, 20, No 1, Austin, University of Texas Press. (Pp. 59-104)
- , 2000, “Desde Sinaloa para el mundo: transnacionalización y reespacialización de una música regional”, Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación internacional para el Estudio de la Música Popular.
- , 2001, *Banda: Mexican musical life across borders*, Middletown, Wesleyan University Press.
- , 2004, *En Sinaloa nació, historia de la música de banda*, México, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.
- , 2007, “Los ‘gallos’ sinaloenses y la música popular”, en *Arenas Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, No. 12 Cultura, Arte y Narcocorrido: Los otros rostros de la transgresión, Mazatlán, UAS-Facultad de Ciencias Sociales. (Pp. 84-98)
- Slobda, John, A., 2010, “Music in everyday life. The role of emotions”, en P. Juslin y J. Sloboda (eds.), *Handbook of Music and Emotion*, Oxford University Press.

- Sperber, Dan, 2005, *Explicar la cultura: un enfoque naturalista*, Madrid, Morata.
- Spradley, James, 1979, "Asking descriptive questions", en *The ethnographic interview*, Wadsworth. (pp. 44-61)
- Valenzuela Arce, José Manuel, 2002, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, México, Plaza Janés.
- Vila, Pablo [revista electrónica], 1996, "Identidades narrativas y música", en *TRANS Revista Transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, TRANS 2, en <http://www.sibetrans.com/trans/a288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Wald, Elijah, 2002, *Narcocorrido: a journey into the music of drugs, guns and guerrillas*, Nueva York, Rayo-Harper Collins.
- Winchester, Hilary P. M., Lily Kong y Kevin Dunn, 2003, *Landscapes. Ways of imaging the world*, Londres, Pearson-Prentice Hall.

Hemerografía

- García, Maritza, 2007, "En los corridos queremos crear consciencia", *El País*, Sección Cultura, Barcelona, España, 11 de octubre, en http://elpais.com/diario/2007/10/11/cultura/1192053606_850215.html, consultado el 26 de julio 2012.
- La Nación*, 2009, "Radios mexicanas sancionadas por tocar narcocorridos", Sección Vida y Estilo, viernes 2 de enero, Santiago, España, en <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20090101/pags/20090101211855.html>, consultado el 23 de mayo 2012.
- Notimex, 2002, "Acuerdo de la CIRT en Michoacán. Prohíben los narcocorridos", *La Jornada*, Sección Espectáculos, México, D. F., domingo 15 de diciembre, en <http://www.jornada.unam.mx/2002/12/15/23an2esp.php?origen=espectaculos.html>, consultado el 23 de mayo 2012.
- Notimex, 2006, "Celebran compositores apoyo de artistas a inmigrantes", *El Universal*, Sección Espectáculos, México, D. F., 4 de mayo, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/346985.html>, consultado el 26 de julio 2012.

Páginas Web

Los Tigres del Norte, El Club, <http://www.tigresdelnorte.com.mx/index.htm>, consultado el 15 de mayo 2012

Club Tigres del Norte, <http://www.club-tigresdelnorte.com/>, consultado el 15 de mayo 2012

Sitio oficial Los Tigres del Norte, <http://lostigresdelnorte.com/main/home>, consultado el 15 de mayo 2012

Los Tigres del Norte Foundation, <http://lostigresdelnortefoundation.org/>, consultado el 15 de mayo 2012

Metro Lyrics, <http://www.metrolyrics.com/los-tigres-del-norte-awards-featured.html>, consultado el 15 de mayo 2012

Entrevistas

Bello, Teodoro [entrevista], 2011 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Tijuana.

Mendoza, Graciela [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Los Ángeles.

Rulfo, Maurilio [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Anaheim.

Pacheco, Berenice [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Anaheim.

Páramo, Elvira [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Anaheim.

Pérez, Francisco [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Anaheim.

Vargas, Jesús [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Los Ángeles.

Velasco, Antonio [entrevista], 2012 [trabajo de campo], *Continuidad y cambio de la representación del migrante indocumentado en los corridos de Los Tigres del Norte (1971-2011)*, Los Ángeles.