



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**EL BAILE DE LA VIOLENCIA: REPRESENTACIONES
EN TORNO AL MOVIMIENTO ALTERADO EN
TIJUANA Y LOS ANGELES**

Tesis presentada por

Gustavo Pineda Loperena

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B.C., México
2014

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: _____

Dr. Miguel Olmos Aguilera

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

A mis tres mujeres favoritas:

Areli Serrato por el amor y el tiempo.
Porque aún a pesar de la distancia estamos el uno para el otro.

Carmen Loperena por la paciencia, el apoyo y la exigencia constante.

Jazmín Pineda por las sonrisas inagotables y la hermandad en la lejanía.

Las amo

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por otorgarme la beca con la cual realicé esta maestría. Al Colegio de la Frontera Norte por ser un hogar y un espacio donde construí nuevo conocimiento y por la ayuda para conocer otras latitudes latinoamericanas.

A mi director de tesis, el Dr. Miguel Olmos, por la confianza, paciencia, enseñanzas y apoyo en la elaboración de este trabajo. A mis lectores, el Dr. Alberto Hernández y el Dr. Juan Carlos Ramírez-Pimienta, por sus comentarios y sugerencias, porque estuvieron atentos y en todo momento se mostraron interesados en ayudarme a mejorar este manuscrito.

A los compas de la MEC por el tiempo compartido en las aulas y fuera de ellas, por vivir juntos el reto de los estudios culturales y por la infaltable *party*. Especialmente quiero agradecer a Miguel y René por convertirse en mis carnales, a Andy por la inagotable energía y ser la mejor roomie, a los *hobbos*, Steph y Beto, por las sonrisas, a Caro por la plática siempre amena, a Rafa Saavedra por enseñarnos la noche tijuanaense, a Melina por contagiar su alegría. A todos y cada uno los #MECKids por compartir este viaje colegiano.

En El Colef quiero agradecer a mis profesores y profesoras, principalmente a Laura Velasco, Camilo Contreras, Olga Odgers, Dolores Paris y Marlene Solís. Al personal de la biblioteca que siempre estaba atento a las nuevas publicaciones. A Irene Becerra por ayudar a sortear la burocracia y tener siempre un gesto amable.

A mi Are por su sonrisa que tanto me hace bien, por su cariño y por las horas en el *skype* para no sentirnos tan lejos y acompañarnos antes de dormir. A mi mamá y a mi hermana por estar siempre constantes y tener siempre unos minutos para conversar. A mi papá a quien seguro le gustaría saber lo que estoy haciendo.

Al resto de mis amigos y familia en D.F., con quienes siempre hubo un mensaje, una llamada o un *whats* para saludarnos y ponernos al tanto de nuestras vidas.

A las personas que directa o indirectamente colaboraron en esta investigación

A todas las personas que han llegado a mi vida y que poco a poco se han vuelto importantes.

A los que me falten, muchas gracias.

Tijuana, B.C., agosto de 2014

RESUMEN

Este trabajo es una aproximación a las representaciones sociales sobre un estilo musical que se inscribe dentro de los *narcocorridos* denominado *movimiento alterado*, el cual tiene como característica principal que sus letras tienen un contenido violento. El objetivo principal es analizar las representaciones sobre el movimiento alterado en dos contextos: Tijuana y Los Ángeles. Se realiza una caracterización musical y lírica del movimiento alterado a partir de la noción de música popular, tomando en cuenta la diversidad de las letras, su innovación musical y su forma de difusión y producción. El método que se utiliza es el etnográfico; mediante la observación de los conciertos en donde se presentan los grupos se rescatan las prácticas y formas de interacción entre los asistentes y los intérpretes, se describen los espacios y los consumos que se dan en cada lugar resaltando las diferencias. A través de entrevistas a sujetos que producen, difunden y consumen el movimiento alterado se da cuenta de las representaciones sobre el fenómeno musical, se caracteriza la diversidad de públicos y sus implicaciones en la sociedad. A partir del material analizado se distinguen dos representaciones, una ligada a la restricción o permisibilidad en la reproducción musical y, la otra, relacionada con la autoidentificación nacional o regional a partir de la música. Se caracterizan cuatro tipos de públicos a partir de sus gustos musicales e involucramiento con el fenómeno musical. A pesar de las diferencias en las representaciones sobre el movimiento alterado los públicos en ambos lados de la frontera no resultan disímiles.

PALABRAS CLAVE: Corridos, Violencia, Representaciones, Música popular, Tijuana, Los Angeles.

ABSTRACT

This paper is an approach to social representations of a musical style that pertains to *narcocorridos* called *movimiento alterado* which main characteristic is the violent content of its lyrics. The main objective is to analyze the representations of the *movimiento alterado* in two contexts: Tijuana and Los Angeles. A musical and lyrical characterization of the *movimiento alterado* is made from the notion of popular music taking into account the diversity of the lyrics, the musical innovation and the manner by which it is produced and distributed. The ethnographic method was used to rescue the practices and forms of interaction between the audience and the performer through the observation of the concerts where different artists perform, as well as the description of spaces and consumption that occur in given space highlighting its differences. It is through interviews with subjects who produce, diffuse and consume *movimiento alterado* music that we understand the representations of the musical phenomenon; the diversity of its audience is characterized; and its implications for society. Two representations are acknowledged from the material analyzed, one linked to the restriction or permissibility in musical reproduction, and the other related to regional or national self-identification based on the music. Also, four types of public are characterized based on their musical tastes and involvement with the musical phenomenon. Despite the differences in the representations of the *movimiento alterado*, audiences on both sides of the border are not dissimilar.

KEY WORDS: Corridos, Violence, Representations, Popular music, Tijuana, Los Angeles

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. DIRECTRICES TEÓRICO-CONCEPTUALES PARA COMPRENDER EL MOVIMIENTO ALTERADO: REPRESENTACIÓN, VIOLENCIA Y MÚSICA POPULAR	
1.1 Entender las representaciones y la música en el marco de una teoría de la cultura.....	8
1.2. Representación.....	9
1.3 La Teoría de las representaciones sociales	11
1.3.1 Los procesos constitutivos de las representaciones: objetivación y anclaje	14
1.3.2. Funciones de las representaciones sociales	15
1.3.3. Dimensiones de la representación social.....	16
1.4 Definiendo la(s) violencia(s), sus formas y representaciones.....	17
1.4.1 La(s) violencias: enfoques y definiciones	17
1.4.2 Acercarse analíticamente a la violencia del narcotráfico	22
1.5 Repensando la noción de música popular.....	27
1.5.1 La circularidad cultural	28
1.5.2 La concepción bourdieuana sobre lo popular y su relación con la identidad.....	28
1.5.3 Nuevas miradas sobre la música popular	31
1.5.4 Géneros musicales y músicas populares	32
1.6 Conclusión de capítulo.....	33
II. METODOLOGÍA: LA(S) RUTA(S) PARA ACERCARSE A LOS CORRIDOS DEL MOVIMIENTO ALTERADO	
2.1 Caminos para el análisis de los narcocorridos: compilación, representación e historia.	36
2.2 Del análisis cualitativo de las representaciones	40
2.3 La propuesta etnográfica.....	41
2.4 Observación	43
2.5 La entrevista.....	45
2.6 Revisión documental y videográfica.....	47

2.7 Operacionalización: Dimensiones y categorías de análisis	48
2.8 Delimitación espacio-temporal.	50
2.9 Sujetos de estudio/unidad de análisis.....	50
2.10 Conclusión de capítulo.....	50

III. MÉXICO ENTRE CORRIDOS, NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA: DEL CORRIDO REVOLUCIONARIO AL MOVIMIENTO ALTERADO

3.1 El corrido: orígenes y acercamientos analíticos.....	53
3.2 El corrido revolucionario	55
3.3 El corrido de contrabando en la frontera. Antecedente de los narcocorridos	58
3.4 De 1940 a 1960. Producciones musicales locales del narcotráfico y corridos de migración.	60
3.5 El ascenso del narcotráfico y sus corridos durante los años setenta	63
3.6 El afianzamiento de la figura del narcotraficante en los corridos de los ochenta y noventa.....	66
3.7 Corridos y narcotráfico en el ocaso del siglo XX y la aurora del XXI.....	70
3.8 Conclusión del capítulo	72

IV. PENSAR EL MOVIMIENTO ALTERADO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN MUSICAL DE LA VIOLENCIA DEL NARCOTRÁFICO

4.1 La violencia del narcotráfico: horror, nuevas prácticas, sentidos y significados.....	76
4.2 La representación musical de la violencia. Los corridos del Movimiento Alterado. .	81
4.3 Los corridos enfermos	88
4.4. Otras temáticas: moda, mujeres, amor y contra-apología.....	91
4.5 El movimiento alterado: innovación musical	96
4.6 El movimiento alterado: una construcción comercial.....	97
4.7 Conclusión del capítulo	99

V. LOS BAILES DEL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ANGELES: UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

5.1 Primer acercamiento a los bailes de corridos alterados	101
5.2 Aquí y allá.....	102

5.2.1 Las Pulgas	102
5.2.2 Nokia Teather.....	108
5.3 Otros eventos del movimiento alterado	117
5.4. Conclusión del capítulo.	120
VI. DOS CONTEXTOS: REPRESENTACIONES EN TORNO AL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ANGELES	
6.1 Representaciones sociales y narcocorridos.....	121
6.2 Movimiento alterado: entre chivo expiatorio y libertad	123
6.3 Movimiento alterado: la representación de lo mexicano	128
6.4 Movimiento alterado: sus públicos	132
6.4.1 Público exclusivo	133
6.4.2 Público emblema.....	133
6.4.3 Público ocasional.....	134
6.4.4 Fan.....	134
6.5 Conclusiones del capítulo	136
CONCLUSIONES.....	137
BIBLIOGRAFÍA	142
ANEXOS	152
ANEXO 1. Guía de entrevistas consumidores de corridos	153
ANEXO 2. Guía de entrevista (Locutor)	156
ANEXO 3. Guía de entrevista (Productor)	158
ANEXO 4. Canciones utilizadas.....	159

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 5.1. Las Pulgas, Tijuana, B.C.	104
Imagen 5.2. El Komander en Las Pulgas.	106
Imagen 5.3. Nokia Theater, Los Angeles, CA.....	109
Imagen 5.4. El Komander en el Nokia Theater.	113

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 2.1. Operacionalización: dimensiones y categorías de análisis.	49
Cuadro 4.2. Clasificación del movimiento alterado dentro de la música popular y el género del corrido.....	86

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 6.1. Públicos diversos dentro del movimiento alterado	135
--	-----

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un análisis de las representaciones en torno al movimiento alterado, un estilo musical que nace en Sinaloa como fruto del narcotráfico y que se inscribe dentro del subgénero de los narcocorridos. El interés estriba en reconocer el contenido simbólico no sólo de la producción musical sino de su apropiación a través de distintas vías, desde la asistencia a conciertos hasta las visitas a Youtube para consumir este producto cultural en dos contextos: Tijuana y Los Angeles. La importancia de analizar dos contextos radica en poder distinguir cómo un mismo fenómeno musical es difundido, recibido y representado de formas diversas dependiendo del contexto en que se inscriba el sujeto social.

La noción de representación sirve de marco teórico-conceptual dado que permite reconstruir desde el discurso el contenido simbólico, las opiniones, las actitudes, las definiciones y los sentimientos individuales y colectivos sobre un objeto o asunto específico, además de que pone el acento en que toda representación está situada en contextos histórico-sociales específicos y en considerar la información que circula sobre determinado objeto y las prácticas de los sujetos (Hall, 1997; Jodelet, 2008). Dentro del marco teórico también se incluye la noción de violencia con la intención de explicar cuál es el tipo de violencia que se refleja en las letras del movimiento alterado, una violencia estrechamente ligada al narcotráfico. Además, se incorpora la noción de música popular, con la intención de poner de relieve la forma en que la música es producida, las formas en que es difundida y cómo es percibida e incorporada por los escuchas construyendo un estilo musical específico dentro del género musical del corrido. Todo ello sin negar que la música se convierta además en un producto cultural enclasante en término bourdieuanos.

El movimiento alterado es un estilo musical que comenzó a difundirse a partir de 2007 en plena guerra contra el narcotráfico, tanto en Sinaloa como en el resto del país y el sur de Estados Unidos, a través de discos compactos, las redes sociales, la piratería y las páginas de internet. La característica principal del movimiento alterado es que en sus letras presenta de manera cruda la forma en que se dirigen los grupos del narcotráfico, describe detalladamente asesinatos, personas degolladas, uso de armas de alto calibre y las

sensaciones satisfactorias al mancharse las manos con sangre del enemigo. (Ramírez Paredes, 2012; Ramírez-Pimienta, 2013).

Estos narcocorridos cuentan con gran recepción en ambos lados de la frontera, sin embargo, el proyecto propone que las representaciones que los consumidores tienen sobre él no pueden reducirse, como habitualmente se ha tratado, sólo a las aspiraciones reflejadas a través de las letras, sino que el espectro de lo que representa un estilo musical como este está relacionado con otros elementos que lo construyen, tales como las empresas dedicadas a su difusión, las cuales pocas veces son tomadas en cuenta, la amplitud del público, el cual no se reduce a comunidades insertas en el narcotráfico o depauperadas, lo que se pretende dar cuenta es de que los escuchas son muy diversas y las razones del gusto por este género desbordan aquello que se encuentra escrito en las letras. Con este trabajo se pretende conocer las representaciones que se construyen sobre los corridos del movimiento alterado, su contexto y la forma en que se convierte en un estilo musical con un éxito en México y Estados Unidos. A través del contenido simbólico de las representaciones, todo ello para saber cuáles son los anclajes simbólicos a través de los cuales los consumidores se identifican con este estilo musical. Para encaminar tales pesquisas se planteó la siguiente pregunta de investigación:

¿Cuáles son las diferencias o similitudes en las *representaciones* sobre el movimiento alterado en Tijuana y Los Ángeles?

Bajo este cuestionamiento se diseñaron un objetivo general y tres objetivos específicos que a la postre se intentaron responder a lo largo del presente trabajo.

Objetivo general:

- Analizar las representaciones sociales que se tienen sobre el movimiento alterado en Tijuana y Los Ángeles y la forma en que éstas son incorporadas por sus consumidores

Objetivos específicos:

- Caracterizar el movimiento alterado a partir del contenido de sus letras, la instrumentación y los ritmos, el vínculo entre el intérprete y el público, su imagen y función social y sus condiciones de producción y difusión.
- Describir las actitudes y prácticas de los intérpretes y el público dentro de los eventos musicales del movimiento alterado enfatizando las diferencias y similitudes en escenarios con condiciones sociales, económicas y culturales distintas
- Conocer, analizar y comparar las representaciones sociales que en distintos contextos nacionales y culturales se tienen sobre el movimiento alterado.

Justificación

A la par con el crecimiento de la violencia fruto del narcotráfico y la guerra emprendida contra éste, se originó un nuevo estilo musical derivado del corrido de traficantes, denominado movimiento alterado, el cual refleja de manera cruda la violencia con que se manejan los grupos de narcotraficantes (Ramírez Paredes, 2012; Ramírez-Pimienta, 2013). Este estilo musical tiene su casa productora en Los Ángeles y ha ganado gran popularidad entre los mexicanos de segunda generación en esta ciudad.

La producción musical de este nuevo narcocorrido hiperviolento se da en la ciudad de Los Ángeles, sin embargo las historias de asesinatos y “levantones” toma lugar del otro lado de la frontera, en las ciudades mexicanas víctimas de una cruenta guerra entre narcotraficantes y fuerzas federales. Su recepción en México se ha interpretado como una apología del crimen y sus letras como un reflejo de éxito social de los miles de jóvenes que no encuentran posibilidades de desarrollo. Por su parte, en California su recepción y apropiación está ligada a la construcción de una especie de contracultura en un contexto migratorio y como fuente de identidad del ser mexicano (Simonett, 2001).

Por lo tanto, resulta necesario conocer cuáles son las diferencias en las representaciones sobre este estilo musical que permite que los mexicanos en Estados Unidos y México se identifiquen con este a pesar del contenido violento y crudo de sus letras.

Para lograr ese cometido es necesario entender al corrido como un género musical con una larga historia. Los debates sobre su origen también, hay quienes sostienen que su origen se

da en el centro del país, mientras que otros consideran que echa sus raíces en el norte de México, en la frontera con Texas. Según Mendoza (1954), el corrido tiene sus orígenes en el romance español y data de mediados del siglo XIX, sobre todo en la zona central del país. Por su parte, Américo Paredes (1963) considera también que los orígenes del corrido datan de este siglo pero en la frontera entre México y Texas. Los primeros corridos hablan de valientes, de sucesos acaecidos en los pueblos, son el alma del pueblo, su periódico y su antecedente próximo se puede situar en la época de la Colonia, en un género literario denominado romance.

En relación con la configuración de los narcocorridos o corridos de traficantes, Astorga (1995) menciona que tienen su origen en el siglo XX con el tráfico de tabaco o alcohol a Estados Unidos. Desde el primer tercio del siglo pasado los corridos con esta temática se enfocan en el tráfico de amapola o marihuana, o hacen referencia a la vida de los traficantes famosos.¹ Por su parte, el movimiento alterado como “variante” o “evolución” del narcocorrido nace en Sinaloa en 2007 pero su producción y difusión se da en Los Ángeles (Ramírez Paredes, 2012; Ramírez-Pimienta, 2013).

Un acercamiento a la música de banda y su impacto en el sur de Estados Unidos es desarrollado por Simonett (2004), quien menciona que en la década de los noventa este género impactó los salones de baile de Los Ángeles, desarrollando ente los jóvenes un profundo orgullo por lo mexicano, conquistando las estaciones de radio y conformando una identidad mexicana. La tecnobanda permitió a los mexicanos y méxico-americanos conformar un sentimiento de orgullo y de mexicanidad exacerbada.

Cathy Ragland (2009), desarrolla una aproximación a la música norteña en Estados Unidos, donde esta funciona como un referente de la identidad nacional, regional y de clase, convirtiéndose en signo de la comunidad migrante en el país del norte, potencializando con ello la transnacionalización de la música norteña.

Por su parte, Ramírez-Pimienta (2011) afirma que el narcocorrido se ha convertido en símbolo de una mexicanidad en el sur de Estados Unidos, esta resignificación de lo mexicano es atravesada por la norteñización o fronterización, reflejada a través de las botas

¹ Según Ramírez-Pimienta (2004a, 2010a, 2011), los primeros corridos con temática de tráfico de drogas pueden ser, “Por morfina y cocaína”, de la autoría de Manuel Valdez de 1934, si se considera el tráfico y sus peripecias como el eje principal del corrido, o bien “El Pablote” de José Rosales de 1931 si se considera al narcotraficante como temática principal.

y el sombrero. La representación emblemática de lo que constituye ser mexicano se desplaza hacia un paradigma fronterizo-norteño (Valenzuela 2010, Ramírez-Pimienta, 2011). Ramírez Paredes (2012) analiza las producciones musicales del movimiento alterado vinculándolo con una estética de la violencia que ha alcanzado niveles exorbitantes, sobre todo, después de la declaración de la guerra contra el narcotráfico emprendida en el sexenio de Felipe Calderón. Pone de relieve también que el poder de fascinación que ejerce este estilo musical se debe, por un lado, a los elementos de ascenso social y consumismo propio de la sociedad capitalista y, por otro, al poder que las empresas multinacionales dedicadas a la música ejercen en el mercado y la venta de productos vinculados con la violencia. Ramírez-Pimienta (2013) construye el marco contextual en el cual el movimiento alterado se genera. Según el autor, el movimiento alterado se ha convertido en una nueva forma de cantarle al narco, adoptando en sus letras nuevos lenguajes que reflejaron la realidad nacional durante el pasado sexenio. El movimiento alterado es, según Ramírez Pimienta, un estilo musical genérico dado que no le limita a un cantante, una disquera o un colectivo de músicos, sino al hecho de que tiene como característica principal e innovación corridística el versar sobre la hiperviolencia del narco.

Hipótesis

Principio: Según Valenzuela (2010) y De la Garza , los narcocorridos en general, y para este caso el movimiento alterado en particular construyen en los jóvenes expectativas de vida ligadas a la obtención de dinero y un mundo de vida ostentoso fruto del narcotráfico. Además, Heau Lambert (2006), delinea que el consumo del narcocorrido puede ser entendido como una especie de actitud rebelde ante la clase política y las nulas oportunidades de desarrollo, esto entendido para el caso de los jóvenes que viven en México. Sin embargo, este argumento puede ser extrapolado para los jóvenes mexicanos que viven allende las fronteras, en Estados Unidos.

Por otro lado, López Castro (2006) pone de relieve una tradición de corridos que hablan de la migración y que han sido referente de identidad del ser mexicano en Estados Unidos. Por su parte, Simonett (2004) delinea que el éxito de la música de banda, norteña y los corridos en Estados Unidos se debe a que representan “el ser mexicano” para jóvenes de

origen mexicano nacidos en territorio norteamericano, además de que existe una gran producción de esta música desde principios de los noventa y un público amplio que lo adopta. En este caso la función de los narcocorridos sería además de una representación aspiracional, un símbolo identitario de lo nacional. En este sentido, Ramírez-Pimienta refiere que “la música nortea o, más propiamente dicho, las músicas nortea son sin duda la nueva música mexicana y desplazan por mucho a la música del Bajío” (2010c:38) construyendo nuevas identidades populares fuera de los límites nacionales a partir de las producciones sonoras.

Deducción: Las representaciones en torno al movimiento alterado que se construyen de un lado y otro de la frontera son distintas, y se incorporan de distintas formas a la identidad. En Estados Unidos el movimiento alterado funciona como símbolo identitario, el *ser mexicano* y está vinculado con la producción y difusión “oficiales” (disqueras y radiodifusoras). En este caso se retoman los anclajes simbólicos de los corridos tradicionales como lo rural y la hombría del mexicano.

Por su parte, en México este fenómeno musical se vincula con los símbolos de poder y riqueza que representan un referente de éxito social y económico. Además de que se pone de relieve el vínculo estrecho de contextos de violencia en que vive el país y su vínculo con los significados que los jóvenes asignan a este género musical.

Estructura del trabajo

El primer capítulo titulado *Directrices teórico-conceptuales para comprender el movimiento alterado: representación, violencia y música popular* presenta los criterios teóricos que encaminan este trabajo. Para ello se desarrolla la noción de representación y la teoría de las representaciones sociales. Se desarrolla la noción de violencia que dirige la interpretación de los corridos alterados. Por último, se muestra la noción de música popular que sirve de marco de interpretación para entender a los corridos.

En el segundo capítulo que lleva por nombre *Metodología: la(s) ruta(s) para acercarse a los corridos del movimiento alterado* se delinearán las estrategias metodológicas que se siguieron en transcurso de la investigación. En este sentido se pone de relieve la

importancia de analizar la música y específicamente el movimiento alterado a partir de un acercamiento etnográfico que permita captar a los sujetos involucrados en el consumo y difusión de este estilo musical.

En *México entre corridos, narcotráfico y violencia: del corrido revolucionario al movimiento alterado*, tercer capítulo de esta obra, se realiza un recorrido histórico para ubicar las condiciones en que han surgido los corridos y su vínculo con distintos contextos de la realidad social mexicana. Se pone especial énfasis en la producción corridística que versa sobre el narcotráfico o los traficantes la cual es el objeto de estudio de esta investigación.

El cuarto capítulo, titulado *Pensar el movimiento alterado más allá de la representación musical de la violencia del narcotráfico*, tiene la intención de caracterizar al movimiento alterado a partir de su contenido, innovación musical y la forma en que este es difundido y consumido. Se presenta una clasificación y se pormenoriza la forma en que se ha convertido en un fenómeno musical de gran impacto.

Los bailes del movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles: un acercamiento etnográfico es el quinto capítulo y en este se presenta el trabajo de observación que se realizó en distintos escenarios musicales en Tijuana y Los Angeles donde los intérpretes del movimiento alterado se presentaron, en este sentido se sigue la noción de descripción densa para dar cuenta de los eventos, delineando una interpretación de los mismos

El sexto y último capítulo presenta las representaciones sociales que a través de las entrevistas y el trabajo de campo en general, además de la revisión documental y videográfica se dilucidaron sobre este fenómeno musical en dos contextos, por ello lleva por título *Dos contextos: representaciones en torno al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*. Además se presenta una caracterización de los públicos que asisten a los conciertos, esto también a partir de las entrevistas y la observación etnográfica.

Finalmente, se presenta una reflexión a manera de conclusiones en la que se exponen de forma detallada las diferencias y similitudes en las representaciones y las prácticas en los eventos musicales y en los contextos sociales más amplios. Además, se ilustra la importancia de realizar trabajo de campo en escenarios musicales donde se canta y bailan corridos de narcotráfico para diversificar y ampliar la perspectiva sobre este fenómeno musical y social arraigado en nuestro país.

I. DIRECTRICES TEÓRICO-CONCEPTUALES PARA COMPRENDER EL MOVIMIENTO ALTERADO: REPRESENTACIÓN, VIOLENCIA Y MÚSICA POPULAR

La finalidad del presente capítulo es aclarar, de manera sencilla y detallada, los criterios teórico-conceptuales que sirven como fundamento para la interpretación del problema de investigación que aquí se presenta. Comúnmente el análisis sobre corridos y la vertiente de narcocorridos se realizan a partir del análisis de las letras y las más de las veces se utiliza la noción de representación como eje para explicar el contenido de las canciones. Sin embargo, lo que aquí se propone es utilizar la noción de representación como ha sido utilizada en la teoría francesa, es decir, como saber de sentido común, ligado en gran medida a la sociología fenomenológica para saber cuáles son las representaciones que los sujetos sociales tienen sobre éste tipo de narcocorridos y por qué el movimiento alterado cuenta con gran popularidad y así distinguir las diferencias entre las representaciones en Tijuana y Los Angeles. Los narcocorridos del movimiento alterado no son sólo texto sino también baile, música, gesto, por lo tanto, se echa mano de la noción de representación impulsada por la antropología simbólica para explicar la forma en que los eventos y bailes del movimiento alterado son vividos y las experiencias que los sujetos que participan en ellos experimentan.

1.1 Entender las representaciones y la música en el marco de una teoría de la cultura

La cultura está formada por *representaciones sociales*, mapas mentales o hábitos que se objetivan en *formas simbólicas* en contextos histórica y socialmente estructurados. Siendo así, la realidad social “existe” dos veces: como formas interiorizadas y como formas objetivadas.

Las representaciones sociales son las formas interiorizadas de la cultura, sistemas de significados que dotan de sentido nuestras acciones, y mediante los cuales damos sentido e interpretamos el mundo, son, en términos de Geertz (2003: 301), *esquemas de y esquemas para*. Éstas son construidas históricamente por los grupos y se encarnan en los sujetos que los componen.

Las formas simbólicas son objetos sensibles, perceptibles para los sentidos y se materializan en prácticas, artefactos, gestos, lenguajes, símbolos o expresiones artísticas. Thompson denomina *formas simbólicas* a este “amplio campo de fenómenos significativos, desde las acciones, gestos y rituales, hasta los enunciados, los textos, los programas de televisión y las obras de arte” (2007:205).

De esta forma, la cultura está presente en el hacer y pensar de toda colectividad, es legitimadora y justificadora de prácticas, creadora de objetos y representaciones, “la cultura específica a una colectividad delimitando su capacidad creadora e innovadora, su facultad de adaptación y su voluntad de intervenir sobre sí misma y sobre su entorno. Ella hace existir una colectividad, *constituye su memoria*, contribuye a forjar la cohesión de sus actores y legítima o deslegitima sus acciones” (Giménez, 2007: 51). La cultura es la urdimbre de significaciones bajo la cual la acción social, los objetos y los símbolos cobran sentido. Por lo tanto, es en la acción social, en la práctica, en el rito y en las expresiones artísticas donde los esquemas culturales encuentran su articulación con las representaciones.

Visto desde esta perspectiva, el objeto de estudio en esta investigación es la relación entre una forma simbólica, es decir, un fenómeno musical con características específicas y condiciones de producción sociales e históricas determinadas y las representaciones que distintos sujetos, involucrados en su consumo, difusión y producción tienen sobre ella. En otras palabras, se busca encontrar la relación entre el producto musical y la representación sobre este.

1.2. Representación.

Representar refiere, por su prefijo, a un doble proceso de cognición: el de volver a hacer presente algo, presentar algo que no está ya en el aquí y ahora, lo cual muestra una disparidad espacial y temporal respecto del objeto representado; por otro lado, la noción de representación también define una repetición, constituyéndose en una especie de artificialidad (Olmos, 2001: 266). “La representación sería, en este caso, un acontecimiento a través del cual algo es repetido, re-producido en el presente y, por lo tanto, restituido artificialmente en y por la representación” (Victoriano y Darrigrandi, 2009: 249).

La representación constituye la estructura de comprensión a través de la cual los sujetos dan sentido al mundo sensible, la forma en que los objetos cobran sentido y significación. Esta estructura se encuentra expresada a través del lenguaje, vehículo por excelencia para transmitir los significados que se construyen sobre el mundo social y natural, inclusive sobre lo imaginario. Entonces, la representación o serie de representaciones son parte de un sistema de construcciones simbólicas sobre un objeto que se constituye como referente, el cual puede ser real o imaginario y del cual se da cuenta o se le representa mediante el lenguaje.

La representación conecta el sentido con el lenguaje y la cultura, brindando significado a los objetos a través de signos compartidos. La representación es una parte fundamental del proceso a través del cual se origina el sentido y se intercambia entre los sujetos pertenecientes de una cultura; involucra el uso del lenguaje, de los signos y de las imágenes que están en lugar de las cosas, que las representan.

En la construcción de las representaciones existen dos sistemas o procesos. El primero nos permite dar sentido al mundo mediante la construcción de un conjunto de correspondencias entre las cosas (gente, objetos, ideas abstractas, etc.) y nuestro sistema de conceptos, o mapas conceptuales. El segundo depende de la construcción de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y un conjunto de signos, organizados en diferentes lenguajes. La relación entre las *cosas*, *conceptos* y *signos* está en el centro de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y los convierte en un conjunto es lo que denominamos *representaciones* (Hall, 1997).

Según Hall (1997), existen tres enfoques teóricos para acercarse al concepto de representación: *reflectivo*, *intencional* y *constructivista*. El enfoque reflectivo desarrolla la tesis de que, mediante el lenguaje se refleja y se da cuenta de la realidad sensible, de la verdad y esencia de las cosas del mundo. Según Olmos (2001:266), esta posición es desarrollada por Platón y es la base de la teoría de la mimesis, entendida esta como presencia repetida y copia debilitada de las cosas. El enfoque intencional propone que la realidad es representada de manera tal que cualquier sujeto puede construirla individualmente, sin embargo su debilidad estriba en que no rescata la idea de que los signos y los medios a través de los cuales se transmiten y construyen las representaciones

son de carácter colectivo. Por último, el enfoque constructivista pone de relieve que las representaciones sobre los objetos están condicionadas por el contexto de los individuos y colectivos, y los signos que permiten comunicar las representaciones son de carácter público y colectivo, por lo tanto están determinados por convenciones sociales. Por lo tanto, proponen que las cosas u objetos no significan por sí mismos, sino que su sentido es construido mediante los sistemas de representaciones y los signos que permiten comunicarlo. En este sentido, la representación es una práctica, un *trabajo*, que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del objeto o del signo, sino de su *función simbólica*.

1.3 La Teoría de las representaciones sociales

La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici es heredera de varias tradiciones de pensamiento: la psicología experimental y etnopsicología de Wundt, el interaccionismo simbólico de Mead, el psicoanálisis freudiano, los trabajos de Lévy-Bruhl, la psicología piagetiana, la sociología del conocimiento de Berger y Luckmann y la sociología de Durkheim (Mora, 2002; Araya Umaña, 2002). Aquí se desarrollan, de manera somera, dos de estas influencias dado que tienen una importancia capital para nuestro objeto de estudio, por un lado, la noción de representaciones colectivas de Durkheim y, por otro, la propuesta constructivista de Berger y Luckmann.

El concepto de *representaciones colectivas* formulado por Durkheim está en la base de su pensamiento: la irreductibilidad del conjunto social a la suma de todos los individuos, intentando con ello delimitar a través de un espectro específico de hechos el objeto propio de la sociología. Según Durkheim el concepto se refiere a aquellos pensamientos o ideas colectivas que se imponen al individuo y que, por tanto, tienen un carácter general, coercitivo y externo en determinado grupo, independiente de las conciencias individuales y que provee de sistemas de comunicación, clasificación, lenguaje y saberes, además de convertirse en marcos de acción grupal. Los estudios sobre religión permitieron que el autor transitara de una concepción de las representaciones en sentido psicológico a una simbólica-cultural, que tiene relevancia en el conjunto social (Durkheim, 2012; Ramírez

Plascencia, 2007). Las representaciones sociales son, en resumen, un mundo instituido de significaciones técnicas, morales, artísticas, mitológicas, etc., que son expresión de una forma de vida, con su modo de reproducción sociocultural. Las representaciones son indispensables para el análisis de la realidad social dado que, su carácter colectivo y externo de las conciencias individuales les dota de objetividad y, por ende, son dignas del enfoque sociológico.

Para Berger y Luckmann (2006) la realidad social se construye en la vida cotidiana y al individuo se le presenta como un mundo preconcebido y preinterpretado, donde aprende stocks de conocimiento mediante los cuales da sentido y significado a ésta. La realidad social se construye a partir de la interacción social, a partir de marcos intersubjetivos que permiten comunicarse con los otros construyendo marcos culturales compartidos, dando con ello lugar a al conocimiento de sentido común. De esta forma el conocimiento de sentido común permite interpretar fenómenos sociales o naturales, sujetos o situaciones a partir de aquello que esta previamente construido, tipificado e institucionalizado, reduciendo lo problemático o extraño.

En resumen, los desarrollos teóricos de Durkheim y Berger y Luckamann contribuyeron en el pensamiento de Moscovici de forma tal que permitieron observar que las representaciones colectivas no son sólo una clase general de conocimientos y creencias que se imponen al individuo sino fenómenos ligados con una manera especial de adquirir y comunicar conocimientos, y poner el acento en el carácter generativo y constructivo que tiene el conocimiento en la vida cotidiana. Es decir, que nuestro conocimiento más que ser reproductor de algo preexistente, es producido de forma inmanente en relación con los objetos sociales que conocemos y se construye en procesos de interacción lo que permite observar una diversidad de individuos y grupos, por ende de representaciones. Además, la naturaleza de esa generación y construcción es social, esto es, que pasa por la comunicación y la interacción entre individuos, grupos e instituciones. La importancia del lenguaje y la comunicación como mecanismos en los que se transmite y crea la realidad, por una parte, y como marco en que la realidad adquiere sentido, por otra. Al reconocer que las representaciones son al mismo tiempo generadas y adquiridas, le quita ese lado preestablecido, estático que ellas tenían en la visión clásica. De allí la observación acerca

de que lo que permite calificar de sociales a las representaciones, es menos sus soportes individuales o grupales que el hecho de que ellas sean elaboradas en el curso del proceso de intercambios y de interacciones, conformando constructos simbólicos.

El concepto de representaciones colectivas fue retomado en 1961 por el psicólogo social Serge Moscovici (Moscovici, 1979; Jodelet, 2008) para dar cuenta de la forma en que la teoría psicoanalítica se introduce, reapropia y reconfigura en la sociedad, construyendo concepciones de sentido común sobre ésta. La propuesta de la teoría de las representaciones sociales iniciada por Moscovici, propone superar la dicotomía clásica entre sujeto y objeto. Por lo tanto, esta teoría puede incluirse dentro de las propuestas que Hall denomina como constructivistas.

En términos generales la teoría plantea que no hay una distinción entre los universos exterior e interior, ya que sujeto y objeto no son fundamentalmente distintos, sino que conviven en un proceso dialéctico. En este sentido, es necesario poner en claro que para la teoría de las representaciones sociales no existe una realidad objetiva a priori, “toda realidad es representada, apropiada por el individuo o el grupo y reconstituida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, que depende de su historia y el contexto social e ideológico que le circunda. Y es esa realidad apropiada y reestructurada que para el individuo o el grupo constituye la realidad misma” (Abric, 2001: 12) Por ejemplo, si un sujeto emite su opinión sobre un objeto o situación específicos, ésta también constituye al objeto. De esta forma, el vínculo sujeto-objeto determina al objeto representado. En palabras de Jodelet (2008) y Abric (2001), una representación es la representación de alguien sobre algo y siempre es de carácter social, y constituye una visión global sobre determinado objeto.

Hasta ahora la definición más lograda sobre representación social es de Jodelet, quien la define como:

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.

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. (Jodelet, 2008: 474-475)

Las representaciones sociales permiten a los individuos y a los colectivos asignar sentido y significado a sus prácticas, a sus conductas y a su entorno tanto inmediato como lejano, todo ello a partir de su propio sistema de referencias construidas social e históricamente. “La representación no es así un simple reflejo de la realidad, sino una organización significativa. Esta significación depende a la vez de factores contingente (...) y factores más generales que rebasan la situación misma: contexto social e ideológico, lugar de individuo en la organización social, historia del individuo y del grupo, desafíos sociales” (Abric, 2001: 13). Las representaciones sociales funcionan como un sistema de interpretación de los individuos y las colectividades sobre su entorno físico y social, son *guías* para la acción.

1.3.1 Los procesos constitutivos de las representaciones: objetivación y anclaje

La conformación de las representaciones sociales consta de dos procesos dialécticamente relacionados, que permiten construir imágenes sobre los objetos, es decir construir ideas sobre las “cosas”, conformando sistemas de significados reduciendo la multiplicidad de elementos externos y, por otro lado, permitir que estas ideas echen raíz en el pensamiento colectivo, adquiriendo reconocimiento y validez social; estos procesos son la *objetivación* y el *anclaje* (Moscovici, 1979; Jodelet, 2008).

La objetivación puede definirse como la síntesis del exceso de información sobre determinado objeto, constituyéndose en un saber común. La objetivación es una operación que permite construir una imagen sobre aquel objeto y estructurar una idea sobre éste. “Al poner en imágenes las nociones abstractas, da una textura material a las ideas, hace corresponder cosas con palabras, da cuerpo a esquemas conceptuales” (Jodelet, 2008, 481). Objetivar es el proceso a través del cual se reabsorbe el exceso de significados materializándolos, en palabras de Moscovici:

la objetivación lleva a hacer real un esquema conceptual, a duplicar una imagen con una contrapartida material. El resultado, en primer lugar, tiene una instancia cognoscitiva: la provisión de índices y de significantes que una persona recibe, emite y trama en el ciclo de las infracomunicaciones, puede ser abundante. Para reducir la separación entre la masa de palabras que circulan y los objetos que las acompañan, como no se podría hablar de ‘nada’,

los ‘signos lingüísticos’ se enganchan a ‘estructuras materiales’ (se trata de acoplar la palabra a la cosa) (Moscovici, 1979:75).

La objetivación se caracteriza como el aspecto fundamental en la construcción representativa y consta de tres fases: la construcción selectiva, la esquematización estructurante y la naturalización (Jodelet, 2008: 482). La construcción selectiva se define como la “depuración” de la información circulante en el medio social sobre el objeto de representación dando lugar a interpretaciones, reducciones, inversiones o evaluaciones sobre éste dependiendo del lugar que el sujeto ocupe en la estructura social, los sistemas de valores, ideologías y marcos culturales. La esquematización estructurante (Jodelet, 2008; Valencia Abundiz, 2007) refiere a la constitución de un conjunto gráfico y coherente que permite comprender la representación y su estructura. Por último, la naturalización es la fase en la que los sujetos hacen uso de la representación como una herramienta de comunicación, es la adaptación de la imagen mediante el lenguaje a la vida cotidiana y al sentido común de los sujetos.

El segundo proceso denominado anclaje puede considerarse como la inserción orgánica de significados construidos socialmente dentro de un sistema de representaciones o el enraizamiento social de la representación y su objeto (Jodelet, 2008). Este proceso dentro de la constitución de las representaciones sociales determina la forma en la que éstas se insertan en la sociedad, la vías a través de las cuales se reproduce, inserta y refuerza en los colectivos conformándose en saber social, en sentido común y por lo tanto en elemento para dirigir y encuadrar prácticas y discursos individuales y colectivos (Jodelet, 2008).

1.3.2. Funciones de las representaciones sociales

Las representaciones sociales se constituyen a partir de una doble lógica: como sistema sociocognitivo y como un sistema contextualizado. En el primer sentido se refiere al hecho de que son construcciones mentales, sometidas a procesos cognitivos, psicológicos que funcionan para la práctica social. Además, las representaciones sociales están determinadas por la forma en que éstas se construyen, transmiten y son utilizadas. Como sistema contextualizado, las representaciones están determinadas por el lugar que los individuos o

colectivos ocupan en la estructura social y por las condiciones en que se produce el discurso que formula la representación. Por ello en el análisis de las representaciones sociales es necesario tener en cuenta tanto la posición social del individuo o grupo, la forma en que éstas son producidas y transmitidas y las condiciones en las cuales se produce el discurso sobre éstas.

Según Abric (2001: 15), las representaciones sociales cumplen cuatro funciones fundamentales ligadas a las prácticas de los individuos y los colectivos: *función de saber*, *funciones identitarias*, *funciones de orientación* y *funciones justificadoras*. La primera función, la de saber, significa que las representaciones, en tanto saber de sentido común, circulan y permiten a los sujetos sociales adquirirlas e integrarlas en sus marcos de interpretación de la realidad. Sus funciones identitarias están definidas por su capacidad de funcionar en los procesos de comparación social, es decir para el auto y hetero-reconocimiento, construyendo, las más de las veces una imagen positiva del grupo de pertenencia. Las representaciones sociales también funcionan en el ámbito individual y social dado que permiten a los sujetos orientarse ante ciertas situaciones, tomar decisiones y conducir las prácticas a partir de la definición de las situaciones, los fines y los límites de la acción, como ya se mencionó son *guías de y para* la acción. Por último, las representaciones funcionan como justificadoras y legitimadoras de las acciones tanto individuales como colectivas, justificando, en ocasiones, comportamientos hostiles (Abric, 2001: 195-214).

1.3.3. Dimensiones de la representación social

Relacionado con lo anterior, la teoría de las representaciones sociales distingue tres dimensiones de la representación: la *información*, el *campo de la representación* y la *actitud*. En este sentido, la información está relacionada con el qué se sabe de determinado objeto de representación, el campo de la representación está ligado al cómo se interpreta al objeto y cómo están organizadas y jerarquizadas las ideas sobre el objeto y, por último, la actitud refiere a qué se siente y cómo se actúa respecto al objeto.

En resumen, la identificación de la visión del mundo de los individuos y los colectivos es esencial para entender sus formas de actuar, tomas de posición, concepciones

sobre objetos sensibles u objetos y con ello comprender las dinámica de las interacciones sociales y dar cuenta de las prácticas sociales y sus determinantes subjetivos. Por lo tanto, el valor heurístico de la utilización de las representaciones sociales estriba en el carácter informativo y explicativo sobre los individuos y los colectivos que construyen y comparten determinada representación social así como del objeto de la representación.

1.4 Definiendo la(s) violencia(s), sus formas y representaciones.

El objeto de estudio que se propone en este trabajo son las representaciones sobre un fenómeno musical con un contenido violento que se ha denominado como movimiento alterado, el cual es parte del género musical llamado corrido. Por lo tanto, es necesario aclarar lo que en este trabajo consideramos como violencia; para dar cuenta de una producción artística con estas características, poniendo énfasis en la violencia real y simbólica derivada de la guerra contra el narcotráfico durante el sexenio pasado, este es el cometido básico del siguiente apartado.

1.4.1 La(s) violencias: enfoques y definiciones

Según Wieviorka (2006) en el ámbito de las ciencias sociales se han propuesto por lo menos tres enfoques analíticos para entender la violencia: aquella que se presenta en tiempos de crisis, la siguiente es la que se ejerce de manera racional y, por último, el enfoque cultural.

El primer acercamiento insiste en la idea de que la violencia es una conducta que nace de la crisis, una respuesta a los cambios, principalmente a la frustración. En este enfoque la violencia encuentra su camino cuando la brecha entre las expectativas de un grupo y las posibilidades de satisfacerlas se convierte en una vía para el cambio.

Una segunda forma de análisis se basa en el carácter racional e instrumental de la violencia, sus dimensiones colectivas - motines , revoluciones, la violencia no es más que un recurso movilizad por los actores como un medio para lograr sus objetivos. La idea se declara no para analizar la violencia separada del conflicto más general en el que

eventualmente emerge, huelga de trabajadores, la demostración de la población rural, por ejemplo. Se presenta un poder explicativo innegable en la violencia como acción instrumental.

Finalmente, una última línea tradicional de enfoque postula un vínculo entre la cultura y la violencia. Este enfoque tiene al menos dos vertientes más: la que considera la civilización como negación de la violencia, construcción teórica basada en los trabajos de Norbert Elias, y aquella que establece un vínculo entre cultura y violencia en determinadas sociedades, ésta abrevia de los trabajos de Adorno. Según Wiewiorka los enfoques tradicionales de la violencia no deben ser olvidados o rechazados; ya que con frecuencia son una perspectiva útil para la comprensión de un concreto caso de la violencia.

El sociólogo desarrolla una teoría de la violencia basada en la noción de sujeto, lo cual le permite definir las actitudes que los individuos inmersos en fenómenos violentos pueden tener, ya sea la de deshumanización o compasión, etc. En este tenor, desarrolla la idea de que la violencia no deviene sólo de la falta de sentido sino también de su exceso, ya que puede proceder del borramiento del otro como de una ideología omniabarcadora, es decir, la violencia puede venir del derrumbe de un mito como de su nacimiento e inculcación contemporánea, tanto apelando al presente como al futuro.

Según Wiewiorka (2001), la violencia tiene ciertas características que deben ser reconocidas. La primera, es que la violencia es lo contrario de una relación conflictiva. La violencia no es el conflicto; es el no-conflicto, dado que no hay capacidad de negociación, debate, lucha, sino sólo el ejercicio de la violencia de uno sobre otro.

En toda situación concreta en la cual hay violencia existe la marca de un sujeto imposible, que se pierde. En toda experiencia de violencia hay un exceso o una falta de sentido la crueldad hace a la persona que es cruel, un anti-sujeto y la persona que sufre el castigo, se convierte en una bestia, en un no-sujeto. Sobrevalorar la acción violenta en favor de una causa ulterior, inexistente, fuera de los límites sería en exceso de sentido. La falta de sentido está en perder la capacidad de decisión sobre las acciones, y ponerse al servicio de otro sentido.

Por su parte, Blair (2004; 2005) invita a realizar una lectura antropológica de la violencia, teniendo como objeto de estudio la violencia durante la década de los noventa en Colombia, un país azotado también por el narcotráfico, el paramilitarismo, el poder de un Estado autoritario y miles de personas desprotegidas. Propone construir un concepto, o mejor aún, una conceptualización de cultura a partir de la cual sea posible dialogar con el fenómeno de la(s) violencia(s) y, por otro, construir y/o reconstruir una delimitación conceptual (y operativa) del concepto violencia(s) a partir de la cual entablar un diálogo con la cultura para, con estas redefiniciones, lograr replantear, de una manera más fecunda la relación que existiría entre cultura(s) y violencia(s).

La intención aquí es construir un puente que permita transitar de las acciones objetivas-materiales de las violencias hacia el análisis cultural el cual estriba en observar el campo de las representaciones mentales que acompañan los actos violentos, por ende es necesario entender su dimensión simbólica: sentidos, representaciones, imaginarios, producciones culturales y tramas discursivas que permitan entender cómo se alimentan de nuevas significaciones en los actos violentos. (Blair, 2005)

La pregunta es ¿cuál es el carácter o naturaleza antropológica de los fenómenos violentos y qué tanto incide en ellos las tramas culturales de las sociedades donde estos fenómenos se producen? ¿Cuál es la relación entre las condiciones de producción de la violencia, su representación musical y el significado de estas producciones para quienes la consumen?

Dentro de su propuesta de análisis, Blair comenta que la noción de *cultura de la violencia* se ha convertido en un concepto negado no sólo desde el ámbito de la política sino desde la investigación antropológica en Colombia. Según Blair esta negación a hablar de cultura de la violencia podría ser considerada como una ceguera intelectual, específicamente antropológica, dado que se negaba el carácter simbólico de la cultura y la dimensión significativa de la violencia. Es decir, entender la violencia como constructo de sentido que crea horizontes de significación para los sujetos sociales, por lo tanto el concepto no pretendía definir una cultura que tendía a la violencia sino apelar a la construcción simbólica de la cultura y abarcar no sólo la arista real-estructural de la

violencia sino también la simbólica, entendiéndola además como constructo histórico y contextual.

Virar en el análisis de los fenómenos de la violencia del ámbito de lo político, de los números y las estadísticas sobre la violencia al mar de las palabras, lenguajes escritos, hablados y corporales, transitar del plano estructural al simbólico para tamizar culturalmente nuestra perspectiva de las violencias.

Los análisis que establecen la relación entre cultura y violencia son aún incipientes, es decir, enfoques que permitan abordar la influencia de lo cultural en la violencia o de qué manera situaciones de violencia pueden construir nuevos productos y significaciones culturales.

Blair desarrolla una propuesta para vincular los significados con la violencia, los símbolos de los cuerpos mutilados. En este sentido, para Blair las masacres resultan numérica y simbólicamente más poderosa que otros tipos de violencia, por los niveles de crueldad y sufrimiento que trae consigo, por el número de muertos y las condiciones de su asesinato. “Los victimarios hacen del cuerpo de la víctima un “lugar”, un escenario de ejecución del ritual violento. Y el cuerpo es, no sólo su materialidad, sino que está cubierto de significaciones culturales” (Blair, 2004: 172).

En este sentido asistimos a una violencia escrita sobre los cuerpos, la cual tiene efectos sobre la subjetividad de los individuos y el sentido social que se construye en la interrelación de esas subjetividades y sobre la violencia misma. Sobre todo si admitimos que el cuerpo es el portador de la memoria social o que el dolor inscrito en el cuerpo, es una memoria que no puede ser borrada. Haciendo eco a estas prácticas de violencias desmedidas, las formas en que se propaga la muerte es a través de los mensajes que se dejan junto a los cadáveres luego de los asesinatos, extendiendo los códigos del cuerpo roto al lugar o los lugares donde se han dejado partes de los cuerpos. Es decir, el asesinato continúa más allá del cuerpo y se extiende en el espacio geográfico, más allá de donde el cuerpo fuese mutilado. En contextos de violencia extrema el cuerpo destrozado, en un contexto de violencia, se transforma en un símbolo, en medio de una red de sentidos

configurados socialmente, el muerto no dice nada, habla por medio de su descuartizamiento y la muerte, en este sentido, es un intercambio de sentidos y de símbolos.

Según Wieviorka, aquello que hace posible la violencia está en relación con condiciones como la impunidad, el miedo y una cultura del odio. En este sentido, el ser humano no es considerado un ser despiadado *per se*, sino alguien que resulta obligado por el *poder*.

La violencia por la violencia puede encontrarse en las más diversas situaciones, desde la delincuencia o la criminalidad clásica, la violencia urbana hasta aquella relacionada con los conflictos bélicos, las guerras en todos sus niveles y con cualquier apellido, guerra civil o guerra mundial (*¿guerra contra el narcotráfico?*), en ellas es donde con mayor fuerza aparecen estas prácticas violentas. Violencias que entremezclan el cálculo y la locura, racionalidad delirante la denomina Jacques Sémelin, apelando con ello a dos realidades de naturaleza psiquiátrica: el psicótico que deshumaniza a su víctima y paranoico que ve en ella la amenaza por excelencia (citado por Wieviorka, 2003: 165).

En resumen, Wieviorka da cuenta de tres aproximaciones analíticas al fenómeno de la violencia extrema, la crueldad. La primera sugiere que ésta tiene su razón de ser en el disfrute puro de hacer ver y hacer sufrir al otro, la segunda insiste en la locura o delirio de los actores y de las situaciones, y la última que pasa por la negación del otro a través del acto violento para constituirse como verdadero humano.

La violencia por sí misma, los excesos en el ejercicio del terror, en una palabra, la crueldad, no se dan en el vacío sino en contextos específicos que potencian su aparición, Wieviorka da cuenta de tres condiciones (Wieviorka, 2003).

La principal es la *impunidad*, la cual puede ser proporcionada por las circunstancias o aportada por las autoridades, casi siempre en nombre de un Estado. En este sentido, se rompe con la ley y el Estado, pero además de rompen máximas morales: no matar.

La siguiente condición que potencia la violencia es el *miedo*. La mayoría de las veces quienes ejercen la violencia se ven expuestos a un sinnúmero de presiones y condiciones donde el otro es un ser temible, el enemigo por excelencia produce miedo, este sentimiento

se convierte en violencia, en crueldad, en la necesidad de deshacerse el otro, deshumanizándolo, desapareciéndole. En este sentido, un sentimiento que se suma al miedo es la venganza, la necesidad de vengar a los camaradas caídos.

Por último, el sociólogo francés considera que debe existir una *cultura de la violencia* o cultura del odio, es decir, donde se hayan construido procesos significativos donde allá otro o unos otros bien identificados que merecen morir, por transgredir convenios, representar el mal o por tener una distancia social, cultural o económica imposible de resolver.

El autor agrega un factor más que es de vital importancia para entender la crueldad: el entrenamiento. Según Wieworka la violencia no puede ser resultado sólo de individuos con necesidad de asesinar para tranquilizar sus ansias o fruto de un delirio, sino a partir de la preparación, de la enseñanza de la técnica. Además, este entrenamiento pasa por los medios, como una especie de propaganda que invita a actuar de determinada forma violenta. Sin embargo, el análisis de la violencia no se agota en estos aspectos, esta misma despliega toda una serie de imágenes y construcciones simbólicas que se insertan en las sociedades, produciendo objetos de consumo, música, pintura, ropa, etc.

Entonces la pregunta, en relación con el movimiento alterado es ¿Bajo qué condiciones un género musical de estas características se convierte en artículo de consumo y con una gran cantidad de seguidores? A esta pregunta intentaremos contestar, en el capítulo VI, a partir del análisis de las representaciones sociales de los sujetos involucrados en su producción, consumo y difusión.

1.4.2 Acercarse analíticamente a la violencia del narcotráfico

El fenómeno musical del cual intentamos dar cuenta se inscribe directamente dentro del período de la guerra contra el narcotráfico en nuestro país, un sexenio donde la muerte a manos del narco o del mismo Estado se convirtió en nota periodística de todos los días. En este contexto también surgen interpretaciones de esta violencia desatada y reflejada en las letras del movimiento alterado. Para desarrollar este enfoque analítico se desarrollan tres

enfoques que resultan particularmente interesantes para nuestros fines dado que permiten pensar la violencia de narcotráfico en términos simbólicos, lo que hace posible vincularlos con producciones artístico-musicales como los corridos.

Usando como ejemplo la barbarie que tuvo lugar en la Alemania nazi, Rossana Reguillo (2011) desmenuza la noción de violencia(s) asociada al narcotráfico en tres partes o niveles de análisis: 1) La disolución de la persona, la *pérdida de singularidad* es el primer trabajo exitoso de la máquina, esto a partir del anonimato, convirtiéndose en unidades de sentido común (cualquier cuerpo roto, masacrado), en universales (los muertos de la guerra, los sicarios, los civiles) y transformados en unidades abstractas (encajuelados, decapitados, muertos); 2) Los cuerpos desmembrados como *índices* de un poder al que no se tiene acceso. Los cuerpos, los asesinados se convierten en índice de algo, del poder de la narcomáquina; 3) La presencia de la narcomáquina a diferencia de la localización de los campos de exterminio se vuelve más densa, una especie de malla, en palabras de la autora, su presencia es fantasmagórica. Esta aproximación permite separar analíticamente tres niveles: la disolución de la persona; el cuerpo inerte que actúa como índice de una escena y de un poder previo y, su presencia fantasmagórica.

En este análisis Reguillo muestra la importancia de transitar de lo singular a lo plural, de la violencia a las *violencias* para construir una tipología que si bien no abarca la totalidad de los fenómenos de violencia, si permite construir un puente para la comprensión de los distintos tipos de violencia. Así, Reguillo construye una primera tipología para aproximarse a las violencias:

- a) Estructural. Es aquella que se ejerce por los sistemas políticos, económicos o culturales sobre aquellos a quienes se considera como excedentes. Se puede considerar que esta violencia se ejerce de forma vertical, sin oportunidad de revertir la dirección.
- b) Histórica. Es la violencia que se ejerce sobre los cuerpos de aquellos a quienes se considera anómalos y que salen del proyecto, tales como indígenas, mujeres o negros.

- c) Disciplinante. Es aquella que se refuerza mediante el castigo ejemplar, a través casi siempre del asesinato, de los sujetos que no cumplen las reglas, es una violencia sistemática y selectiva.
- d) Difusa. Este tipo de violencia es amorfa, ya que no tiene un patrón específico, se convierte en una presencia fantasmagórica según Reguillo. Este tipo de violencia está relacionada con el narco y el terrorismo.

En este sentido, según Reguillo, la narcomáquina se presenta como una combinación de las cuatro formas de violencia, superponiendo prácticas políticas, económicas y culturales para dar forma a cada una de ellas y a sus respectivas combinatorias. Sin embargo, las últimas dos son aquellas que permiten a la narcomáquina constituirse como una presencia que produce control y sometimiento, creando además una especie de red o un ambiente que la hace difusa, inasible, lo único que resulta de esta, la muestra de su presencia son los cuerpos rotos convertidos en índice de una violencia que está en todos lados y en ninguno a la vez.

Empero, la realidad social siempre desborda las construcciones conceptuales que pretenden explicarla, en esta búsqueda Reguillo propone otros dos tipos de violencia, sobre todo con la intención de dar cuenta de la violencia fruto del narcotráfico:

la narcomáquina ha ido incrementando su acción expresiva, es decir, el ejercicio de aquellas violencias cuyo sentido parece centrado en la exhibición de un poder total e incuestionable que apela a las más brutales y al mismo tiempo sofisticadas formas de violencia sobre el cuerpo ya despojado de su humanidad (los decapitados, los colgados en los puentes, los cuerpos desmembrados y tirados en la calle), en detrimento de la violencia utilitaria, cuyos fines son legibles o aprehensibles para la experiencia (te mato para robarte, te aniquilo porque tu presencia estorba mis planes, etc., la muerte del otro es suficiente). (Reguillo, 2011)

Reguillo resalta como esta violencia que destrozó y mostró los cuerpos de miles de personas produjo toda una construcción simbólica, un lenguaje, una forma de dirigirse y significar la muerte, la violencia, la crueldad.

Cuando realicé las primeras notas para este ensayo, consideré que un título pertinente podía ser el “narcoñol, la lengua como dispositivo de la narcomáquina. La complejidad y las múltiples aristas del fenómeno, me llevaron a considerar que el *narcoñol*, como quisiera

llamar a las hablas que se derivan del narco, es más bien un apéndice, es decir, un complemento de la narcomáquina y no su epicentro (Reguillo, 2011).

De esta forma cuando las violencias avanzan rápidamente como en nuestro país requieren encontrar palabras, términos, modos, metáforas para decirse a sí misma (con la colaboración de los medios de comunicación). “El *narcoñol*, es entonces un ejercicio que pretende producir una cierta inteligibilidad sobre las lógicas, modos, estrategias, valores, figuras y especialmente, impacto de la máquina narco (...) *narcoñol*, como quisiera llamar a las hablas que se derivan del narco, es más bien un apéndice, es decir, un complemento de la narcomáquina y no su epicentro” (Reguillo, 2011)

Desde esta construcción del lenguaje denominada narcoñol Reguillo construye tres campos semánticos.

- 1) Cuerpos rotos. Aquí se inscriben las formas en que se ha nombrado a los muertos por el narcotráfico entre las que se encuentran ejecutado, ahorcado, decapitado, encajuelado, deslenguado, colgado, encobijado, entambado, embolsado.
- 2) Prácticas y cultura. Este campo reconoce la forma en que el narco se ha insertado en distintos aspectos de la vida cotidiana, anteponiendo a distintas prácticas u objetos el prefijo “narco”, verbigracia, narcocultura, narcocorrido, narcojunior, narcoarquitectura, narcoestado.
- 3) La guerra, la jerga. Durante la guerra contra el narcotráfico iniciada en el sexenio de Felipe Calderón se construyó un lenguaje con la intención de dar cuenta del horror, trayendo consigo palabras como daños colaterales, sospechosos, sicarios. Según la autora este narcoñol avanza y se fortalece a través de dos elementos:

la figura del enemigo total (por lo que no importan los llamados “daños colaterales”) y, el colapso en nuestros sistemas interpretativos que termina por producir “muertos buenos” y “muertos malos”, en una dicotomía demencial. Cuando faltan las palabras para llamar o nombrar a la muerte inútil, excedente, brutal, la jerga es un instrumento pertinente tanto para los poderes oficiales como para la narcomáquina. Mientras los cuerpos no trascienden la categoría de “daños colaterales”, es posible instaurar una lengua que obture su emergencia como evidencia los límites de la barbarie. “Daños colaterales” es el *índice*, en este caso oficial, que equivale al de cuerpo roto (Reguillo, 2011)

Por último, el trabajo de Reguillo atisba procesos difusos e intermitentes de la sociedad civil que se convierten una contramáquina, debilitando o al menos haciendo visible la deshumanización que ha tenido lugar en nuestra sociedad.

En este orden de ideas, Escalante Gonzalbo (2012) menciona que la crisis de violencia trajo consigo un nuevo lenguaje, otra forma de dar cuenta de la delincuencia, la justicia, el narcotráfico y el orden. Palabras como cártel, plaza, sicario, crimen organizado, cárteles, se convirtieron en uso común y construyeron un imaginario sobre el narcotráfico, nuevos conceptos. “La idea del crimen organizado es la piedra de toque de un nuevo lenguaje para explicar el ejercicio del poder en México” (Escalante Gonzalbo, 2012:111).

Por su parte, Valencia (2010) desarrolla una herramienta conceptual a partir de la noción de performance de género que le sirve para analizar el capitalismo actual donde la acumulación de mercancías ya no es la fuente de riqueza sino que esta se obtiene a partir de la acumulación de cadáveres fruto del narcotráfico. “El capitalismo gore es el capitalismo del narcotráfico, de la rentabilización de la muerte y de la construcción sexista del género” (Valencia, 2010).

No simplemente el uso de la violencia se populariza sino también su consumo. De esta manera, la violencia se convierte no sólo en instrumento sino en mercancía que se destina a diferentes consumidores; por ejemplo, el que va dirigido a las clases medias, a través de lo que Valencia denomina *violencia decorativa* lo cual consiste en ofertar armas, autos, herramientas o vestimenta que son utilizados en el ejercicio de la violencia explícita como objetos de decoración, disfrute o uso cotidiano. “Este fenómeno hace que ningún sector o nicho de mercado escape a la violencia, sea el caso de que ésta se le presente como mercancía proveedora de valor simbólico o como herramienta de empoderamiento distópico” (Valencia, 2010).

En el segundo caso, son los sujetos endriagos quienes muestran la contracara del consumo de la violencia; estrechando los márgenes entre el poder de consumo y el nivel adquisitivo conseguido a través del uso de ésta como herramienta de trabajo. Ya que todo se unifica a través del consumo, éste se interpreta como la constatación de la identidad, consagración a través de la compra y la reafirmación de un *status*, ya no social sino

individual. El consumo como mediador de la verdadera vida dentro de la lógica feroz del neoliberalismo.

1.5 Repensando la noción de música popular

La palabra popular, en sus inicios, tuvo un uso un tanto peyorativo. Esta noción servía para distinguir y nombrar todo aquello que hiciera referencia al pueblo, las masas iletradas y subyugadas por el poder monárquico y, posteriormente, por las burguesías nacionales. Esto no es sorprendente dado que la mayor parte de quienes teorizaron sobre el tema eran intelectuales ligados a los estratos más altos de la sociedad; por lo tanto, lo popular se vinculó con lo mundano, lo bajo, lo vil, común, ordinario o rústico. En este orden de ideas es necesario aclarar que la palabra popular difícilmente puede separarse de la noción de cultura, es decir, la cultura popular definiría prácticas y significados del pueblo, de las clases bajas e iletradas. De esta forma la cultura popular o subalterna estaría en contraposición de la cultura legítima o alta cultura, es decir las prácticas de quienes ostentan los estratos más elevados en la estructura social.

Esta oposición popular-legítimo trae consigo toda una carga política y obliga al estudioso de las culturas a una toma de posición y a plantearse al menos dos pares de ambigüedades. La primera es aquella que establece a través del juicio de si la cultura popular es una imposición de las culturas hegemónicas o si en realidad la cultura popular está conformada a partir de prácticas autónomas, de experiencias y gustos genuinos. La segunda está relacionada con el hecho de si la cultura es simplemente un extensión de la cultura hegemónica y por ello resulta falta de capacidad transformadora y transgresora o si más bien se trata de una cultura autónoma y con capacidad de agencia y formas diferentes de proceder y ver el mundo (Sullivan, 1997: 272).

En esta serie de ambigüedades los trabajos sobre la cultura popular podemos algunas posiciones a continuación se desarrollan algunas.

1.5.1 La circularidad cultural

La primera es la denominada *circularidad cultural*, este enfoque se encuentra en la propuesta de Bajtín (1997) y su análisis de la obra de Rabelais. Su interés estriba en la afirmación simultánea de originalidad de la cultura popular y el inevitable intercambio circular entre ésta y la cultura hegemónica durante la Edad Media. La cultura popular, según Bajtín, es carnavalesca, humorística y ancestral, mientras que la cultura oficial tiene un tono serio y religioso. La cultura popular reconvierte los elementos religiosos en una serie de fiestas de corte secular y hasta pagano, invirtiendo el orden establecido al tiempo que reutiliza las imágenes y elementos de la cultura oficial. En esta misma línea se encuentra el trabajo de Carlo Ginzburg (2001), sobre la interpretación que un molinero italiano, condenado por la Inquisición, hiciera de textos sagrados. En esta obra Ginzburg, da cuenta de la forma en que las clases populares, con una cosmovisión de mundo ancestral se apropian de obras producidas por los grupos hegemónicos. La concepción de clases subalternas de Gramsci es retomada por Ginzburg (2001) en *El Queso y los Gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Se pregunta sobre el vínculo entre la clase subalterna y clase dominante: “¿Hasta qué punto es en realidad la primera subalterna a la segunda? O, por el contrario, ¿en qué medida expresa contenidos cuando menos parcialmente alternativos? ¿Podemos hablar de circularidad entre ambos niveles de cultura?” (Ginzburg, 2001: 11). Cuestiones que se relacionan con la hipótesis de influencia recíproca entre culturas, visible en la investigación histórica sobre comportamientos y actitudes de la cultura popular, a través de la historia de Menocchio.

1.5.2 La concepción bourdieuana sobre lo popular y su relación con la identidad

Según Bourdieu (2002), la música y otros objetos artísticos son *enclasantes*, ya que mediante el *gusto* por ellos los agentes sociales son enclasadados a partir de sus clasificaciones. En este sentido, el corrido se define como popular no en sí mismo, es decir, en su mera producción y lógica sino puesto en el campo de la música y estableciendo cuáles son los elementos que lo alejan de otras producciones consideradas como legítimas.

Visto así, las producciones legítimas subordinan la función de la obra en relación con la forma, es decir, es la forma estética, lo que es valorado no su contenido, no por aquello que transmite. Por su parte, la estética popular adquiere su valor por la función que cumple, no por las formas, en este sentido, la participación de aquellos quienes consumen el producto cultural de origen popular propugnan por una participación, por ver reflejado en él, parte de sí, por estar presente dentro de la obra (Bourdieu, 2002). En contraste, las obras de arte legítimo, disponen de estructuras que permiten la distancia respecto del público, la obra se independiza además de su autor, quien la observa en los grandes museos, galerías o en el recinto donde se produce o tiene lugar la ópera, establece límites a través de cierta solemnidad, es decir, se establece un distanciamiento estético.

Por otra parte, la disposición estética frente a las obras legítimas, se constituye a partir no sólo de un distanciamiento estético, sino de las necesidades. Según Bourdieu (2002), entre más aumenta el capital escolar, la disposición estética se aleja más de las condiciones materiales de existencia, es decir, tiende a poner entre paréntesis la naturaleza y la función de la obra de arte, aplazando con ello toda necesidad o vínculo económico con el objeto. En este sentido, el arte legítimo requiere de una distancia respecto del mundo.

La cultura legítima, además, rechaza de manera tajante todo aquello que pueda ser considerado fácil en tanto simple, sobre todo por el hecho de que no es necesario un desciframiento. La simpleza del cuadro, de la letra de la canción o de la película denota poca refinación, además de formas elementales y primitivas del placer y el disfrute estético.

Por su parte, la estética popular tiene contenidos más explícitos, donde las obras representan de manera más directa a quien disfruta de ellas, el consumo de las producciones populares establece un vínculo entre la producción y el consumidor, creando vínculos estrechos, reduciendo las distancias no sólo físicas sino simbólicas.

Desde esta perspectiva el corrido no es producto popular sólo porque sea construido por el pueblo, sino porque su consumo está vinculado a la función festiva que cumple la mayoría de las veces, relatar sucesos importantes de las comunidades, reavivar las emociones de quienes los escuchan y establecer una especie de diálogo con quien los escucha. Actualmente, la función de los corridos sobrepasa aquello relacionado con su

forma y su mensaje, ya no sólo sirve como nota roja o periódico de las comunidades, sino que gracias a la difusión, La urbanización, la conformación de la onda grupera y la popularidad de este género, su función está atravesada y muchas veces subordinada al rito y al baile. Por otro lado, la solemnidad con que se consumen las obras de arte legítimo, incluida la música dista mucho de las formas en que el corrido se relaciona con aquellos quienes lo escuchan, porque establecen una relación “directa” con la obra, refleja experiencias, sueños, aspiraciones y vehicula emociones, que muchas veces son expresada mediante el baile, el canto y la interacción con el artista.

Este acercamiento estaría próximo a las concepciones de la etnomusicología clásica, la cual considera que determinado grupo social construye, por definición, tal o cual música y baile. Es decir, que las condiciones materiales serían las definitorias para la conformación de determinadas formas artísticas y musicales. Aun cuando la música pueda disfrutarse como mero sonido, no puede ser entendida meramente como sonido ya que sus formas no poseen significación a no ser que sean consideradas como productos artificiales de la cultura. Entonces, la música es también una práctica que hacemos con otros, es expresión sonora de realidades sociales y culturales, por lo tanto provee de una identidad individual y colectiva.

Podría resumirse en que al ponerse cada sujeto a tocar su música o al escucharla éste está afirmando quién es y de dónde viene, creando un vínculo entre origen, condiciones sociales, producciones artísticas y gustos musicales. Esta función está emparentada con otros rasgos culturales como la alimentación, la vestimenta, la religión y el idioma. Según Thomas Stanford, la única función universal de la música es la de expresar y reafirmar una identidad, colectiva e individual. Cada grupo que pueda definirse en términos antropológicos cualesquiera, tendrá también su identidad musical propia. Cuando un grupo llega a conformar una identidad colectiva parece valerse de la música para reforzar la nueva identidad.

Sin embargo, en la actualidad la música desborda los límites comunitarios o territoriales, ya sea por la difusión a través de los medios o por la consolidación de industrias dedicadas a la producción y construcción de “fenómenos musicales” que logran llegar a una mayor audiencia, descentrando el análisis de los espacios tradicionales

vinculados con una identidad rígida, la cual reproduce sus construcciones artísticas. Por lo tanto, es necesario desarrollar un enfoque que sin olvidar las determinantes sociales en la producción y formas de consumo musical permita acercarse a las nuevas músicas y sus escuchas poniendo énfasis en los nuevos sujetos que actúan en esta circulación de sonoridades diversas que muchas veces no sólo obedecen ya a determinantes de clase, raza o edad.

1.5.3 Nuevas miradas sobre la música popular

El estudio académico de la música se desarrolló a partir de la idea de que los sonidos y los contenidos de las piezas reflejan o representan de manera fiel a las personas. El modo de proceder fue encontrar los vínculos entre la obra y los sujetos o grupos sociales que la producen y consumen. “La discusión fue la homología, algún tipo de relación estructural entre las formas materiales y las musicales” (Frith, 2003, 181). En este sentido, resulta importante dar cuenta de cuáles son los vínculos entre las músicas, los ritmos y sus bailes con los sujetos más allá de la relación estrecha entre las culturas y sus sonidos.

Frente a este enfoque analítico hay otra perspectiva menos rígida, la cual no marca necesariamente un vínculo original entre la música y los sujetos, es decir, permite pensar el gusto y el consumo musical de una manera más dinámica, no con ello desligándola de procesos identitarios y condiciones sociales. Frith propone un análisis de la música invirtiendo el argumento clásico y opta por conocer como las formas musicales producen, crean y construyen una experiencia. Es decir, lo que propone el sociólogo británico es reconocer que lo estético no refleja solamente a las sociedades y a los objetos artísticos sino como este fenómeno es productor de sentimientos y la forma en que nos construimos y concebimos en el mundo. En otras palabras “lo estético describe la calidad de una experiencia (no sólo la de un objeto); significa experimentarnos a nosotros mismos (no sólo el mundo) de una manera diferente” (Frith, 2003: 184). Bajo este argumento, Simon Frith define que la identidad es un proceso móvil, una construcción y por lo tanto no tan fácil establecer un vínculo directo entre los sujetos y sus producciones artístico-musicales, por ello propone una identidad móvil, dado que la mejor forma de entender la experiencia de la música (composición y escucha musical) es concebirla como una experiencia, como un yo en construcción.

Desde esta perspectiva la identidad se forma a través de un proceso experiencial que se capta a través de la música. En este sentido, la propuesta de Frith es entender cómo la música como práctica estética articula una comprensión de las relaciones grupales, del individuo y de estos con otros distintos colectivos. Es decir:

no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de la homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos *como grupos* (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio* de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es un forma de expresar ideas, es una forma de vivirlas (Frith, 2003:187)

La apreciación musical es un proceso de identificación musical y la respuesta estética es, implícitamente, un acuerdo ético. La música popular no se define por aquel concepto emparentado con las nociones clásicas sobre lo popular: el de autenticidad. Es decir, no es popular tal o cual canción por su supuesta capacidad de convertirse en pieza única, alejada de los estándares musicales o por ejercer una novedad lírica o musical y cuán verdadera es esta pieza musical para alguien sino por qué y cómo se establecen los criterios de verdad y autenticidad para los escuchas, consumidores o fans. Estos análisis de la participación son complejos y no están libres de controversias. Pero son importantes porque afrontan cuestiones sobre las prácticas actuales de la gente, algo que no puede ser deducido de la “obra” musical en sí misma, sino sólo a través de los acercamientos para estudiar las múltiples formas en que los individuos participan en la música, no sólo de manera mental sino como experiencia emocional y acción corpórea (Frith, 2001, 2003; Finnegan, 2003), “la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad” (Frith, 2001: 418-419).

1.5.4 Géneros musicales y músicas populares

Las músicas populares, deben ser entendidas a partir de varios elementos que, de manera implícita, han sido desarrollados en los anteriores apartados sobre la noción de música popular. En la definición de un objeto como popular intervienen sus características subalternas respecto a la cultura hegemónica, su capacidad de apropiar elementos culturales y en este caso musicales que circulan en la sociedad y si nos situamos en actual sociedad de masas, la producción masiva y la popularidad de las músicas es otro elemento a considerar.

En tal caso, la definición de Tagg (1982) sobre la música popular nos permite tener en cuenta tanto elementos de producción como de circulación de las producciones sonoras populares ya que permite ampliar los enfoques de la musicología la cual sólo observa las características formales de la música.

“The argument is that popular music cannot be analysed using only the traditional tools of musicology because popular music, unlike art music, is (1) conceived for mass distribution to large and often socioculturally heterogeneous groups of listeners, (2) stored and distributed in non-written form, (3) only possible in an industrial monetary economy where it becomes a commodity and (4) in capitalist society, subject to the laws of ‘free’ enterprise, according to which it should ideally sell as much as possible of as little as possible to as many as possible” (Tagg, 1982: 41).

Esta definición de música popular permite tener en cuenta elementos que sobrepasan los límites meramente musicológicos e incluir a los escuchas. Según Guerrero (2012), las músicas populares pueden ser construidas como géneros a partir de cinco parámetros. El primero son las reglas formales y técnicas, es decir, las técnicas de ejecución y la instrumentación. La segunda regla es la semiótica y está relacionada con el texto, es decir el contenido de la música. La tercera regla es la de comportamiento, es decir las actitudes de los intérpretes en el evento musical y los vínculos y reacciones con la audiencia. La cuarta regla identifica los factores sociales e ideológicos y está relacionada con la imagen social del músico y la música, las funciones sociales de la música y las distintas clases, grupos o generaciones que participan. Por último, las reglas comerciales las cuales comprenden los medios de difusión y producción.

En este sentido Frith (1998) y Negus (2005), ponen de relieve el hecho de considerar la forma en que las empresas etiquetan y construyen las marcas y los géneros, en este sentido el género es una forma de definir el mercado. En este sentido, la esencia del género, en la música popular, se define por su funcionalidad.

1.6 Conclusión de capítulo

Emprender estudios acerca de la representación de un objeto social (un género musical popular con un contenido violento denominado movimiento alterado) permite reconocer los modos y procesos de constitución del pensamiento social. Pero además, nos aproxima a la “visión de mundo” que las personas o grupos tienen, pues el conocimiento del sentido

común es el que la gente utiliza para actuar o tomar posición ante los distintos objetos sociales.

El abordaje de las representaciones sociales posibilita, por tanto, entender la dinámica de las interacciones sociales y aclarar los determinantes de las prácticas sociales, pues la representación, el discurso y la práctica se generan mutuamente. De lo anterior se deriva la importancia de conocer, desentrañar y cuestionar el núcleo figurativo de las representaciones alrededor del cual se articulan creencias, actitudes y opiniones pues ello constituye un paso significativo para la modificación de una representación y por ende de una práctica social.

Aunque la violencia no es el fundamento central de esta tesis, es necesario recordar que la característica principal del fenómeno musical del movimiento alterado es que musicalmente se representan las formas de violencia con que los grupos delincuenciales se han comportado, sobre todo, durante el sexenio pasado. En sus letras se describe de manera literal asesinatos y una nueva forma de construir el “ser narcotraficante. Por ello, es necesario definir de qué tipo violencia hablamos y cómo es representada musicalmente.

Por último, la noción de música popular entendida a partir de una concepción más amplia permite no designar *a priori* los gustos y representaciones sobre un género sólo por el hecho de pertenecer a cierta clase, etnia o por el acceso a bienes sino tomar en cuenta aquello que los sujetos consideren como vital en la construcción y consumo de un género. De tal forma se delinearán los elementos que constituyen al movimiento alterado como parte del género del corrido y sus vínculos con los músicos y la audiencia.

II. METODOLOGÍA: LA(S) RUTA(S) PARA ACERCARSE A LOS CORRIDOS DEL MOVIMIENTO ALTERADO

En el presente capítulo se desarrolla el enfoque metodológico que se siguió para la presentación de este trabajo.

En el primer apartado se hace una somera revisión de las rutas metodológicas que históricamente se han trazado para el análisis de los corridos en general y, en particular, los narcocorridos. Se detalla cómo a través de las disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades se han delineado formas de acercarse al fenómeno. Se pone de relieve el hecho de que la mayor parte de la producción académica sobre el tema de los narcocorridos se ha enfocado en analizar desde distintas aristas el contenido de las letras, dejando de lado la parte musical, el baile, las formas en que este es difundido y sobre todo, cómo es que se percibe y consume por los fans, cuáles son sus imaginarios sobre el fenómeno musical (Burgos, 2012: 63, 93)

En el segundo apartado se desarrolla la forma en que la teoría de las representaciones sociales se ha acercado a sus objetos de estudio. Se hace hincapié en que muchos de los acercamientos de este marco teórico tienen un enfoque un tanto más cuantitativo. Sin embargo, se rescata el enfoque que desarrolla un acercamiento cualitativo a los objetos de la representación, sobre todo los trabajos de Jodelet. En este sentido, se plantea el acercamiento de las disciplinas imbricadas en el análisis de las representaciones y la necesidad de vincular la psicología social, la antropología y la sociología, todo esto con la intención de construir un enfoque cualitativo.

En los siguientes apartados se muestran los métodos, técnicas e instrumentos de investigación que se utilizaron, se desarrolla una propuesta cualitativa de análisis que no está sólo centrada en el análisis de las letras sino que de voz a aquellos que consumen y difunden los corridos del movimiento alterado, haciendo visible que este fenómeno es no sólo texto sino música. Se detalla la importancia del método etnográfico, sus características y límites, poniendo especial atención a la etnografía y a la escritura de las observaciones de eventos y espacios de socialización donde se consume música del movimiento alterado. Por

otra parte, se puntualizan las características y beneficios de la entrevista etnográfica y la importancia para esta investigación. Se pormenorizan las características de los sujetos de estudio, el acercamiento al campo y las rutas que se siguieron para levantar la información.

2.1 Caminos para el análisis de los narcocorridos: compilación, representación e historia.

El narcocorrido es un género musical vigente, por su popularidad, crecimiento, relevancia y presencia en la sociedad ha despertado el interés de investigadores de diversas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades. En esta breve revisión se expone cómo ha sido estudiado desde la filosofía, la antropología, la etnomusicología, la historia, la sociología y la psicología, poniendo el acento en las estrategias de análisis. El objetivo es rescatar y desarrollar las aportaciones metodológicas. Se exponen los estudios revisados según la afinidad de sus intereses y conclusiones. Se realiza una crítica a la postura tradicional que centra el estudio del narcocorrido en las letras de las canciones y lo concibe reflejo de la sociedad.

El folclorista Vicente Mendoza (1954) vaticinaba la desaparición del corrido como género musical pero su asunción como objeto de estudio entre investigadores de las humanidades. Mendoza se dio a la tarea de almacenar, transcribir y catalogar por temáticas los corridos hasta la década de los veintes.

Esta práctica fue seguida por varios investigadores con sus respectivos matices, a este método podríamos considerarlo como de recolección y catalogación. Este método es seguido por los trabajos sobre corridos de narcotráfico.

Sin embargo, la mayor parte de los acercamientos se han enfocado en el análisis de contenido. Se han utilizado nociones para explicarlos como la de representación, a partir de la construcción mítica del narcotraficante, poniendo énfasis en la ética que se despliega en las letras o simplemente realizando una división por temáticas.

Otro acercamiento clásico es el histórico, el cual trata de dar cuenta del corrido a partir de su relación con el contexto en el que surge o con la intención de hacer una

arqueología del fenómeno musical. A continuación se presentan algunos trabajos y su enfoque metodológico.

Astorga ha tratado al narcocorrido como construcción mítica del narcotraficante donde se encuentran contenidos los significados y símbolos del mundo de narcotráfico (Astorga, 1995), sus deseos, esperanzas y formas de conducirse. Se ha puesto atención en algunos de los temas que el corrido trata, por ejemplo el consumo y comercialización de cocaína (Astorga, 2000), las diferencias y similitudes en la composición y los contenidos de los corridos en México y Colombia (Astorga, 1997).

El narcocorrido ha sido analizado por María Luisa de la Garza, a partir de la filosofía de Paul Ricoeur, su hermenéutica y basada en que todo decir público es un acto político-significativo (De la Garza, 2010) poniendo especial atención a los presupuestos éticos contenidos en las letras de los corridos. En este trabajo se desarrollan varias líneas de análisis como la realización personal, los patrones de éxito, las relaciones interpersonales, la relación con el Estado, la seguridad, el orden social y la posición respecto de Estados Unidos. Desde este enfoque filosófico y semiótico da cuenta de los valores que se despliegan en los corridos de narcotráfico.

Otro trabajo que sigue esta misma línea es el de Valenzuela (2010), titulado, quizá, como el corrido más emblemático de los Tigres del Norte, “Jefe de Jefes”, en él tiene una vasta compilación de corridos y narcocorridos. El autor considera que los corridos son contenedores de representaciones sociales que circulan en el espacio social y que ayudan a entender el mundo de narco, la narcocultura. Divide temáticamente los corridos a partir de sus contenidos, significados y representaciones que estos construyen en la sociedad: las mujeres, el dinero, los regionalismos, la relación con Estados Unidos, la valentía, etc.

El trabajo de Heau y Giménez (2005) da cuenta, a partir del análisis de contenido, de las diferencias entre los corridos revolucionarios y los narcocorridos a partir de la noción de sociograma, con ello analizan la representación de la valentía y el honor presente en un extenso corpus de corridos y narcocorridos. En este trabajo los autores refieren que la valentía y el honor son sociogramas que permiten negar la continuidad entre estos dos tipos de corridos.

En el marco de los trabajos que tienen un enfoque histórico está el de Montoya, Rodríguez y Fernández (2009), donde presentan la forma en que las condiciones sociales en Culiacán propiciaron primero la construcción de este género musical y las vías a través de las cuáles echó raíz convirtiéndose en un emblema de todo el estado del noroeste mexicano.

Los trabajos de Ramírez-Pimienta (2004a, 2004b, 2010a) tienen un enfoque arqueológico, sobre todo aquellos que buscan los orígenes del primer narcocorrido, sus antecedentes y la formación del género. En sus trabajos se pueden establecer claramente los vínculos entre sociedad, corridos e historia. Para Ramírez-Pimienta el corrido de narcotráfico y el narcocorrido es un fenómeno musical fronterizo que tiene su antecedente en los corridos de contrabando de la región.

En este mismo tenor se encuentran los trabajos de Wellinga (2002), donde se hace una recopilación, se buscan temáticas y se les relaciona con el ámbito nacional, los trabajos de Ovalle y Giacomello (2006) sobre la representación de la mujer en el narcocorrido, el trabajo de Ramírez-Pimienta (2010b) sobre la representación de la mujer en el corrido alterado y su participación como intérprete.

Sin embargo, existen sus excepciones, dado que se han propuesto trabajos de corte etnográfico para dar cuenta del narcocorrido, su consumo y las representaciones que se crean sobre él. Los ejemplos más notables son el de Campbell (2007), Simonett (2001, 2004a) y Edberg (2004). El primer trabajo fue realizado en la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso, donde da cuenta de cómo el narcotráfico ha construido su folklore, donde se inserta el corrido y cómo estos productos culturales permiten la incorporación de la idea del narcotráfico en la vida de los habitantes de la frontera, naturalizando con ello las actividades de los narcotraficantes. Simonett, por su parte, analiza el fenómeno de la música de banda en Sinaloa y Los Angeles, California, su impacto en las comunidades de origen mexicano y la influencia del narcotráfico en los repertorios musicales de la tradición musical de banda. En otro trabajo, la etnomusicóloga suiza analiza la forma en que en California se ha constituido una especie de paisaje musical donde la música de narcotráfico se ha abierto paso. Para ello realiza trabajo etnográfico en los bares y cantinas del Nuevo L.A. situado en la zona este y sureste de la ciudad de Los Angeles. Por último el trabajo de Edberg, examina cuál es la representación cultural del narcotraficante y cómo ha sido

adoptada y adaptada a través de la música y producciones culturales por las comunidades fronterizas del norte de México y sur de Estados Unidos, para ello entrevista músicos, aficionados y productores de discos.

A pesar de los últimos tres trabajos citados, el cúmulo de investigaciones que tratan el fenómeno del narcocorrido es a través de sus letras, las representaciones, imaginarios, ética o construcciones míticas que aparecen en ellos es la forma hegemónica, es decir, viendo al narcocorrido como mero texto. Este trabajo propone una metodología que además de poner atención a la letra de los corridos del movimiento alterado, sean analizados como lo que son, construcciones musicales dirigidas al público, construidas por encargo o con intenciones comerciales (Simonett, 2004), con mensajes para llamar al combate, ofrecer descripciones detalladas de eventos que suceden en las comunidades o hablar de las condiciones y avatares de los narcotraficantes. Como fenómeno musical el narcocorrido llega a un sinnúmero de personas, mucho más ahora que el acceso al internet y las redes sociales permite escuchar, descargar y reproducir músicas de todas partes del mundo, por lo tanto resulta importante saber qué piensa de este género musical la gente que lo consume, difunde y produce.

Según Serge Denisoff y Mark Levine (1971) existen dos técnicas dominantes en el estudio de la música popular. La primera, las encuestas de opinión, que suelen aplicarse a jóvenes con la intención de explorar sus preferencias musicales y sus artistas favoritos. La segunda, el análisis de contenido de las canciones, que usualmente son tomadas de listas de éxitos musicales y publicaciones relacionadas con la industria musical. De la técnica del análisis del contenido, resaltan que existe un descuido, pues la letra de la música sólo refleja una dimensión del mensaje que transmite una canción popular. Entonces, el análisis de la letra en los estudios de la música popular no es suficiente para dar cuenta de aspectos relacionados con la ideología, las representaciones y las formas de ser o pensar de individuos y colectivos. En este sentido, es importante realizar también trabajo de campo en los lugares donde se sucede la música: el concierto, la plaza, el tianguis o inclusive en la reproducción a través del ipod o la internet, dado que cada reproducción de nuestros gustos musicales es un evento musical digna de análisis. Un evento musical implica, según Martí,

la actualización de cualquier tipo de música, sea en ambientes masivos o en solitario, en vivo o a través del internet (Martí, 1995).

Por lo tanto, se rescata la propuesta de la lógica de investigación etnográfica para descentrar las investigaciones de los textos y atender los contextos del narcocorrido en la vida cotidiana, sin olvidar el contenido de los corridos

2.2 Del análisis cualitativo de las representaciones

La teoría de las representaciones sociales se ha constituido como una forma de interpretar el sentido común y en esta línea ha construido y apropiado una diversidad de métodos para ordenar, estructurar y explicar las representaciones sociales, en sus fronteras y su núcleo. La utilización de los métodos depende del enfoque de la investigación, ya sea que se realice una investigación sobre la estructura y jerarquía de la representación, sobre su contenido y diversidad de información o si se busca el núcleo central.

Las investigaciones basadas en la teoría de las representaciones sociales tienen como base el uso de cuestionarios o entrevistas, para la recolección de la información. Sin embargo, si se pone mayor énfasis la estructura de la representación se utilizan otros métodos de recolección y un procesamiento de la información a partir de métodos asociativos que permitan reconstruir la estructura y el núcleo central de la representación social.

A pesar de la diversidad de perspectivas, las investigaciones basadas en un enfoque antropológico cuentan con gran reconocimiento dentro del campo de la representaciones sociales, tal es el caso de las investigaciones de Jodelet sobre la locura y el espacio urbano (Abric, 2001; Jodelet, 2008; Rodríguez Salazar, 2007).

Este enfoque cultural es el que se sigue en esta investigación dado que se considera que una escena musical no puede ser entendida como mera representación a partir de las letras sino como un fenómeno complejo donde interviene la música, el baile, los escuchas, productores y difusores. Por lo tanto, proponemos dos técnicas de acercamiento al fenómeno del movimiento alterado: la etnografía a través de la observación y la entrevista

etnográfica, todo ello para rescatar primero, lo que sucede en el evento musical, cuáles son las relaciones y formas de actuar de los sujetos insertos en estos conciertos y espacios de socialización y, por otro, construir a partir de su discurso las representaciones de un fenómeno musical como el movimiento alterado el cual cuenta con cientos de fans, tiene un contenido violento y ha sido estigmatizado y censurado en varias partes de nuestro país.

2.3 La propuesta etnográfica.

La etnografía es el método por excelencia de la antropología (Augé, 2000; Hamersley y Atkinson, 200). Este método tiene como finalidad adentrarse en la vida de los sujetos o comunidades que se pretende conocer, por lo tanto requiere del intercambio de información y la construcción de vínculos con la comunidad. La etnografía obliga al investigador a conocer la forma de pensar de los otros a quienes investiga, demanda la observación minuciosa, el registro de datos y eventos, establecer conversaciones informales con los sujetos de estudio o los informantes clave y realizar las entrevistas etnográficas con la intención de acceder al punto de vista del “nativo”, para después escribir y construir la etnografía. (Guber, 2005; Spradley, 1979).

El etnógrafo participa de manera abierta o encubierta en la vida diaria de los sujetos o comunidades de estudio, observando qué sucede, escuchando qué se dice, preguntando y haciendo acopio de todo dato asequible y con relevancia para los objetivos de la investigación. Esta metodología plantea el posicionamiento del investigador como autor y partícipe de la realidad que investiga redefiniendo la investigación en términos de reflexividad.

Sin embargo, recolectar información no significa solamente registrar y almacenar un sinnúmero de observaciones, conversaciones o entrevistas sino modificarlos. Ya que invitar a un informador a que discurra sobre un hecho que para él resulta cotidiano es construir una interpretación que anteriormente no existía. Esta perspectiva fue criticada durante la década de los ochenta por la llamada antropología posmoderna, la cual consideraba que la escritura antropológica era mera ficción, se cuestionaba la autoría y autoridad del antropólogo y los textos construidos (Clifford, 2001; Geertz, 1991,). Sin embargo, como menciona Augé, la

construcción del objeto y de las etnografías son virtuales en tanto no están siempre en el orden en que se escriben, los sujetos no siempre son conscientes de sus acciones y el antropólogo “obliga” a construir una lógica de la realidad.

Al escribir, el antropólogo presenta ante otros la realidad que describe; la transforma en un objeto antropológico que expone para su discusión y que propone para la comparación. Se ve de esa forma obligado a sistematizar datos que, en la vida diaria, se presentan de manera dispersa y discontinua, a solicitar que sus interlocutores establezcan relaciones que no hubieran establecido anteriormente por sí mismos o inferirlas el mismo a partir de observaciones dispersas (Augé, 2007: 52-53)

Así, los datos que se encuentran en ciertos textos antropológicos muchas veces no existen las sociedades sino de forma virtual. El antropólogo construye una coherencia de que está seguro es subyacente en la realidad, pero que conserva el carácter de una hipótesis inductiva; literalmente, no hay nada que traducir. El antropólogo no traduce, transpone.

En este sentido, la validez del texto antropológico estriba en hacer explícito el procedimiento y dando valor al trabajo investigativo. “En tanto autor, el antropólogo firma. Y al firmar, avala una experiencia, un análisis y una serie de hipótesis” (Augé, 2007: 55), sobre todo porque hace explícita su forma de proceder, hace asequible la información con la que cuenta, la forma en que accedió al campo, reconoce a sus informantes y hace pública la información con la que cuenta. Además pone de relieve su posición de cercanía-lejanía, normalidad-extrañeza respecto del objeto de estudio al que se acerca analíticamente y con un proyecto e hipótesis formuladas con antelación.

La pertinencia del trabajo antropológico recae en dos aspectos: la pertinencia técnica, es decir con el objeto de estudio y la pertinencia histórica, en relación con el contexto local y el desarrollo de la disciplina.

Por lo tanto, en el presente trabajo se consideró pertinente aproximarme a la música en su contexto, lo cual implica atender los lugares y eventos musicales en los que la música del movimiento alterado tiene presencia, para explorar las prácticas y los sentidos de los productores, músicos, usuarios y aficionados de la música. Además, para analizar cómo se relaciona la música con su público y explorar las formas de producción, uso, apropiación y

consumo musical. Todo esto con la intención de establecer las relaciones que permitieron levantar la información a partir de dos de las técnicas más utilizadas en el trabajo antropológico: la observación y la entrevista etnográfica.

A continuación se detallan las técnicas y actividades que se siguieron, ya que como señalan Hammersley y Atkinson (1994) la planificación y el diseño del trabajo de campo es un paso necesario, que constituyó un proceso de toma de decisiones importantes, que permitieron orientar y delimitar mi proceder en el campo y los resultados de la investigación.

2.4 Observación

La observación consiste en introducirse a una cultura o un grupo social específico y observar los comportamientos e interacciones de los sujetos sociales en su “entorno natural”. Las observaciones habitualmente se realizan de manera que haya contacto con los participantes, inclusive se les pregunte sobre la práctica o el suceso que tenga lugar en la comunidad.

Observar no solo es una herramienta de obtención de información sino, además, de producción de datos y, por lo tanto, de análisis; en virtud de un proceso reflexivo entre los sujetos estudiados y el sujeto cognoscente, la observación participante es en sí un proceso de conocimiento de lo real y, al mismo tiempo, del investigador. Es entonces una técnica de obtención de información y también una metodología de producción y elaboración de datos; el investigador desempeña un papel central en la actividad de registrar -por cualquier vía- material relacionado con el referente empírico de la investigación (Guber, 2004).

Existen cuatro formas de inmersión que el investigador puede establecer mediante la técnica de observación: *participante observador*, *observador participante*, *participante pleno* y *observador puro*.

El participante observador desempeña en uno o varios roles locales, habiendo explicitado el objetivo de su investigación. El observador participante se define por su carácter de observador externo, tomando parte de algunas actividades. El participante pleno

es aquel que oculta su rol de investigador y puede desempeñar alguno de los roles disponibles en su unidad de estudio. El observador puro es aquel que se niega explícitamente a adoptar otro rol que el propio de (en tanto que) investigador; este desempeño es llevado al extremo de evitar todo pronunciamiento e incidencia activa en el contexto de observación; su presencia es pasiva, lo cual no significa neutra ni no incidente (Guber, 2004).

Para la investigación que aquí se presenta la modalidad de observación que se utilizó osciló entre el observador participante y el participante pleno. Este vaivén entre uno y otro tipo de observación se debió principalmente al grado de confianza construido con los participantes en los lugares donde se realizó la observación. En ocasiones era más apropiado guardar cierta distancia de quienes disfrutaban en los bailes este estilo musical para dar cuenta de sus prácticas para posteriormente tener un contacto más estrecho y comentar cuál era la función que se cumplía en el evento.

Por ejemplo, en una ocasión asistí a una firma de autógrafos del cantante que desde el principio se convirtió en punta de lanza del movimiento alterado, El Komander. Este evento tuvo lugar en La Plaza Paseo 2000, al este de la ciudad de Tijuana (Diario de campo, abril 2014). En ese momento me hice pasar por un fan más del cantante, intercambié comentarios sobre el repertorio y sobre la forma en que había sido organizada la firma de autógrafos. Yo llevaba mi cámara lista para tomar algunas fotos y la grabadora para rescatar algunos comentarios en el intercambio con los fans que estaban en la fila. Sin embargo, decidí no hacerlo dado que el ambiente era de especial alegría y emoción, ¡todos veríamos al Komander! La gente llegó poco a poco, la cita era a las cinco de la tarde; sin embargo, a mi llegada, 15 minutos antes de la hora, la gente ya tenía una fila de más de 200 personas que aguardaban por ver al cantante y que firmara uno de sus posters, guitarras, inclusive entre las mujeres decía: ¡qué me firme aquí! Señalando los senos o las nalgas. Hasta ese momento no creí conveniente hacer explícito mi rol como investigador y por lo tanto me mantuve al margen.

Terminada la firma, la cual, por cierto, duro poco tiempo y muchos de quienes estábamos allí nos quedamos formados decidí seguir a las personas que corrían hacia la salida hacia donde se dirigía el cantante. La gente corría, ¡ya se fue por allá! ¡Salió por la puerta del

Coopel! ¡Ya va pa' el estacionamiento! Después de la euforia y la carrera, la gente regresó más tranquila, unos emocionados otros más decepcionados de no haber visto al Jefe del Corrido. En ese momento mucha gente se dispersó, pero muchos otros se dirigieron al área de comida de la plaza. Allí, con mayor tranquilidad, me acerqué a un grupo de jóvenes: dos mujeres y dos hombres. Les pregunté si habían podido ver al Komander, intercambiamos impresiones de la firma, la cantidad de personas, el tiempo de estancia y la forma de retirarse. En ese momento fue cuando decidí hacer explícito mi rol como investigador, cumpliendo una modalidad de observador participante. Hasta ese momento había pasado aparentemente desapercibido, aunque una de las chicas dijo: “Ya se me hacía raro, no se ve que te guste tanto esta música, no te veás tan emocionado. ¡Además ni te ves buchón! Como lo menciona Guber (2004), difícilmente un investigador va a pasar desapercibido en los espacios a los que pretende acceder para la realización de la investigación, a pesar del vestido, el léxico, la kinesis, etc.

Las observaciones se realizaron en distintos foros donde se presentó alguno de los cantantes del movimiento alterado, en espacios donde se reproduce música grabada de este estilo musical y en una firma de autógrafos. Las observaciones que se realizaron contaron con una guía (Anexo 1) que estuviera *ad hoc* con los objetivos de la investigación: conocer si hay diferencias en las representaciones en California, especialmente la ciudad de Los Angeles y en Baja California, México, en la ciudad de Tijuana² sobre este fenómeno musical que tiene como característica principal ser composiciones corridísticas con un contenido violento.

2.5 La entrevista

No toda la información puede obtenerse por medio de la técnica de la observación. En este sentido, la entrevista es una de las técnicas más adecuadas para acceder al universo de significaciones de los actores. Asimismo, la referencia a acciones, pasadas o presentes, de sí o de terceros, que no hayan sido atestiguadas por el investigador puede alcanzarse a través de la entrevista. Entendida como relación social a través de la cual se obtienen

² La importancia en realizar la investigación en estas dos ciudades se hará explícito en el capítulo V y VI. Por ahora, basta decir que son ciudades consumidoras del narcocorridos históricamente, además de que Tijuana se ha convertido en uno de los íconos del narcotráfico a través de la música y el cine.

verbalizaciones, es también un lugar de observación; al material discursivo debe agregarse la información acerca del contexto del entrevistado y su conducta (Spradley, 1979; Guber, 2004).

En el trabajo de campo la entrevista se desarrolla en el marco de las actividades que tienen lugar en el trabajo etnográfico. Una entrevista puede surgir de un saludo, en un encuentro informal o en un encuentro concertado para conversar sobre determinado tema. No hay un orden preestablecido dentro de estas maneras. Al comenzar el trabajo de campo, las dos primeras suelen ser más comunes si el contacto con los informantes se opera en el campo mismo. Sin embargo no habría razón para desechar ninguna de estas tres variantes de entrevista, por más que la concepción clásica sólo incluya la tercera.

La entrevista antropológica es sumamente adecuada para abrir la mirada y los sentidos del entrevistador y profundizar el proceso de diferenciación entre lo que procede del informante y lo que procede de las inferencias del investigador (Spradley, 1979). Posteriormente, las preguntas y las respuestas van tomando forma y el investigador capta de mejor forma el discurso de los interlocutores, por supuesto mediados por el objetivo de investigación.

Cabe acotar que el supuesto según el cual la grabación asegura "llevarse el campo a casa" es cierto sólo en la medida en que se registran sonidos físicos verbalizados por el informante; pero ello no garantiza la reconstrucción exacta de la situación en la cual se producen dichas verbalizaciones; tampoco se retienen gestos, expresiones faciales y corporales, la identidad de las personas reunidas, movimientos y reacomodamientos, eventos antecedentes y consecuentes de la entrevista y la actitud del investigador, que puede ser decisiva para la del informante.

El registro grabado no evita el recorte y la construcción de datos, pues éstos, en tanto pasen a integrar el sistema explicativo, son siempre una construcción del investigador, como ya se había mencionado líneas atrás (Augé, 2007).

Para el caso de esta investigación, se realizaron entrevistas de los dos tipos, muchas de ellas no fueron grabadas sin embargo quedaron registradas en la libreta de campo y se echará

mano de ellas para explicar algunos episodios en los capítulos siguientes. Por otra parte, también se realizaron entrevistas semiestructuradas, se contó con un guión de entrevista para cada tipo de sujetos entrevistados. Se utilizaron como herramientas de trabajo la grabadora y la libreta de campo.

Para las entrevistas formales establecí contacto con un club de fans de este estilo musical en la ciudad de Tijuana y apliqué las entrevistas, además de algunas otras hechas con antelación para establecer estos vínculos. Las entrevistas que realicé en Los Angeles se concertaron en los espacios sonoros a los que asistí y a través de ellos se concertaron entrevistas.

2.6 Revisión documental y videográfica

Desde el inicio de la investigación se realizó una revisión de noticias y declaraciones relacionadas con el movimiento alterado. Gran cantidad del material recolectado versa sobre opiniones y censura en torno a este fenómeno musical, apelando al contenido violento de las letras y por contravenir las leyes de difusión en radio y televisión.

La búsqueda de información se realizó de manera periódica en los principales diarios de circulación nacional, portales electrónicos de noticias y diarios internacionales. La importancia de esta búsqueda está relacionada estrechamente con el enfoque de la teoría de las representaciones sociales que aquí se presenta, ya que la construcción de las representaciones sobre un determinado objeto están también limitadas y basadas con la información que circula de “mano en mano” como aquella que circula a través de los principales de medios de comunicación.

Por otro lado, se observaron tres documentales que trazan la línea argumentativa alrededor del narcocorrido, la migración y, específicamente, el movimiento alterado. La función de esta revisión en el marco de la investigación también tiene el fin de conocer las representaciones que circulan sobre este fenómeno musical. Los documentales fueron: *Al otro lado* de Natalia Almada, *Narcocultura* de Saul Schwartz y *Alterados y arremangados* producido por el revista electrónica VICE.

2.7 Operacionalización: Dimensiones y categorías de análisis

Dado que la investigación se dirige a dar cuenta de un fenómeno musical que tiene como característica principal el contenido violento de sus letras, la primera dimensión a la que se pone atención es a la textual. Sin embargo, como hemos apuntado líneas atrás, el narcocorrido y por extensión, el movimiento alterado no son sólo texto, sino también música y contexto, historia, por ello se incluye una dimensión musical e histórica con la intención de caracterizar de forma clara al movimiento alterado. Esta primera dimensión que amalgama las subdimensiones musical, textual y contextual es parte del capítulo IV.

La siguiente dimensión de análisis está relacionada con la parte performativa en cada uno de los eventos del movimiento alterado, a la forma en que se desarrolla cada evento musical (Martí, 1995). Esta dimensión de análisis tiene como finalidad describir las prácticas y el sentido de estas dentro de los bailes del movimiento alterado, ubicar los espacios y los escenarios, encontrar diferencias y similitudes en los dos contextos analizados y por último analizar la relación de los músicos con los escuchas. Esta dimensión es desarrollada en el capítulo V.

La última dimensión de análisis será desarrollada en el último capítulo, donde se expondrán las representaciones de los actores involucrados en la escucha y la producción de este género musical, las diferencias y similitudes en dos contextos distintos. En este capítulo se pondrá especial atención a la información que circula en los medios y la posición gubernamental frente a su difusión.

Cuadro 2.1. Operacionalización: dimensiones y categorías de análisis.

Concepto	Dimensiones	Indicadores	Capítulo
Representación	Contextual/Textual/Musical	<p>Lenguajes y hechos que dan lugar al fenómeno musical. Guerra contra el narcotráfico</p> <p>Reconstruir modelos relacionados con estereotipos, alusiones a los asesinatos, sentimientos de satisfacción, venganza, muerte, figura del hombre, violencia desmedida, miedo.</p> <p>Instrumentación, ritmos</p> <p>Incorporación de nuevos repertorios musicales.</p>	IV
	Performativa	<p>Ubicar y describir los escenarios</p> <p>Describir las prácticas rituales relacionadas con violencia dentro del acto musical.</p> <p>Analizar la relación entre el músico y los escuchas.</p> <p>Acciones, ademanes, lenguajes que se utilizan en los bailes</p>	V
	Discursiva	<p>Opiniones a favor o en contra del movimiento alterado.</p> <p>Perspectiva sobre el prohibicionismo al narcocorrido en México.</p> <p>Opinión sobre la violencia en México.</p> <p>Ideas en torno a la función del movimiento alterado en Estados Unidos.</p> <p>Perspectiva sobre el negocio de las compañías discográficas.</p>	VI

Elaboración propia.

2.8 Delimitación espacio-temporal.

El trabajo que se realizó fue de *carácter transversal (sincrónico)*, dado que no se hace un seguimiento cronológico del tema. Sin embargo, cabe resaltar que en los capítulos III y IV se hace la contextualización del corrido y narcocorrido, las condiciones de su emergencia y arraigo; además en el capítulo IV se desarrolla una lectura de este género vinculado con la realidad nacional. El trabajo de campo se realizó entre agosto de 2013 y el último evento al que se asistió fue el 5 de abril de 2014.

El trabajo de campo se situó en dos contextos, uno en la ciudad de Los Ángeles, California y, el otro, en Tijuana, Baja California, todo ello con la intención de observar si la representación, entendida como pensamiento y práctica, se da de manera diferenciada, cuáles son las prácticas y las formas de consumo de este estilo musical.

Para la investigación se asistió a eventos y bailes en Tijuana y Los Ángeles relacionados con el movimiento alterado para dar cuenta de las prácticas y la *performatividad* de los aquellos sujetos que asistan, es decir la forma en que representan el papel del escucha y el vínculo con los artistas. Por otro lado, se realizaron entrevistas a los productores y consumidores de este género musical en Los Ángeles para conocer su representación sobre el fenómeno musical y su relación con la violencia en México.

2.9 Sujetos de estudio/unidad de análisis.

- Productores musicales en Los Ángeles, California.
- Locutores de radio que promueven o inhiben la reproducción musical en Tijuana y Los Ángeles.
- Personas que asistan a bailes y eventos del movimiento alterado

2.10 Conclusión de capítulo

El objetivo de este capítulo fue aclarar la forma en que la investigación se dirigió para el análisis de las representaciones sobre el movimiento alterado. En la primera parte se expuso la forma en que tradicionalmente se ha visto al corrido y narcocorrido como mero texto, todo ello sin atender a los contextos donde se consume o a su parte musical.

Por lo tanto, se propuso que además de dar cuenta del movimiento alterado a partir de su contenido, donde resalta especialmente las letras violentas, se realizó un ejercicio de

observación y realización de entrevistas con sujetos involucrados en el consumo de esta música, los productores de este estilo musical y los locutores de radio que inhiben o limitan la reproducción musical.

Se considera la importancia de analizar desde una perspectiva etnográfica la música popular. Las músicas indígenas, tradicionales o autóctonas habitualmente son tratadas desde la etnomusicología con un enfoque donde el trabajo de campo, la entrevista, la observación y otras técnicas son reconocidas como de vital importancia. Sin embargo, la música popular - pop, rock, cumbia, salsa, pero sobre todo el corrido-. tienen menos ese enfoque, por ello se considera que en esa forma de ver el fenómeno del movimiento alterado estriba la importancia del enfoque etnográfico en su análisis.

III. MÉXICO ENTRE CORRIDOS, NARCOTRÁFICO Y VIOLENCIA: DEL CORRIDO REVOLUCIONARIO AL MOVIMIENTO ALTERADO

“la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia”

Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música. *Jacques Attali*

El presente capítulo tiene como objetivo principal brindar una panorámica general de cómo el corrido ha tenido la función de contar musicalmente las aventuras, tristezas y demás acontecimientos del pueblo mexicano a lo largo de la historia. Según algunos autores el corrido tradicional (el corrido revolucionario, épico, el de valientes, héroes) se vio transformado y devaluado cuando éste se insertó dentro de las dinámicas de las industrias culturales-musicales después del primer tercio del siglo XX. Las temáticas se transformaron, se vieron cada vez más alejadas del sentir del pueblo y obedecieron los mandatos del mercado de la música. Dentro del género del corrido, el corrido de traficantes o narcocorrido es el que más críticas ha recibido, principalmente desde el Estado, por considerar que construye verdaderas apologías del delito o por incitar a la delincuencia, lo que ha impulsado la censura en la radio y televisión. A la par, este subgénero del corrido es el que mayor éxito ha obtenido, sobre todo desde la década de los setenta, tanto en México como en Estados Unidos. Además, es el que mayor atención ha captado por parte de académicos de distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades.

En este recorrido se plantea una periodización del corrido, poniendo especial énfasis en los corridos de narcotráfico, sus definiciones, sus orígenes, sus principales exponentes y el contexto en el que surgen. De esta forma, el capítulo pretende tejer los vínculos entre la realidad nacional, especialmente la ligada al tráfico de narcóticos, con su representación narrativo-musical, denominada de manera generalizada como *narcocorrido*. Se ofrece un mayor espacio a lo que se ha considerado como la última fase en esta clase de corridos: el *movimiento alterado*. Como se mostrará, esta nueva generación de narcocorridos tiene como característica la representación musical de la violencia que se ha vivido en nuestro

país, al menos desde el sexenio de Felipe Calderón. Aunado a ello, se describirán otras representaciones que son construidas musicalmente, además de describir, de forma somera, sus características musicales, organológicas y la forma en que se ha valido de la Internet y específicamente de las redes sociales para contar con popularidad en México y Estados Unidos.

3.1 El corrido: orígenes y acercamientos analíticos

El corrido es un género épico-lírico-narrativo de gran arraigo en México, sin embargo, sus orígenes precisos son inciertos (Moreno, 1989; Mendoza, 1954). El corrido es una de las prácticas populares que además de representar el sentir de una comunidad y la atmósfera social de una época, es el medio a través del cual se han relatado historias que muchas veces no circulan por los canales oficiales, la característica principal de esta tradición ha sido la de componer, narrar y cantar historias reales o ficticias del acontecer cotidiano de las comunidades. Los primeros corridos se conservaron en hojas sueltas y se transmitieron las más de las veces de manera oral, los trovadores llevaban de pueblo en pueblo las desventuras, sucesos y las hazañas de héroes populares.

Existen distintas posturas en cuanto al lugar y condiciones en las que el corrido se conforma como género, están aquellos que lo consideran como netamente autóctono y otros que postulan su herencia colonial; hay quienes postulan su lugar de origen en el centro del país, en la frontera o a lo largo del continente americano. A pesar de ello, es posible rastrear algunas tesis sobre su génesis y arraigo en nuestro país. Por un lado, Mendoza (1954) refiere que éste tiene su origen en el centro del país, donde su antecedente principal es el romance español y está estrechamente vinculado con las composiciones populares durante el último cuarto del siglo XIX. El corrido para Mendoza no es sólo una copia o apropiación nacional del romance español sino este mismo trasplantado a tierras americanas:

Por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series (Mendoza, 1954, p. IX).

Según sus características esta propuesta puede denominarse como *suriana* (Héau y Giménez, 2007), *reciente*, *regional* (Hernández, 2000) e *hispanista*.

Por su parte, la tesis de Celedonio Serrano favorece la idea de que el corrido echa sus raíces en una tradición ancestral, de origen indígena, anterior al proceso de colonización, y su antecedente se encuentra en los cantos y rituales prehispánicos. Considerando estas premisas sobre la raíz de los corridos, esta tesis puede considerarse como *indigenista*, *oriunda* y *ancestral* (Hernández, 2000).

Simmons (1963) propone que el corrido surgió a inicios del proceso de colonización y que es posible encontrar composiciones con estas características a lo largo del continente americano, por lo cual no sería una creación netamente mexicana sino una tradición latinoamericana desde la Patagonia hasta el sur de Texas, donde el corrido mexicano sería uno entre tantos otros géneros similares. Esta propuesta puede considerarse como *antigua* y *continental* (Hernández, 2000). Frente a esta posición, Américo Paredes establece que el origen de los corridos se encuentra alrededor del siglo XIX en la frontera entre México y Estados Unidos, en la zona del actual estado de Texas. Según el folclorista norteamericano, el detonante de estas producciones líricas está relacionado con la necesidad de cantar los conflictos entre estadounidenses y mexicanos después de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Además, menciona que es posible que estos corridos sean anteriores a los corridos del centro del país (Paredes, 1963). Por sus características esta propuesta puede considerarse como *norteña* (Giménez y Héau, 2007) *reciente* y *regional* (Hernández, 2000).

Por último, Yolanda Moreno destaca las posiciones de Ignacio Manuel Altamirano y Gabriel Saldívar, para quienes el corrido puede encontrarse desde finales del siglo XVII. Sin embargo, la conformación del corrido con un corpus definido se dio en el último cuarto del siglo XIX, como precedente musical de las luchas revolucionarias y hasta el segundo decenio del siglo XX (Moreno, 1989).

Sea cual sea el origen de este género musical arraigado en nuestro país, lo importante es señalar que éste, como lenguaje socialmente construido brinda imágenes y representaciones del mundo que se refieren a contextos, sujetos y situaciones social e históricamente estructurados. A través de la música se canta la realidad cotidiana de miles

de personas, no sólo en el campo sino también en la ciudad. Como elemento musical del pueblo, los corridos sirven para cantar las historias, los anhelos, las frustraciones, los miedos, los desastres, los amores y desamores, y las gestas dignas de recordarse, creando mitos, leyendas, enalteciendo héroes y antihéroes, convirtiéndose en una de las producciones culturales que refleja de mejor forma la memoria colectiva de las comunidades (Mendoza, 1954; Valenzuela, 2010).

Según Mendoza (1954), este género musical tendía a desaparecer debido a su masificación y a la vulgarización de sus letras, su función utilitaria y su desconexión con lo popular.

De 1930 a la fecha el corrido se hace culterano, artificioso, frecuentemente falso, sin carácter auténticamente popular: tiende a constituir la literatura mexicana en manos de auténticos valores intelectuales; pero por otra parte ha perdido su frescura y fluidez; su espontaneidad en la pluma de escritores mediocres; se le estudia, colecciona y clasifica; se imita su lenguaje, su forma, su entonación; pero solo sirve para reseñar hechos políticos o sociales, la desaparición de algún prócer y para las campañas políticas, no solo a la Presidencia de la Republica, sino también a la de los municipios. Todo esto denota, en suma, la decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular (Mendoza, 1954, XVI.).

En contraste con este pronóstico, la corridística traería innovaciones musicales y temáticas impulsadas sin duda por las industrias culturales, los medios de comunicación y aparatos de reproducción musical, la urbanización, la creciente migración a la Unión Americana, la modernización del país y el ascenso del narcotráfico como referente económico, político y cultural (Nicolopulos, 1997; Hernández, 2000). Por ello, en las postrimerías del siglo XX se observa un reforzamiento de este género a través de los corridos de traficantes y temáticas de migración, además de su vinculación con producciones musicales tradicionales como la música de banda sinaloense, la música norteña y en general de la llamada onda grupera (Olmos, 2002; Valenzuela, 2010)

3.2 El corrido revolucionario

Como ya se mencionó, el corrido como corpus conformado de letras que aparecieran en el imaginario popular se constituye en el último cuarto del siglo XIX. La proliferación de versos y canciones durante esta época es consecuencia de los ya intensos conflictos entre personajes campiranos que luchaban contra las injusticias del gobierno porfirista. A partir

de la Revolución Mexicana, el corrido se haya fuertemente ligado a la historia de las luchas populares campesinas, hasta el punto de convertirse en símbolo metonímico de las mismas (Giménez y Héau, 2007). En estos relatos se describían las proezas, los últimos minutos de los ajusticiados por crímenes o por insubordinación, sentenciados según los estatutos militares. Las historias nacieron a lo largo y ancho del país, ofreciendo detalles de los sucesos durante el periodo revolucionario (Moreno, 1989).

Sin embargo, es importante hacer notar que la lírica no se redujo sólo a las producciones musicales que daban cuenta de los procesos sociales y armados en nuestro país, existen cientos de registros de composiciones amorosas durante El Porfiriato, además de los versos que se cantaban a los caballos, las ciudades, las regiones y que describían de manera específica acontecimientos de la vida cotidiana de las comunidades campesinas de principios del siglo XX (Giménez y Héau, 2007: 309-362).

A pesar de que el régimen porfirista dejaba poco margen de acción para las disidencias, los corridos se convirtieron en el canto del proceso revolucionario. La producción de corridos fue tal que conformó un corpus amplio de composiciones que permitieron considerarlo como un género musical (Mendoza, 1954; Moreno, 1989). Los personajes que aparecían en los corridos no eran considerados como delincuentes o personas fuera de los marcos legales sino como héroes, bandidos sociales que se encontraban al margen de la ley por las condiciones mismas de existencia, luchaban por y para el pueblo que se encontraba en condiciones de extrema pobreza. El bandolerismo aparecía como consecuencia del mal gobierno³, “es una expresión de protesta colectiva construida a partir de la identificación entre el bandolero y los pobres, quienes lo justifican, admiran sus actos y desapruban a sus perseguidores” (Valenzuela, 2010: 37). El trovador

³ El folclorista y profesor de la Universidad de Indiana, John McDowell ha desarrollado la noción de mal gobierno aparejada con la del héroe o el valiente el cual persigue como valor la justicia social de su pueblo, oprimido por gobiernos o autoridades injustas que abusan de él. El trabajo de Mc Dowell está afinado en los corridos de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca y entre los corridos que son parte de su análisis están los de Lucio Cabañas o Genaro Vázquez, personajes que se levantaron en armas en beneficio de sus comunidades. Las actividades son vistas por las esferas gubernamentales como transgresoras de las normas, ilegales. Sin embargo, las prácticas del valiente o bandolero social siempre tienen un contenido político, en pro de las comunidades quienes las ven como acciones legítimas. Ver <http://www.uctv.tv/shows/The-Sixth-International-Corrido-Conference-Keynote-and-Tribute-15402>.

escribía los versos y los llevaba de pueblo en pueblo, trasladando a las masas iletradas los sucesos revolucionarios más trascendentes, dignificando y enalteciendo personajes durante la lucha. El corrido cumplió la función de una prensa popular, era el medio a través del cual las noticias llegaban a todos los rincones del país. De esta forma, el corrido también se convirtió en el vehículo por excelencia que llevaba las ideas revolucionarias, contando con una multitud de poetas y trovadores, muchos de ellos anónimos, que construyeron musicalmente el imaginario sobre el proceso revolucionario durante el primer decenio del siglo XX.

Batallas, sitios, asaltos, hazañas, biografías de héroes de uno y otro lado de la contienda, traiciones, fusilamientos, cuartelazos y pronunciamientos aparecen reseñados en los corridos. Por sus tramas pintorescas y descriptivas, desfilaron todos los protagonistas de las luchas revolucionarias, cual si se tratara de héroes de antiguos cantares de gesta. Lo mismo Villa que Victoriano Huerta, Carranza que Emiliano Zapata y uno que otro soldado raso, hijo del pueblo” (Moreno, 1989: 31).

Gran cantidad de estas producciones narrativo-musicales se imprimieron en talleres, sobre todo en el centro del país. De esta forma, el corrido se convirtió en materia de intenso consumo, en el periódico local, en la voz del pueblo que de forma más fácil podía acceder las últimas noticias, gracias a la imprenta la difusión y propagación de corrido vio un mayor reconocimiento, rebasando con ello el ámbito local o regional. Los músicos populares a los poblados, en cada feria o fiesta patronal vendiendo aquellas hojitas sueltas con sus composiciones. El contacto de estos músicos con la gente y la propagación de la hoja impresa trajeron el afianzamiento y conformación del corrido como género tradicional a lo largo de nuestro país (Mendoza, 1954; Hernández, 2000).

Después de la Revolución Mexicana el corrido mantuvo las características tradicionales, sin embargo los contenidos eran distintos. El contexto social que sobrevino después del proceso revolucionario de 1910 trajo nuevos sujetos y acontecimientos sobre los cuales cantar (Hernández, 2000). Los héroes y caudillos dejaron de ser la principal temática de los corridos, las luchas por la tierra y las denuncias de los abusos estatales se relataron en menor medida. Cobrarían fuerza los corridos de conflictos posrevolucionarios, temas como la migración y los conflictos fronterizos cobrarían mayor fuerza. Las letras en torno a la añoranza del país de origen y las condiciones de vida en Estados Unidos (Ragland, 2009, De la Garza, 2008a). Además, el corrido durante la Guerra Cristera tomó

especial fuerza en el Bajío mexicano (De la Garza, 2007). Por lo tanto, comprobada su eficacia propagandística y de protesta, el corrido fue utilizado de manera consciente por sus compositores o grupos específicos. Las figuras del hombre bravío, valiente, defensor del honor, macho acostumbrado a la vida campirana y la pobreza se convirtieron en los temas recurrentes, sin embargo continuó manejando los mismos modelos y fórmulas de los corridos tradicionales de la revolución (Giménez y Héau, 2007; Moreno, 1989).

Es en este escenario que la declaración sobre la obsolescencia del corrido cobró relevancia, y se vio superada por las corridística, dado que las temáticas y las formas empezaban a transformarse, sobre todo debido a la transformación del contexto social. Sin embargo, como apuntan Nicolopulos (1997) y Hernández (2000), el corrido no desapareció sino que se transformó dando paso a nuevas imágenes del acontecer diario de miles de personas.

Las composiciones incrementarían su repertorio regional, centrándose en personajes, lugares y eventos más específicos. La tradición se transformó pero fortaleció sus raíces y gusto entre poblaciones más amplias, pero sin llegar a los niveles alcanzados desde la década de los setenta hasta nuestros días. Sus contenidos se adaptaron a condiciones históricas distintas, donde continuaban prevaleciendo escenarios de conflicto, se mantenían las desigualdades e injusticias sociales, como las recurrentes crisis, el crecimiento de grupos marginales y el surgimiento de personajes que transgreden la cultura oficial. Además, se mantendría esa conexión con una cultura rural en la vida cotidiana (Hernández, 2000; Nicolopulos, 1997).

3.3 El corrido de contrabando en la frontera. Antecedente de los narcocorridos

Los corridos de traficantes tienen su antecedente directo en los corridos de contrabando en la frontera norte de México (Ramírez-Pimienta, 2011; Hernández, 2000). Como lo apunta Ramírez-Pimienta, los primeros corridos de contrabando datan de principios del siglo XX, en una frontera inestable y demasiado permeable entre México y Estados Unidos, lo cual era aprovechado totalmente por aquellos que se dedicaban a comerciar mercancías ilícitas. Además hace la acotación de que algunos de los corridos compuestos en este contexto no tienen la lógica actual del tránsito de estupefacientes, es decir de sur a norte sino en

dirección contraria, de la Unión Americana hacia nuestro país. Cabe resaltar que el tráfico de productos en un principio no estaba dominado por narcóticos sino por mercancías como ropa, telas y especias donde el epítome del corrido es “Mariano Reséndez”.

Por su parte, los corridos que versan sobre el contrabando de mercancías ilegales de sur a norte toma fuerza a partir del segundo decenio del siglo XX, después de la promulgación de la Ley Volstead en Estados Unidos, la cual prohibía la fabricación, venta e importación de bebidas alcohólicas a territorio norteamericano. Esta ley tuvo como consecuencia que se comenzará a fabricar alcohol de manera clandestina o importar de manera ilegal de México, cruzando y retando las fronteras del Estado (Ramírez-Pimienta, 2004a, 2011; Valenzuela, 2010). “Desde México, aunque también se manufacturaban otras bebidas, como el whisky, se contrabandeara principalmente tequila y a estos contrabandistas se les llamaba tequileros, vinateros, *bootleggers* (por llevar contrabando en las botas) o *horsebackers* (por llevar su carga prohibida al lomo de sus caballos)” (Ramírez-Pimienta, 2011: 35).

Estas condiciones fueron la tierra fértil para la producción de corridos que describían la forma en que los contrabandistas cruzaban las fronteras y burlaban, no sin peligros a los Rangers de Texas, los conocidos popularmente como *rinches*. Estos corridos son llamados *corridos tequileros* y sus producciones más conocidas son “El contrabando de El Paso”, “Los tequileros”, “El corrido del bootleggers” “Ignacio el tequilero” y “El contrabando de San Antonio”, estos y otros más contaron con gran popularidad entre 1920 y 1933 cuando la “ley seca” norteamericana fue derogada. Por sus características, estos serían un antecedente muy importante para las próximas composiciones que abordarían el tráfico de drogas. Hacen visible un conflicto intercultural fronterizo, exhiben la condición socioeconómica y las condiciones de pobreza de la región, justifican los actos ilícitos, se crea un imaginario negativo hacía las autoridades estadounidenses (Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2011). Este tipo de composiciones se acompañaban de los instrumentos y el estilo característico de la música norteña, ya que la mayoría fueron producidas en la frontera noreste de México, lugar donde la *música norteña* acompañada con acordeón y redova era la organología tradicional. Durante la década de los veinte la música norteña tomaría fuerza y se afirmaría el género conocido como *canción ranchera* convirtiéndose en

un producto ciudadano con color campirano (Moreno, 1989; Ragland, 2009). En Sinaloa, durante la década de los veinte se desarrolló un estilo regional, *la tambora*, también conocida como banda sinaloense. La música servía como un elemento recreativo, ya fuera en la ciudad o en los pueblos de la sierra, las personas sentían una ferviente admiración por la música y la fiesta; la música era totalmenteailable y para los músicos significaba un ingreso extra (Simonett, 2004).

Como se observa, las producciones musicales del corrido se encuentran estrechamente vinculadas a las condiciones sociales del país o de las regiones donde las letras cobren sentido y se canten al ritmo del acordeón, la tambora o una guitarra. Considerando lo anterior es posible adivinar que después de 1933 las mercancías prohibidas que circulaban de sur a norte ya no eran las bebidas alcohólicas sino los narcóticos: marihuana, cocaína y heroína, las cuales desde principios de siglo habían sido cultivadas en las sierras de Sinaloa y Durango, primero por los chinos y después de la ola chovinista en su contra, por campesinos locales que vieron en la producción de adormidera y marihuana una salida a las deplorables condiciones en las que se encontraban. De esta forma, las producciones musicales y la corridística en específico comenzó a producir letras y versos que describirían el acontecer diario de los nuevos contrabandistas, los gomeros. (Astorga, 1995, 2000).

3.4 De 1940 a 1960. Producciones musicales locales del narcotráfico y corridos de migración.

El negocio del tráfico de narcóticos en México data de principios del siglo XX (Astorga, 2005). La sierra de Sinaloa, Chihuahua y Durango fueron pródigas en la producción de marihuana y adormidera a pesar de las restricciones impuestas desde 1925. Sin embargo, la Segunda Guerra Mundial trajo consigo la demanda de heroína, marihuana y cocaína para el consumo del mercado norteamericano. Por ello, la producción de estos narcóticos se realizó de manera constante y las más de las veces auspiciado por gobiernos locales y federales, los cuales obtenían ganancias por favorecer el cultivo de los enervantes. “Los cultivos de amapola se hacían a la vista de todo mundo, tanto a la vera del camino como en los

márgenes del río Humaya, pues los campesinos consideraban actuar bajo el amparo de aquellos a quienes pagaban tributo. Cientos de agricultores obraban de buena fe, creían que no constituía delito una actividad que el gobierno fomentaba” (Montoya Arias, Rodríguez Benítez y Fernández, 2009: 42).

En el plano musical, ganaron importancia corridos que versaban sobre la producción y la distribución de drogas. Corridos como “Carga Blanca”, “Contrabando de Juárez”, “Carga ladeada” tuvieron un impacto local. En esta década la música norteña incrementó su producción y reproducción discográfica. Sin embargo, muchos de los corridos de narcotráfico de la época no se preservaron en el gusto popular. Dentro de los corridos del tráfico de drogas, el primero es “Por morfina y cocaína”, sin embargo si definimos este género como corrido sobre traficantes el primer corrido sería “El Pablote” (Ramírez-Pimienta, 2011).

Además de las producciones musicales que hablaban del tráfico y los traficantes la música norteña produjo corridos de migración durante los años cuarenta al sesenta, en pleno Programa Bracero. Este género musical tiene una larga historia en los estados colindantes con Estados Unidos, donde nacieron y se desarrollaron un gran número de agrupaciones. Los primeros conjuntos norteños como hoy se conocen datan de principios del siglo XX, incorporándose pronto instrumentos eléctricos. El origen de la música norteña está estrechamente ligado a las comunidades europeas vecindadas en el norte de México y sur de Estados Unidos.

Las primeras conexiones de los mexicanos residentes en la unión americana con el conjunto norteño están ligadas a las canciones que ya se componían después de la firma de los Tratados de Guadalupe-Hidalgo, en los cuales se reflejaban las desventuras de aquellos quienes se quedaron del *otro lado*, además se hicieron famosos los corridos de bandoleros. Ya en la primera mitad del siglo XX, la migración de connacionales a Estados Unidos produjo una serie de corridos interpretados a ritmo norteño que dieron cuenta del viaje de los migrantes, de los trabajadores en los campos y las fábricas y posterior al término del Programa Bracero, las letras versaron sobre los migrantes indocumentados, las dificultades del cruce y la vida en un país ajeno. Dentro de las representaciones que vehiculan las canciones interpretadas por los conjuntos norteños, los que tematizan sobre la migración

adquieren una relevancia capital para aquellos que viven lejos de su país, ya que permiten observar las prácticas de los sujetos que se encuentran en Estados Unidos (De la Garza, 2008a; Ragland, 2009).

La música norteña generó nuevos procesos de identificación dentro de las comunidades de origen mexicano; representa, según Ragland, una nueva identidad mexicana, una mexicanidad producida por la música y por el flujo constante de información, ideas, sentimientos y añoranzas por el México que está al sur de la frontera, una identidad mediada por el corrido interpretado a ritmo norteño. Ragland comenta que más que ningún otro género musical tradicional, regional o popular mexicano, la música norteña incorpora al inmigrante una noción de mexicanidad, y por extensión la nueva nación global mexicana, una nación diaspórica mexicana (2009: 19).

Es importante destacar también que durante esta época las empresas discográficas comienzan a crecer y tener presencia en el ámbito nacional. El acetato y el cassette se convierten en las vías de reproducción musical por excelencia, además de las ya afianzadas estaciones radiofónicas. Sin embargo, la presencia musical y mediática de los corridos de narcotráfico se vio debilitada por varios aspectos, entre ellos, los tiempos de bonanza en la economía mexicana, durante el llamado milagro mexicano. Según Ramírez-Pimienta (2004a, 2011), las producciones musicales que tematizan sobre el narcotráfico se ven debilitadas cuando la economía y la política no inciden en el crecimiento de las industrias del tráfico de narcóticos. Por otro lado, Valenzuela (2010) apunta que algunos de los factores que debilitaron la tradición corridística se deben a los procesos de urbanización, la alfabetización de un mayor número de personas y la introducción de ritmos nuevos como el rock. A pesar de ello, la producción de corridos y corridos de traficantes seguirían produciéndose, y este sería el escenario que permitiría su difusión a través de radio, televisión y medios grabados, además de pasar del ámbito rural al urbano en la década siguiente. En ese tiempo comenzó a crearse la imagen del narcotraficante asociada al estereotipo rural del sinaloense. Fue un punto de inflexión, en el que la narcocultura se trasladó del campo rural y la sierra a la ciudad, ocupando sus calles y espacios urbanos (Ovalle, 2010).

3.5 El ascenso del narcotráfico y sus corridos durante los años setenta

La palabra narcotraficante comenzó a ser de uso periodístico durante la década de los cincuenta en México. Con el crecimiento del tráfico de estupefacientes la prensa y las esferas político-jurídicas nombraron de una forma específica a quienes comerciaban con drogas narcóticas.

La palabra “narcotraficante”, neologismo que privilegia en su etimología la asociación con el tráfico de drogas narcóticas y deja de lado las que no lo son, aunque también sean ilícitas, surge a finales de los años cincuenta en la prensa de la Ciudad de México y su empleo es raro. A partir de los años setenta, la palabra “narcotráfico”, para designar el fenómeno que integra todas las fases del negocio ilícito, se usa con mayor frecuencia en el lenguaje oficial y adquiere carta de naturalización en los medios de comunicación, y por lo mismo en las percepciones del sentido común. El prefijo “narco” será empleado posteriormente como multiplicador de etiquetas estigmáticas. Importará más la pirotecnia retórica que la precisión conceptual (Astorga, 2005: 145)

Posterior a la Segunda Guerra Mundial la demanda en Estados Unidos estaba en aumento, más aún durante la Guerra de Vietnam, conflictos que necesitaban el abastecimiento de narcóticos. A la par con esta demanda el gobierno norteamericano pretendía controlar el tránsito de estupefacientes, dado el crecimiento de “industrias locales” en auge en México, sobre todo en la sierra de Sinaloa, Chihuahua y Durango. Dentro de las acciones emprendidas en contra de los pequeños productores desde los años sesenta se encuentran la destrucción de plantíos, el decomiso y la revisión de automóviles en la frontera. El gobierno federal implementó diversas acciones costeadas por los Estados Unidos contra el tráfico de drogas. En 1960 la *Operación Volcanes* y la *Operación Guanajuato*. En 1963 la *Operación Comando*. A finales de octubre de 1969, el presidente Nixon de los Estados Unidos, ordenó la *Operación Intercepción*. Luego vino la *Operación Cooperación* (Montoya Arias, Rodríguez Benítez y Fernández, 2009:44).

Pero fue hasta 1975 que la ofensiva contra los productores y traficantes de drogas tuvo mayor fuerza en México a través de la *Operación Cóndor*, una época en que el narcotráfico ya era un elemento económico y cultural de las comunidades rurales y que poco a poco comenzaba a expandirse a las grandes ciudades, primero de los estados

tradicionalmente ligados a la producción y tránsito para posteriormente cobrar presencia en el resto del país.

A pesar de la escasa presencia del corrido de traficantes durante las décadas precedentes- cincuenta y sesenta- , el género no dejó de representar, al menos de manera local el sentir de las comunidades dedicadas a este negocio. El corrido fungió como manifestación musical del pueblo que en esos años vio cómo las condiciones político-económicas globales impulsadas por los constantes conflictos incitados por Estados Unidos trajeron consigo una alta demanda de narcóticos.

Durante los años setenta el corrido de traficantes comenzó a cobrar fuerza y expandir su radio de audiencia fuera de los límites regionales o estatales, insertándose en contextos urbanos, muchas veces depauperados o semirurales, donde una juventud ávida de identificaciones con lo tradicional veía en éste un heredero de la música campirana de principios del siglo XX. El corrido fue el medio a través del cual se construyó el imaginario sobre el narcotráfico y los narcotraficantes, sus ideales y marcos éticos fueron musicalizados.

La sociodiseña de los traficantes, su ética, estética y mitología, encontraron en el corrido norteño, en las composiciones de autores de origen popular, un vehículo eficaz para ser difundidas y conocidas por un público más amplio, ajeno al mundo descrito en esas historias orales e invenciones versificadas y acompañadas con música. La música regional de los lugares de origen de cultivadores y traficantes, como la tambora sinaloense y el mariachi, no tardarían en acompañar a la nueva producción simbólica (Astorga, 2005: 160-161).

En este contexto la producción de corridos que versaba sobre el narcotráfico y los narcotraficantes aumentó exponencialmente. Es importante mencionar que en gran medida esta eclosión del género se debió a la intervención y crecimiento de las industrias musicales y la producción de casetes y posteriormente discos para el consumo fuera de los círculos locales (Astorga, 2000; Olmos 2002, Ramírez-Pimienta, 2004, 2011; Valenzuela, 2010).

Durante los setenta se produjeron cientos de canciones con temática de narcotráfico, Los Tigres del Norte fueron la agrupación que hizo de este género una vía para acceder al

éxito, no sólo en México sino también en Estados Unidos, nación en la que históricamente se han consumido producciones musicales de origen mexicano debido a la migración de connacionales. De esta época datan canciones como “Contrabando y traición”, “La Banda del carro rojo”, “La camioneta gris”, “Margarita la de Tijuana”, entre otros. En estas composiciones la frontera entre México y Estados Unidos cobra un lugar importante como lugar de trasiego de estupefacientes.

La producción corridística de esta época se aleja cada vez más del carácter popular con que había contado el corrido de principios del siglo XX. La mayoría de las composiciones tienen un contenido ficticio y sobre todo obedecen a los regímenes de producción discográfica impuestos por las industrias culturales en claro ascenso durante esa década (Hernández, 2000; Olmos, 2002). El corrido popular da paso a un corrido popularesco, es decir, música producida para el consumo masivo. Comercializados y mediatizados, los narcocorridos sucumben ante el poder de la industria cultural, ya que han dejado de ser resultado de la tradición oral y se integran al fenómeno mediático (Olmos, 2002; Valenzuela, 2010; Simonett, 2004).

Según Sánchez (2009), el narcotráfico a finales de los setenta ya era un signo de identificación. En algunas localidades del estado de Sinaloa comenzó a ser perceptible una subcultura denominada “narcocultura”, orientada por modelos de comportamiento definidos por un anhelo del poder, hedonismo y prestigio social. En lo religioso, por una devoción por “Jesús Malverde. En lo cultural, por un gusto por la música del narcotráfico y por una forma de vestir peculiar: “cinturón piteado. . . hebillas de oro. . . botas vaqueras de pieles exóticas, joyería en oro, camisas crema de seda con estampados de la Virgen de Guadalupe, Malverde etcétera. . .especial gusto por la ropa Versace” (80-81).

Para las décadas posteriores este imaginario sobre el narcotráfico y los narcotraficantes se reforzaría de manera sustancial a través de la música, constituyéndose en uno de los géneros con mayor éxito a nivel nacional y allende las fronteras, sobre todo en los lugares con mayor migración de mexicanos, como California, Texas o Chicago.

3.6 El afianzamiento de la figura del narcotraficante en los corridos de los ochenta y noventa

Para la década de los ochenta el negocio del narcotráfico se encontraba consolidado tanto en las zonas serranas que contaban con una producción de larga data como la comercialización a través de las fronteras, ganando terreno en las zonas urbanas del norte de México, especialmente en Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Baja California.

Durante estas décadas la figura del narcotraficante y el imaginario en torno a él, denominado como narcocultura se encuentra ya institucionalizado, no sólo en Sinaloa sino en el resto del país, sobre todo en la zona norte, en la frontera con Estados Unidos. Según Sánchez, son varios los mecanismos de legitimación de la narcocultura o cultura del narcotráfico entre ellos:

la extensión de los hábitos e instituciones sociales del campo a la ciudad; transición de una identidad de resistencia (subcultura) a una legitimadora (*narcocultura*); uso constante de violencia simbólica y/o física; la *narcolimosna* a particulares y organizaciones civiles; dominación de tipo carismática con la reencarnación del narcotraficante en el nuevo bandolero social; edificación de un *narcoestado*, una *narcoeconomía* y una *narcosociedad*, etcétera (Sánchez, 2009: 92)

Uno de los elementos para la construcción y consolidación de este imaginario fueron los corridos de traficantes que durante los ochenta y noventa tuvieron un impacto importante tanto en México como en Estados Unidos. Según Astorga (1995, 2005), los corridos se convirtieron en el canal privilegiado a través del cual se construyó la representación del narcotraficante, sus valores, aspiraciones, sueños y sus construcciones acerca de lo bueno y lo malo, el significado de valentía, el valor del dinero, la forma de comerciar, las mercancías y sus pseudónimos, las formas en que se concibe la vida y la muerte, la función de las mujeres en la vida de los narcotraficantes y una infinidad de temas fueron musicalizados e inundaron la radio nacional, y también en Estados Unidos (Astorga, 1995; Valenzuela, 2010; De la Garza, 2008b).

De esta forma los corridos se convirtieron en un discurso alterno al oficial, el cual tendía a su criminalización, mientras que en las letras de los corridos el traficante aparecía como un ser bondadoso, con características con la que los escuchas se identificaban fácilmente.

Los corridos hablaban de un mundo, de agentes sociales y de sus valores en proceso de consolidación, en un lenguaje simple, directo y comprensible por un gran número de gente con escaso capital escolar, habitantes de regiones de producción y tráfico de drogas y más cercanos, en términos de vivencias cotidianas, a las historias descritas en los corridos. Los corridos trascenderán posteriormente las barreras geográficas, de clase y estéticas. Estudios artesanales de grabación, importantes compañías disqueras, organizadores de conciertos en vivo, estaciones de radio, el cine, y la televisión en una etapa posterior, aprovecharían el impacto de esos corridos en el norte de México y el sur de Estados Unidos (Astorga, 2005: 161).

Los compositores saben con certeza cómo fabricar un corrido de éxito comercial. Este tipo de corrido, como lo sugiere Astorga (1995), es un tipo de re-traducción oral de elementos visibles y una afirmación de lo que ya está articulado. Los hombres que se atreven a oponerse a las autoridades se han ganado el respeto de los desamparados. Sujetos audaces como los salteadores de caminos, atracadores, contrabandistas, y malhechores, han cautivado la imaginación. En contraste con la representación oficial de esos criminales, la imagen que pinta el folklore es favorable. No resulta sorprendente, entonces, que el corrido comercial retrate al narco de una manera igualmente compasiva (Simonett, 2002).

Uno de los grupos más representativos de género musical de narcotráfico son los Tigres del Norte, quienes en 1989 promovieron la venta del disco “Corridos Prohibidos”. Esta grabación contó con gran popularidad tanto en México como en Estados Unidos, sobre todo a raíz del título del álbum, el cual ponía de manifiesto el contenido y el contrajuego con la censura a este género a finales de la década de los ochenta, la cual se desarrollará líneas más adelante. En 1997 apareció el álbum “Jefe de jefes”, el cual obtuvo grandes ventas y nuevamente se apoyaba en el género del corrido de traficantes para su éxito. Los Tigres del Norte, nacidos en Sinaloa y avencidados en el norte de California se habían convertido en el grupo chicano con mayor éxito, basados en el corrido de traficantes y el corrido de migración, con el cual miles de migrantes de primera y segunda generación comenzaron a sentirse identificados con su país, con su experiencias migratoria y con las aspiraciones representadas a través de los corridos. La música norteña, además de sonido fronterizo se convirtió en una verdadera música transnacional, donde su epítome fueron precisamente los músicos de Rosa Morada, Sinaloa (Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2004, 2011).

Although the music of the San Jose, California based norteño group Los Tigres del Norte has symbolized the epitome of immigrant experience for generations of Mexican (and Central American) newcomers since the 1970s, a whole new generation of young fans has recently discovered their music. Yet for many young listeners (especially the second- and third-generation listeners) it is not so much the migration-related songs, but rather the corridos prohibidos, the "prohibited corridos," that have struck a responsive chord. Both the young fans and the "prohibited corridos" have helped norteña music to become more popular than ever (Simonett, 2001: 320)

Otro de los géneros que se emparentó con los corridos de traficantes fue la música de banda o tambora sinaloense. Desde mediados de la década de los setenta las bandas sinaloenses interpretaban corridos para los nuevos patrones, los narcos como lo menciona Simonett; dondequiera que los nuevos ricos, relacionados con el negocio de tráfico de drogas, celebraban alguna fecha trascendente o simplemente en la cotidianidad la música de banda acompañaba los festejos. Las letras de los corridos se vieron determinadas por la música del noreste, el conjunto norteño, “la influencia de la música norteña en el repertorio de banda se hizo más fuerte en la década de los ochenta (...) la popularidad de la música de banda en los noventa, especialmente al norte de la frontera, se debe a la interpretación de los éxitos de la música norteña con banda (2004: 238)”. Para poder llegar a ser competitivos en un mercado internacional de la música que cobija principalmente a los Estados Unidos y a México, las bandas de renombre comenzaron a centrarse cada vez más en la reinterpretación del repertorio del narcocorrido. La música de banda como el conjunto norteño se convirtieron en producciones musicales populares y popularescas que tomaron el corrido de narcotráfico para convertir al narcocorrido en una producción sonora transnacional que, en el caso de la música de banda obtuvo un gran éxito durante de la década los noventa con la incorporación de nuevos instrumentos, conformándose en technobanda y convirtiéndose en un producto sonoro reproducido a través de grandes consorcios musicales afincados tanto en la Unión Americana como en México.

In recent years, norteño and banda have coexisted as favorite musical ensembles to interpret corridos and narcocorridos as well. The technobanda craze has helped the genre to gain popularity and acceptance among listeners who do not sympathize in any way with the lifestyle and achievements of drug traffickers. However, considering the current popularity of narcocorridos among young Latino audiences we may assume that some, if not many, listeners indeed regard dope-dealing a gratifying shortcut or a magical path to personal empowerment (even if they are not personally involved in the illicit business) (Simonett, 2001: 320-321)

La popularidad del corrido de traficantes durante la década de los noventa está vinculada sobre todo a la figura de Chalino Sánchez, tanto en Estados Unidos como en México, aun cuando muchos de sus corridos no refieran explícitamente al negocio de las drogas (Ramírez-Pimienta, 2011). Como han dejado en claro varios autores, la figura del sinaloense valiente y rural, el gallo valiente quedó encarnada Chalino y en sus corridos a lo largo y ancho de California, sobre todo en el conocido *night club* “El Farallón”, no hay que olvidar que en el espacio público se hablaba de una nueva forma de vestir, con botas y sombrero, el estilo “achalinado” o el “chalinazo” es como se conoció esta nueva imagen del mexicano, en Estados Unidos como en nuestro país (Almada, 2005, Simonett, 2001, Ramírez-Pimienta, 2011) y en este sentido, el floreciente negocio con narcocorridos comerciales en los clubes nocturnos de Los Angeles y estudios de grabación comenzó en torno a 1990. En gran parte responsable de este desarrollo fue el corridista sinaloense Chalino Sánchez, quien se inmortalizó a través de sus canciones, encarna como nadie la subcultura del narco que abarca tanto los Estados Unidos y México (Simonett, 2004).

En este contexto se dieron las primeras embestidas por parte de los gobiernos locales y federal en México contra la reproducción de corridos de traficantes en las radiodifusoras tanto en el norte de México como en el resto del país. Los primeros intentos por prohibir la difusión de corridos de traficantes datan de 1987, en Sinaloa durante la administración de Francisco Labastida. Sin embargo las leyes del mercado estuvieron por sobre la medida y el tráfico de drogas, la violencia y el consumo aumentaron proporcionalmente a las medidas morales. Otro de los primeros intentos de censura al narcocorrido data de 1996 en Michoacán, sin embargo la propuesta no prosperó dado que se argumentó que si se procedía se atentaba contra la libertad de expresión y que además, se perderían miles de pesos en ganancias por la difusión de este género. Continuando con esto, la mayor parte de las medidas morales para disminuir el impacto cultural del corrido son de carácter local. Y sin embargo, la demanda de este género musical continúa, “sólo que con un valor agregado: el de la censura. Recuperado de manera inmediata por los especialistas en mercadotecnia. La moral de los censores camina por un lado, la de los consumidores por otro, y las leyes de la economía por el suyo” (Astorga, 2005:148).

3.7 Corridos y narcotráfico en el ocaso del siglo XX y la aurora del XXI

A finales del siglo XX los corridos con temática de narcotráfico tendrán letras más fuertes, más explícitas donde los traficantes no sólo disfrutaban de las mieles del negocio sino que se convierten en asiduos consumidores del producto que ellos ofertan, son corridos festivos y de derroche de dinero. Estas producciones comienzan a atisbar lo que a la postre sería un corrido de traficantes cada vez más fuerte, sobre todo durante la guerra contra el narcotráfico a inicios del siglo XXI. (Ramírez-Pimienta, 2004).

Entrado ya el siglo XXI, se sucedieron una cadena de eventos en los cuales cantantes de corridos y narcocorridos, inclusive grupos fuera de la música norteña o de banda se vieron envueltos en eventos trágicos, asesinatos o secuestros. Ramírez-Pimienta (2011) menciona que durante la década de los noventa Chalino Sánchez se convirtió en el primer mártir del corrido, asesinado éste en 1992 en Culiacán, Sinaloa después de una presentación en el Salón Bugambilias.

En este sentido, a lo largo de la década del 2000, los atentados y asesinatos en contra de músicos ha sido una constante. Sergio Gómez, vocalista de K-Paz de la Sierra, fue torturado y asesinado en Michoacán. En diciembre del 2007, según versiones mediáticas, al término de su presentación en la explanada del Estadio Morelos –junto al cantante Joan Sebastián–, los integrantes del grupo, a bordo de una camioneta, se dirigían a la autopista Occidente con rumbo a Vallarta, pero en la salida a Salamanca, frente al fraccionamiento Erandeni, fueron interceptados por un grupo armado. Sergio Gómez fue encontrado muerto un día después con huellas de tortura (Pérez, 2012, Ramírez-Pimienta, 2010c). Meses antes, en noviembre del 2006, fue asesinado en Tamaulipas, con ráfagas de metralletas y rematado a corta distancia con un arma Valentín Elizalde, “El Gallo de Oro”.

En enero del 2013 los integrantes del grupo Kombo Kolombia fueron asesinados. El diario español *El País* así describió los hechos de esta forma:

“La mayor matanza de músicos que se recuerda, la primera en el mandato del Presidente Enrique Peña Nieto, ocurrió un viernes de madrugada en medio de ninguna parte del Noreste de México. Los 14 músicos y tres ayudantes del grupo Kombo Kolombia, especializado en vallenato, fueron secuestrados pasada la medianoche cuando actuaban en una fiesta privada en la cantina La Carreta, a unos 40 kilómetros de Monterrey, capital del Estado de Nuevo León. Días después, sus cadáveres fueron encontrados con un tiro de

gracia en el fondo de un pozo donde habían sido arrojados uno a uno como en el más macabro cuento infantil”. (Prados y Camarena, 2013)

Recientemente, dos intérpretes de narcocorridos asociados de manera directa con el movimiento alterado fueron víctimas de atentados en su contra. El primero, Gerardo Ortiz sufrió un atentado después de una presentación en un Colima, fue balaceado el vehículo en el que viajaba junto con personas de su staff y amigos. En el atentado tuvo como resultado la muerte de su representante y chofer. En este mismo tenor, este cantante de corridos fue amenazado días antes de una presentación en la ciudad de Tijuana, en la Plaza de toros, La Monumental, en la delegación de Playas⁴. Por medio de una *narcomanta*, colgada en el puente peatonal de la colonia El Mirador, se prohibía interpretar corridos que hablaran del “El Aquiles”⁵ y “La Rana”, supuestos operadores del Cartel de Sinaloa en la ciudad fronteriza. El concierto no fue cancelado, sin embargo se montó un operativo de seguridad con mayor fuerza, teniendo en cuenta el antecedente del atentado y la narcomanta.

⁴ Véase: Quiles, Alfredo, “Atentan en Colima contra grupero Gerardo Ortiz”, 20 de marzo de 2011, *El Universal*, Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/753213.html>, “Amenazan de muerte a Gerardo Ortiz, 25 de mayo de 2014, Semanario ZETA, Disponible en: <http://zetatijuana.com/noticias/generalez/5517/amenazan-de-muerte-a-gerardo-ortiz> y “Ahora amenazan de muerte a cantante de narcocorridos en Baja California”, 30 de mayo de 2014, *Proceso*, Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=373445>

⁵ Una de las canciones de este intérprete de corridos progresivos que habla de “El Aquiles” y “La Rana” se titula, “Aquí les afirmo”, en la cual explica la forma en que estos lugartenientes del Cartel de Sinaloa, controla y organiza la ciudad de Tijuana.

Aquí les presento una nueva propuesta.
Aquí les tenemos un par de respuestas.
Aquí les advierto que no somos juego.
Para trabajar.

Aquí les cruzamos fronteras de lleno.
Aquí les afirmo que yo soy el dueño.
Aquí les menciono las reglas de plaza.
Y el plan de atacar.

Aquí les caminan derecho las patas,
O luego tropiezan suena la matraca.
El poder que reina el cartel de la rana,
se da a respetar.

Aquí les demuestro aquí les advierto.
Aquí les presento una nueva Tijuana.
En donde se espera un par de batallas.
Aquí les advierto que yo tengo el mando.
En cada palabra yo sé lo que hablo.
Aquí les afirmo que tengo el respaldo.
Aquí les afirmo que tengo el respaldo.

El último episodio en el que un intérprete de narcocorridos y música norteña se vio envuelto en un hecho violento fue el asesinato, en Obregón, Sonora, de Tito Torbellino, quien se presentaría la Feria de esta ciudad.⁶ De esta forma pueden enumerarse otros eventos que directa o indirectamente están relacionados con el narcotráfico o con cantantes que estructuran sus repertorios musicales alrededor de este género, u oscilan entre la banda y el norteño, en términos genéricos, la onda grupera, tal es el caso de Jenni Rivera, Sergio Vega “El Skaka” o Fabián Ortega, “El Halcón de la Sierra”. (Pérez, 2012)

Como se observa, el narcotráfico y la música que le canta a este y a sus figuras más representativas tienen, a lo largo de la historia, una estrecha relación; sean o no causas directas de los asesinatos y atentados, la realidad refleja vínculos complejos entre la industria musical y el narcotráfico. Sin embargo, es necesario resaltar que el hecho de que estos eventos tengan tal relevancia está estrechamente vinculado no sólo con el ascenso del narcotráfico sino con la instalación de estas músicas en el imaginario social y mediático de nuestro país.

3.8 Conclusión del capítulo

Llegado a este punto resulta importante destacar el debate sobre cómo denominar al corrido que trata el tema de tráfico de drogas y traficantes. Existen posturas que consideran que estas producciones narrativo-musicales han roto su vínculo con el corrido tradicional, el cual habitualmente está relacionado con el revolucionario, ello fruto de las industrias culturales (Mendoza, 1954; Moreno, 1989). Existen otras posturas que poniendo énfasis en el contenido de los corridos que tratan la temática de narcotráfico considerándolos lejanos de las producciones que desarrollaban la temática del honor, la justicia y la valentía en los corridos revolucionarios (Giménez y Héau, 2007). Otros más apelan al hecho de que el vocablo narcocorrido es un neologismo mal usado y que los corridos debieran denominarse corridos de traficantes o corridos de narcotráfico (Astorga, 2005; Olmos, 2002). Por otra parte, hay quienes consideran que si se ve al corrido como el elemento narrativo-musical a través del cual se deja entrever la realidad del pueblo mexicano, este refleja de alguna manera las condiciones en las que se encuentra nuestro país, por ello es que lo consideran

⁶ Véase: Larios Gaxiola, Felipe, “Matan al cantante ‘Tito Torbellino’ en Sonora”, 29 de mayo de 2014, Disponible en: http://www.milenio.com/policia/Matan_a_Tito_Torbellino-cantante_de_banda-cantante_de_norteno-asesinado_en_el_restaurante_Red_0_307769596.html

una derivación del corrido tradicional pero que versa sobre nuevas temáticas debido a las transformaciones sociales en México (Hernández, 2002). En este sentido resulta interesante el aporte que Ramírez-Pimienta (2004) realiza para la denominación de estas producciones musicales. Considera que los corridos de traficantes han transformado sus temáticas, dejando de lado aquellos que muestran a un traficante arrepentido (Herrera-Sobek, 1979), o canciones que sólo hablan del negocio, de las peripecias del comercio ilícito, estas producciones de la década de los ochenta y noventa sufren

un desplazamiento del individuo protagonista de una aventura como centro del corrido a un ambiente festivo que rodea el tráfico de estupefacientes. El narcocorrido ya no trata de valientes enfrentamientos entre traficantes y autoridades sino de celebraciones cargadas de drogas, ostentación y excesos (...) el corrido de traficantes se va convirtiendo en narcocorrido en la medida en que la temática pasa de ser el narcotráfico, sus peligros y aventuras para convertirse en un corrido que enfatiza la vida suntuosa y placentera del narcotraficante (Ramírez-Pimienta, 2004: 31)

Entonces, los corridos donde el narcotraficante aparece como protagonista y que sobre todo disfruta de los beneficios de dedicarse al narcotráfico para obtener una ostentosa vida y que además aparece en ocasiones como consumidor pueden considerarse como narcocorridos. Ello no quiere decir que la producción de corridos posteriores a estas décadas sea únicamente con temáticas como ésta, sino que se hace énfasis en la transformación de los contenidos de los corridos con temática de narcotráfico.

En este trabajo compartimos esta última postura ya que permite diferenciar entre unos y otros corridos a partir de sus contenidos, apelando a una cierta continuidad entre los corridos tradicionales y los nuevos corridos con temática de narcotráfico o aquellos que versan sobre la migración. Finalmente, y abonando a lo anterior, es necesario recordar que todo aquello que es denominado como tradición es también una construcción social, fundada en condiciones históricas específicas y que cuenta con un espectro de reglas que permiten la continuidad con el pasado, por ello se construyen en contraposición con aquello que se considera moderno o novedoso, de ahí que en varios análisis el corrido de traficantes y narcocorrido rompa, aparentemente, con la tradición corridística nacional (Hobsbawn, 2002).

En este capítulo se construyó un argumento en el cual se diera cuenta de los vínculos entre el contexto histórico social de cada época y la producción corridística que la representó, desde la revolución hasta nuestros días.

Además en este capítulo se ha mostrado la forma en que las producciones musicales fruto de narcotráfico emergieron junto con éste durante la década de los setenta del siglo pasado. Es decir, durante el último tercio del siglo XX se reforzó una red de tráfico de narcóticos basada en complicidades y prebendas entre la clase político-empresarial y los narcotraficantes, esta estrecha malla fue captada de manera peculiar por los grupos de música norteña y banda durante la época. Por su parte, las industrias culturales-musicales supieron cooptar este subgénero del corrido en plena ascendencia durante la época; agrupaciones como Los Tigres del Norte, Chalino Sánchez y Los Tucanes de Tijuana son ejemplos claros de este fenómeno.

Sin embargo, ya en pleno siglo XXI el gobierno federal declaró una guerra frontal contra los carteles de la droga, la cual dejó decenas de miles de muertos y desaparecidos, entre ellos varios intérpretes de música grupera. En este contexto, surgió en Sinaloa un nuevo estilo de hacer narcocorridos, el cual incorpora elementos sonoros y musicales de la banda, el norteño y la música sierrreña, denominado movimiento alterado; pero su característica principal es que en sus letras describe de manera detallada la forma en que los grupos de narcotraficantes se dirigen, sus actividades criminales, sus gustos, consumos pero sobre todo la violencia con que realizan sus actividades, se incorporan nuevas palabras como sicario, levantón y tortura, las cuales habrían sido inimaginables en los narcocorridos en la década anterior.

El narcocorrido en las postrimerías del siglo XXI se convirtió en la representación musical de una cultura de la violencia arraigada en nuestro país. Estas producciones musicales que en un principio tuvieron una resonancia local fueron retomadas por las industrias musicales que vieron en ellas no sólo una revolución corridística y musical sino una vía para obtener ganancias. En este sentido, la Internet y las redes sociales en general permitieron construir un mercado que ofertara todas estas producciones musicales y su nueva moda, ligada a una nueva generación de narcotraficantes y de acciones sanguinarias.

Pero el corrido es mucho más que texto, es también baile y disfrute, fiesta y, por supuesto, negocio, por ello es necesario tener en cuenta que el movimiento alterado se vive cotidianamente, se escucha a través del internet, se consume a en discos pirata o si se está en Estados Unidos se pueden comprar discos en el Walmart. En este sentido, es necesario acercarse a aquellos que lo consumen, producen y difunden, conocer sus opiniones e ideas, en términos teóricos sus representaciones sobre este objeto musical-popular-comercial que actualmente cuenta con gran popularidad y produce millones de dólares en ganancias. Astorga (2000) menciona que los narcocorridos construyen al narcotraficante como un ser mitológico, y que estas producciones representan la vida y desventuras de estos personajes, y que es para ellos para quienes tiene sentido. Sin embargo, dada la popularidad de los narcocorridos es importante tener en cuenta cuáles son las formas en que estos son apropiados y significados por sus escuchas.

Por ello queda la pregunta ¿por qué un fenómeno musical de estas características cuenta con éxito? ¿Cuáles son los determinantes sociales que impulsan al movimiento alterado y acrecientan su popularidad? ¿Cuáles son las representaciones de quienes consumen este género? ¿Cómo se baila y vive este estilo musical en fiestas y conciertos?

IV. PENSAR EL MOVIMIENTO ALTERADO MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN MUSICAL DE LA VIOLENCIA DEL NARCOTRÁFICO

Narco tip #213: fórmula *Narcocorrido Express*: meter en una texana varias palabras y frases en la breve lista y sacar varias a la vez. Mezclar muy bien.

Breve lista de palabras y frases: sierra, coca, frontera, compas, balazos, cargamento, placas, amigo, judiciales, joyas, helicópteros, migra, traición, Tijuana, cuerno de chivo, hombre cabal, ranchito, California, Sinaloa, metralleta, muerte, muy sincero, le gustan las hembras, trocona del año, cocodrilo, pelotero, muy valiente, aquella tragedia, avioneta, muy respetado

Cómo escribir un narcocorrido. *Pablo Jaime Saíenz*

El objetivo de este capítulo es caracterizar, definir y ubicar espacial y temporalmente al movimiento alterado, reconocerlo como una innovación lírica y musical dentro del subgénero del narcocorrido. Para ello, se expone de forma somera cuál fue el ambiente de violencia y muerte desatado después de la declaración de guerra contra el narcotráfico, la cual coincide con estas nuevas producciones musicales. Para ello se utilizan las nociones de violencia que se presentaron en el capítulo I y se recogen algunos corridos para ejemplificar las características del movimiento alterado. Además, se desarrollan otras temáticas que están presentes en el movimiento alterado y se propone una forma de clasificarlo a partir de sus contenidos, considerando además la forma en que éste es interpretado. Por último, se expone la forma en que el movimiento alterado se constituye musicalmente a través de la fusión de algunos géneros y estilos musicales, y las razones por las cuales se convirtió en un éxito comercial.

4.1 La violencia del narcotráfico: horror, nuevas prácticas, sentidos y significados.

Entrado el siglo XXI la producción de narcocorridos contaría con gran aceptación en México y en Estados Unidos, las letras comenzarían a utilizar un lenguaje más procaz y explícito. Sin embargo, durante la denominada guerra contra el narcotráfico emprendida durante el gobierno de Felipe Calderón Hinojosa, los narcocorridos reflejaron de manera cruda la violencia con que se manejan los carteles de la droga, las formas en que se tortura

al bando contrario y las sensaciones satisfactorias al mancharse las manos de sangre. Estas composiciones novedosas tanto en sus contenidos como musicalmente, lograron captar la transformación de la sociedad mexicana atrapada en una oleada de muerte y dejó entrever la forma en que las agrupaciones criminales combatían no sólo contra el gobierno sino contra otros grupos de narcotraficantes. Además, captaron la transformación en lo que hasta entonces había sido la representación del narcotraficante, de bandido social se pasó a sicario; de las camisas de seda a las nuevas marcas con brillantes, de la troca al auto deportivo, etcétera.

En el año 2007 se desencadenó en México una crisis de seguridad cuya magnitud hubiese sido inimaginable unos meses atrás. La violencia y el narcotráfico ocuparon el centro de la vida pública, diariamente se hablaba en los medios como en los discursos de los políticos de ejecuciones, matanzas, secuestros y demás acciones sanguinarias y violentas. Luego de la declaración de “guerra contra el narcotráfico” los niveles de violencia aumentaron, los asesinatos, secuestros y demás acciones criminales se convirtieron en el día a día. El sexenio de Felipe Calderón dejó más de 100 mil muertes y unos 60 mil desaparecidos, según cifras de organismos nacionales y extranjeros defensores de derechos humanos. La sociedad mexicana quedó marcada por escenas de horror que, por desgracia, continúan presentes en la nueva administración federal.

“Es obvio que algo cambió durante el gobierno del presidente Felipe Calderón: cualquiera que sea la causa, el panorama es enteramente distinto después de 2006. Tiene que explicarse, sin duda, a partir de la historia, de los años y décadas anteriores, pero también tiene que explicarse por la coyuntura de ese período concreto, entre 2006 y 2012. Uno de los ejes es indudablemente la violencia – la evolución de la tasa de homicidios, su ubicación, sus características. Otro es la estrategia de seguridad del ejecutivo federal” (Escalante Gonzalbo, 2012: 47).

Los estados del norte y las ciudades fronterizas vivieron una intensa convivencia con el crimen y el narcotráfico (Escalante Gonzalbo, 2010). Ciudades como Juárez, Tijuana, Mexicali, Reynosa y Monterrey se vieron azotadas por decenas de crímenes y secuestros. Durante este período se sucedieron masacres como las de San Fernando en el estado de Tamaulipas, donde fueron hallados en fosas clandestinas primero, en 2010, 72 migrantes indocumentados y, después, en 2011, 193 personas asesinadas. En Monterrey, los sucesos se dieron en la zona metropolitana cuando se prendió fuego a un casino a plena luz

del día, dando como resultado la muerte de 52 personas. En Tijuana, la violencia y el horror llegó a su máximo nivel cuando se hizo pública la forma en que uno de los subordinados de Teodoro García Simental, capo del narcotráfico y enemigo del Cartel de Tijuana, deshacía los cuerpos de personas del bando contrario en ácido (Alonso, 2012). La violencia, aunque con su focalización en el norte del país, lugar por excelencia de comercio de estupefacientes, sufrió en lo general una escalada a lo largo y ancho de nuestro país.

A través de los organismos gubernamentales y los medios de comunicación los grupos delincuenciales fueron construidos, durante la llamada contra el narcotráfico, a partir de cuatro elementos fundamentales que no tienen antecedente, al menos, en el mismo orden y con la misma intensidad: la primera es que se supone que son un grupo social separado, lo que quiere decir que están bien definidas y que además son organizaciones estables; la segunda es que tienen un carácter empresarial donde la palabra cártel obtiene un lugar importante en el espacio público; la tercera es el uso de la violencia como en ningún otro momento de la historia; por último, el control de territorios para la venta y trasiego de droga y la organización del delito (Escalante Gonzalbo, 2012).

Las formas de violencia que se suscitaron de manera cotidiana durante este período mostraron una cara que anteriormente no se había presentado, una dimensión simbólica que contaba con nuevas tramas discursivas y nuevas representaciones de la muerte. Los cuerpos desmembrados, las cabezas que a diario se dejaban con algún mensaje mal escrito en los cuales se amenazaba y advertía “el siguiente eres tú”, las hieleras de sangre y horror, sujetos colgados de puentes con los testículos en la boca. Todas estas acciones adquirieron una relevancia y una nueva forma de interpretar el narcotráfico.

La violencia se inscribió en el cuerpo de los enemigos, ya fueran narcotraficantes de un bando contrario, civiles, migrantes o policías. Los cuerpos desmembrados se convirtieron en mensajes y evidencia de un otro asesino. La mutilación, como las producidas sobre los cuerpos que son degollados, parecería tener como propósito deshumanizar y animalizar a la víctima. Se habla siempre de la naturaleza animal o del grado de “animalización” en la explicación del acto violento mismo, ya sea del lado de la víctima o ya sea del lado del victimario. En el primer caso, se atribuye a la víctima, como condición previa a su ejecución; es preciso degradarla, animalizarla para después matarla.

En el segundo, se atribuye al victimario, cuando se dice de él que es una bestia capaz de cometer esos actos en el otro, que es su semejante. Probablemente el afán de invisibilizar o de des-identificar a las víctimas explique, parcialmente, la ejecución de las mutilaciones sobre los cuerpos. Asistimos desde ese momento a una nueva forma de concebir la violencia de otra forma, de la exhibición total de los cuerpos, convertidos en medios de información entre carteles rivales. El cuerpo permite la presencia social, por lo tanto, hacer del cuerpo y del tratamiento de éste una forma de transmitir mensajes que impacten, que dejen huellas indelebles, de tal forma que, a través del tratamiento del cuerpo, se pueda comunicar y se pueda simbólicamente cuestionar, subvertir o terminar con un orden establecido (Wieviorka, 2004; Blair, 2004, Reguillo, 2011, Valencia, 2010, 2011).

En términos generales, se va erigiendo una estética de la violencia que se apoya en el goce que genera la apreciación del sufrimiento ajeno, construyendo nuevas formas de percibir y nombrar a la muerte. “La estética de la violencia es sádica y morbosa. Empero, el sadismo del ejercicio violento se extiende hacia una cierta estetización de sus expresiones (...) dado que se construyen referentes semióticos y simbólicos que vinculan expresiones culturales, incluso artístico-populares” (Ramírez-Paredes, 2012: 190), nuevos lenguajes, códigos y formas de apreciar la muerte.

Dentro de este escenario de violencia los grupos criminales y de narcotraficantes reforzaron su presencia y adquirieron un lugar no sólo a través de la muerte sino por medio de uniformes, por la forma de nombrar los grupos de asesinos, muchas veces confundándose con militares o policías, tal es el caso del Cartel del Golfo, Los Zetas o el Cartel de Sinaloa. La utilización de ciertos símbolos por parte de los actores armados, como los uniformes militares y las capuchas, que visto desde una perspectiva simbólica tienen una importancia capital y profundamente significativa. Los uniformes generan muchas preguntas sobre los sentidos y significados que tiene su uso indiscriminado por parte de los diferentes actores. Ellos son el símbolo de la indiferenciación y de los actores armados y confusión dentro del resto de la población. Las capuchas serían un instrumento de protección que serviría para cubrir la identidad del asesino, pero sus significaciones antropológicas como máscara dejarían ver esa “estética” que parece acompañar el crimen atroz (Blair, 2004).

La crisis de violencia trajo consigo un nuevo lenguaje, una forma distinta de nominar los sucesos violentos, quizá no sólo por su notoriedad sino por ser acontecimientos que romperían con el acontecer cotidiano, otra forma de dar cuenta de la delincuencia, la justicia, el narcotráfico y el orden político (Alonso Meneses, 2013, Escalante Gonzalbo, 2012). Reguillo (2011) lo denomina como narcoñol, una combinación entre el prefijo narco y español. Palabras como cártel, comenzaron a inundar los programas televisivos a nivel local, nacional e internacional; las organizaciones criminales dedicadas al narcotráfico ya no se concibieron como meras bandas o grupos de criminales sino como empresas con una gran capacidad tanto económica, política como bélica, la cual debía proteger y expandir su plaza, ésta última otra de las palabras incorporadas y circulantes en el espacio público. Los asesinos obtuvieron una nueva denominación: sicario, seres dedicados al crimen sin piedad, asesinos a sueldo. Crimen organizado fue la etiqueta para denominar a las organizaciones criminales, a los cárteles, a la forma en que estos se cuelan y estructuran las redes de narcotráfico en nuestro país y explicar al enemigo público el narcotráfico, y con ello ejercer una política de criminalización y la ya reiterada guerra contra el narcotráfico. “La idea del crimen organizado es la piedra de toque de un nuevo lenguaje para explicar el ejercicio del poder en México” (Escalante Gonzalbo, 2012:111).

A la presentación de las muertes se les dieron nuevos nombres dependiendo la forma en que el cuerpo haya sido exhibido: envuelto en cobijas, en tambos, en bolsas o simplemente al interior de una hielera (Reguillo, 2011).

Desde luego, como se apuntó líneas más arriba, la violencia es real. El crimen organizado es real, el negocio de las drogas es real, y el combate de la fuerza pública contra el crimen organizado es absolutamente real. Pero todo ello tiene también una dimensión discursiva, imaginaria, es decir, todo ello se elabora en el espacio público, en un lenguaje que tiene sus sobreentendidos, sus implícitos y su lado opaco, sus fantasías, prejuicios y estereotipos (Alonso Meneses, 2013). La confusión ha sido también parte de la estrategia en la lucha contra el narcotráfico, ya que al final las miles de referencias a carteles y sicarios dejan a la ciudadanía sin ninguna información comprobable, por lo tanto resulta

materialmente imposible saber con seguridad nada. (...) No hay información cierta, verificable, sobre lo mucho que sucede (...) La crisis de seguridad, que es absolutamente

real, señalada por un incremento desproporcionado en la tasa de homicidios, también es un fenómeno de opinión- es decir que para entenderla es indispensable entender también el modo en que se representa en el espacio público (Escalante Gonzalbo, 2012: 55-56).

Eso significa que debajo del negocio de la droga, por decirlo de algún modo, debajo de lo que llamamos crimen organizado, debajo de la guerra contra el crimen organizado están sucediendo otras cosas, que no se ven bien y no se entienden bien, o no se entienden en absoluto.

La violencia en el caso mexicano, es resultado del proceso de cambio del Estado y la sociedad, de los últimos treinta años, pero sobre todo de la coyuntura durante el sexenio de Calderón. Esta realidad nos ha colocado en un escenario particularmente difícil por la generalización, expansión y magnitud de una violencia social desconocida, para la mayoría de los mexicanos vivos.

En este contexto, palabras e imágenes sobre encobijados, levantones y decapitados se convirtieron en palabras de uso común, en los medios, en la política y también en fenómenos artístico-musicales como el movimiento alterado (Ramírez-Paredes, 2012; Ramírez-Pimienta, 2013)

4.2 La representación musical de la violencia. Los corridos del Movimiento Alterado.

Al modificarse el contexto en que se da el tráfico de drogas y las formas en que los traficantes se conducen, las producciones culturales también se transforman, incorporando nuevas temáticas de la realidad, nuevos lenguajes y otras imágenes son expuestas al público. En este sentido, una de las consecuencias más notables para el narcocorrido durante la “guerra contra el narcotráfico” declarada por Felipe Calderón es que se tornó más violento pero sobre todo cada vez más explícito, todo ello sin dejar de lado temáticas sobre los placeres y vida ostentosa que llevan los traficantes o sobre las peripecias para burlar las leyes, exponiendo con ello complicidades en todos los niveles de gobierno. Los corridos anteriores al Movimiento Alterado aún guardaban a través de la metáfora y la parábola, mensajes cifrados, o con menor contenido explícito, ejemplo de ello son los

corridos de Los Tigres del Norte como “Las novias del traficante” donde se describe cada una de los enervantes y productos que los narcos venden, primero en mensaje cifrado, después una descripción de sus lugares de origen:

Las novias del traficante

Esto lo dijo con clave,
muchos pueden entenderlo.
Y aquellos que lo entiendan
echen a andar el cerebro.
Pa' que las mentadas novias
no vayan a sorprenderlos.

Tienen muy bonitos nombres,
yo se las voy a nombrar.
Para que se cuiden de ellas,
si las llegan a encontrar.
Voy a darles santo y seña,
dónde las pueden hallar

Blanca Nieves en Colombia.
Mariguana en Culiacán.
Amapola está en Durango,
en la Sierra la hallarán.
Y la negra está en Guerrero,
y Cristal en Michoacán

Otro ejemplo es el de Los Tucanes de Tijuana, en sus corridos “Mis tres animales” o “Mis tres viejas”, donde los tres animales o las tres mujeres representan cada uno a una droga, cocaína, marihuana y heroína, siendo descritas de manera metafórica, describiendo sus efectos, su color o simplemente su nombre dentro del argot de narco, “la última década del siglo pasado el corrido con temática de narcotráfico había dejado de tratar de enfrentamientos para concentrarse en mostrar la vida placentera, los lujos y las fiestas de los narcotraficantes (Ramírez-Pimienta, 2004a). En efecto, vistos en retrospectiva, la década anterior al nuevo milenio fue de menos actos violentos entre los diferentes carteles y entre éstos contra los diferentes cuerpos policiacos y las fuerzas armadas. Fueron años de “tucanazos”, de corridos festivos de Los Tucanes de Tijuana como “La piñata” o “Fiesta en la sierra”, que hablaban de celebración y ostentación” (Ramírez-Pimienta, 2010a: 342).

Mis tres animales

Vivo de tres animales,
que quiero como a mi vida.
Con ellos gano dinero,
y ni les compro comida.
Son animales muy finos,
mi perico, mi gallo y mi chiva.

Mis tres viejas

Blanca es la que más se mueve,
decirle buena es muy poco.
Mari olorosa ojos verdes,
su colita es puro antojo.
Y la Negra traigo en mis venas,
esa si me vuelve loco.

En los albores del siglo XXI los corridos comenzarían a develar la crueldad con que los grupos criminales se dirigían en contra de otros, de la población civil o de las fuerzas de orden público. En este tenor, el movimiento alterado es un estilo musical novedoso dentro de los narcocorridos que comenzó a difundirse a partir de 2008 en plena guerra contra el narcotráfico, tanto en Sinaloa como en el resto del país y el sur de Estados Unidos, a través de discos compactos, las redes sociales, la piratería y las páginas de internet. La característica principal del movimiento alterado es que en sus letras presenta de manera cruda la forma en que se dirigen los grupos del narcotráfico, describe detalladamente asesinatos, personas degolladas, uso de armas de alto calibre y las sensaciones satisfactorias al mancharse las manos con sangre del enemigo.

Podemos considerarlo como la última tendencia en el narcocorrido, su característica principal es que el contenido de sus letras es excesivamente violento. Este nuevo estilo de hacer y componer corridos representa musicalmente el cambio en las relaciones que el Estado mexicano estableció con los narcotraficantes después de la guerra contra el narcotráfico en el sexenio pasado y la forma en que los grupos criminales se involucraron en una lucha intestina por el control del trasiego de drogas y la administración de los territorios.

Según Ramírez-Pimienta (2013) la aportación del movimiento alterado al corrido es específicamente la construcción lírico musical de la hiperviolencia. Según el autor, las producciones festivas y de goce de los narcotraficantes son anteriores al ascenso del movimiento alterado y pone como ejemplo algunas canciones de Los Tucanes de Tijuana como “La Piñata” o “Fiesta en la Sierra” o producciones del Grupo Exterminador como “La fiesta de los perrones” o “Me gusta ponerle al polvo” donde los personajes son consumidores de drogas y alcohol y disfrutaban de la vida de lujo.

Sin embargo, en este trabajo se propone que, si bien la principal característica lírica por la que se define al movimiento alterado es la violencia explícita; los corridos festivos también tienen elementos que es importante resaltar, sobre todo atendiendo a que no todas las composiciones de los grupos, bandas y corridistas están definidos sólo por el corrido violento y pensando al movimiento alterado en dos dimensiones: lírico-narrativa y comercial.

Para tal efecto, proponemos entender al movimiento alterado a partir de dos estilos corridísticos:

- 1) *El corrido arremangado*: entendido como un corrido festivo y de exceso, donde el consumo de drogas y alcohol, la fiesta y las mujeres son la base.

Fiesta en la playa. *El Komander*

Borracho, amanecido y bien pedo,
buscando plebitas allá en Culiacán.

Queriendo continuar la loquera,
la hieleron seguía bien llena.

(...)

La *cuatri* ya está en la troca,
el Camaro alterado listo pa' arrancar.

Nos fuimos a pistear a la playa,
no importó que fuera madrugada.

Noche de lokera (sic). *Los Buitres de Culiacán*

A la ver con la tristeza.
Saquen lavada de fresa.
La banda siga tocando.
Los cuernos sigan jalando.

- 2) *El corrido enfermo o alterado*: este es el corrido donde se presenta de manera explícita la violencia del narcotráfico. Así como en el corrido arremangado, el compositor como el intérprete se presentan como aquellos quienes ejecutan los asesinatos, decapitaciones y las sensaciones satisfactorias al mancharse las manos de sangre del enemigo.

Sanguinarios del M1. *Bukanas de Culiacán*

Para levantones,
somos los mejores.
Siempre en caravana,
toda mi plebada.
Bien empecherados,
blindados y listos para ejecutar
(...)
La gente se asusta
y nunca se pregunta,
si ven los comandos
cuando van pasando.
Todos enfierrados,
bien encapuchados y bien camuflados.

Los nuevos terroristas. *Los buitres de Culiacán*

Vestimenta militar,
solo una cosa indicaba.
Guerreros empecherados
con la muerte en la mirada.
Son los nuevos terroristas,
listos para la batalla
(...)
Son los nuevos terroristas
que andan tumbando las plazas.
Secuestran a los contrarios.
Las guerras provocan bajas,
eso nos les quita el sueño
porque es parte de la chamba.

La diferencia básica con los anteriores corridos está en el *tempo* y la presentación del intérprete como aquel quien realiza la acción, es decir, el compositor y por extensión el cantante no se sitúan en una posición narrativa en tercera persona, como un narrador, sino

como quienes experimentan de manera directa, al menos líricamente, el disfrute y las sensaciones de consumir drogas o asesinar a los sujetos del bando contrario

Esta lógica de composición e interpretación tiene efectos directos en el éxito del movimiento alterado, dado que cantar los corridos en primera persona o utilizando el plural mayestático (nosotros) crea un sentido de identificación no sólo con el intérprete sino el contenido de la canción, con aquellos que asisten a los conciertos o quienes ven en estas composiciones una aspiración de pertenecer a un grupo delincuencia, obtener riqueza, el consumo de drogas y alcohol o simplemente disfrutar de una fiesta lleno de mujeres y baile sin ningún límite, creando una comunidad contingente, donde el goce y la identificación a través de las letras es inevitable.

Cuadro 4.2. Clasificación del movimiento alterado dentro de la música popular y el género del corrido.

	GÉNERO	SUBGÉNERO	FORMA	ESTILO
MÚSICA POPULAR	CORRIDO	NARCOCORRIDO	TRADICIONAL	
			ALTERADO	ARREMANGADO ENFERMO
		CORRIDO DE MIGRACIÓN		
		CORRIDO DE TRAFICANTES		
		PORNOCORRIDO CORRIDO HIPHY CORRIDO REVOLUCIONARIO		

Elaboración propia

Marc Augé (1998), nos brinda una oportunidad para pensar estas “nuevas” *ficciones* de fin (inicio) de siglo, en el período que él denomina como *sobremodernidad*. El mundo ha sido convertido en imágenes y espectáculo, los cuales nos distancian de lo real posicionándonos frente a ellas, confundiendo el lugar que ocupan los sueños, las ficciones y

la realidad. Los productos simbólicos construidos a través de las imágenes, los objetos culturales, artísticos y la televisión en esta época crean un régimen donde la ficción se sobrepone a la realidad. La ficción relatada es lo que produce procesos de identificación, nos hace creer que nuestra vida es el mismo relato, que nuestra realidad será una ficción que hemos vivido cuando llegue la hora del acontecimiento absoluto. Las producciones mediáticas tienen el objeto de disolver la alteridad, el contexto privilegia el espectáculo, produce realidades o el *efecto de realidad*, la historia se hace espectáculo, la muerte se convierte en objeto de consumo y producen un efecto de desidentificación con el otro y la desaparición de la alteridad, creando un efecto en el que el producto se convierte en uno mismo y la ficción en nuestra realidad.

El corrido alterado cuenta la forma en que se llevan a cabo masacres los grupos criminales o los disfrutes sin límites de cualquier sujeto que pueda comprar alcohol y tener mujeres bellas a su alrededor. Como apuntamos líneas arriba, este régimen de horror es real, sin embargo se han creado nuevas formas de nominarlo, conceptos que no habían sido utilizados, las escenas de horror inundaron las pantallas de televisión, los periódicos creando una nueva forma de pensar la violencia del narcotráfico. Las televisoras crearon este efecto de realidad que fue simbólicamente tan fuerte como la realidad misma. Esta ficción es recreada nuevamente por los corridos enfermos y pueden llegar a ser sentidos y vividos como si se fuera sicario.

Continuando con este argumento, es de hacer notar que los corridos anteriores al movimiento alterado en general, pero en particular a los corridos enfermos, versaban, casi en su mayoría, sobre el “Jefe de jefes”, es decir, un narcotraficante que sobrepasaba a los demás narcos, se encontraba por encima de cualquier autoridad y tenía a sus órdenes a decenas de trabajadores. Sin embargo, el movimiento alterado, cantado en primera persona, es un *corrido genérico*, “cualquiera” puede ser sicario, sentirse parte del grupo Antrax o ser gente del Mayo, descuartizar o torturar, defender la plaza y matar a los contras o si pensamos en los corridos arremangados, cualquiera puede hacer una fiesta en la playa, seguir la loquera o ponerse bien marihuano. Los corridos del movimiento alterado están hechos para que cualquier persona los cante y se adjudique ese lugar, no es necesario ser el jefe de alguna célula criminal, es suficiente cargar un cuerno de chivo y traer una botella de buchannans o imaginar que se cuenta con ello.

4.3 Los corridos enfermos

El corrido enfermo, construye imágenes acústicas que permiten la identificación con los códigos y representaciones presentes en sus letras. Estos corridos son una ficción por ser además una construcción de hechos que si bien tienen un sustrato real, pueden haber sucedido en cualquier parte de nuestro país, no se anclan en la memoria de los pueblos o en sucesos específicos que nos permitan dar fechas específicas, cualquier lugar donde se pueda nominar a los cuerpos y personajes como sicarios, torturados o descabezados.

El corrido enfermo cobra sentido, fuera de los límites de lo regional, no es necesario situarse en la frontera, Sinaloa o Juárez. Los corridos alterados son una doble ficción: porque su referente puede estar en cualquier parte o no estar y porque crean además el efecto de realidad en los escuchas al ser interpretados en primera persona.

Los corridos enfermos hablan menos de la realidad objetiva. En su mayoría, no son cuadros musicales que describan sucesos; son, muchos de ellos, mensajes velados personales, apologías de criminales o estetizaciones poético-musicales. Evidentemente, no se espera un análisis histórico en una pieza musical, pero los sentidos

La propuesta de Kun (2012) sobre la denominación de este nuevo estilo de hacer narcocorridos está relacionado con lo explícito de sus letras, con la descripción detallada de decapitaciones y muerte, la violencia en su máxima expresión, de ahí que proponga llamarlos *necrocorridos*: música que normaliza la violencia y la muerte.

But the narcocorridos of Movimiento Alterado make those of its predecessors look quaint. The songs, which the members often refer to as corridos enfermos, or sick corridos, are more like *necrocorridos*, songs that normalize a culture of death and violence. The group's songs are not about drug cartels; they are told from the perspective of drug cartels. The singers don't sing in the third-person style of most narcocorridos about the dirty work of a cartel sicario (assassin); they sing from the sicario's point of view. They often compare their super group—a merger of different singers and bands—to the recent merger of four drug cartels (Jalisco, Pacífico, La Resistencia, La Familia). During Movimiento Alterado's live shows, men have appeared onstage in ski masks next to the bands, and in some of the concert publicity, blood drips from the letters of the group's name (Kun, 2012).

Las temáticas que se presentan dentro del movimiento alterado son variadas, pero como lo menciona Ramírez-Pimienta, su característica principal es el contenido violento de sus letras. Sin embargo, dentro del movimiento alterado podemos encontrar nuevamente

temáticas que ya eran recurrentes en los corridos de décadas anteriores, como la figura de la mujer trofeo, acompañante, la fiesta de los traficantes, el goce y el consumo suntuario.

El movimiento alterado da cuenta de una cultura de la violencia en pleno crecimiento dentro de la sociedad mexicana. Este estilo musical es resultado de la confluencia de la evolución de los narcocorridos y la descomposición de la sociedad mexicana víctima del narcotráfico en los albores del siglo XXI. Según Ramírez Paredes (2012) el movimiento alterado expresa las huellas sonoras de una cultura de la violencia constituida en México. Según el autor, el origen del tráfico de narcóticos tiene un carácter predominantemente económico y este generó una sólida economía de la violencia la cual se refleja a través de las letras de este estilo musical de componer e interpretar corridos.

Lo que predomina son los himnos de guerra, corridos que presumen de la autoridad de personajes asociadas a diversos carteles del narcotráfico, principalmente el de Sinaloa, aparecen en sus letras referencias a Ismael Zambada, “El Mayo”, Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, “El Chapo” y algunos de sus allegados como “El Ántrax”, “El Macho Prieto” y “El M-1. Los corridos son canticos de guerra dado que permiten entrever amenazas y advertencias a los grupos contrarios. Son mensajes cifrados y explícitos de la capacidad que tiene el cartel de Sinaloa de ejercer violencia en contra de los enemigos, el armamento y la lealtad del grupo comandado por Ismael Zamba o Guzmán Loera (Ramírez-Pimienta, 2013)

Comando suicida del Mayo. *Los Buchones de Culiacán*

Se ve pasar a la gente todos con pecheras en trocas blindadas.
Unos traen cuernos de chivo, escuadras, sus erres con lanza-granadas.
Pa’ hacer jiras al contrario, es el equipo del Mayo.
La nueva generación es la elite de los sicarios.

Recluta puros soldados y equipo pesados pa’ cuidar al Mayo.
Aquí nadie lo traiciona, todo mundo cuida al rancharo afamado.
La plaza va pa’ adelante, y el señor sigue ordenando.
Sinaloa ya está en Tijuana, seguimos arremangando.

Macho Prieto, M-1, Pancho Arce, Chino Antrax, están preparados.
En Mexicali está el 6 controlando el terreno que ya es privado.
Por si alguien se pone perro de volada lo trozamos.
Aquí volamos cabezas, sea gobierno o sean contrarios.

Estos narcocorridos cumplen diversas funciones: son cantos de guerra, hazañas de grupos de sicarios, sirven para motivar no sólo a miembros de estos comandos sino a sus simpatizantes. Es un claro ejercicio de propaganda bélica (Ramírez-Pimienta, 2013).

Mentalidad enferma. *Los Buitres de Sinaloa*

Me dicen maníaco enfermo,
enfermo estoy de la mente.
No me anden haciendo ‘panchos’,
pues los destrozo en caliente.

Mi cuerno me mira y tiembla,
reacciono inmediatamente.
Yo me considero loco,
con mentalidad violenta.

Enfermedad en mis venas,
hace mi mente dar vueltas.
Me activo, voy y arremango,
y amanece gente muerta.

Según Ramírez Paredes, este estilo musical representa un nuevo marco axiológico y moral en la sociedad mexicana, el cual observa el asesinato como una actitud ligada a la valentía, conformando una nueva estética, denominada como:

“una *estética de la violencia*, entendida como una apreciación gozosa de las imágenes que se construyen a partir del ejercicio brutal del maltrato, la vejación y el abuso. La estética de la violencia es una valoración deseable de las expresiones –reales o imaginarias– de tipo audiovisual, gráfico o escrito que se ligan al abuso, la intimidación y/o el dolor del otro, particularmente en cuanto a sus contenidos y formas extremos. Incluso, podría decirse que las imágenes que estilizan la violencia –aún bajo sus formas críticas– pueden derivar, sin así habérselo propuesto, en una valoración positiva de la misma” (Ramírez Paredes, 2012: 189).

Hay en sus letras la representación de una transgresión bajo una razón mercantil, concentrada en la muerte. El negocio del narco ya no es sólo la droga, también es la muerte, el asesinato, la construcción del miedo, del terror, del secuestro, todo ello mediante el sicariato. La venganza adquiere fuerza como forma interiorizada de la narcocultura, convirtiéndose en acto de placer en quien la efectúa, debido al sentimiento de odio que ocasiona el motivo o personaje que lo provocó.

De esta manera, los narcocorridos contribuyen a la construcción de representaciones sobre diversos sujetos. Expresan historias y sucesos del narcotráfico y de la violencia ligada a esta. Lo hacen con claridad y abren la imaginación y la posibilidad de transportar a otros mundos, a veces incomprensibles. Esas narrativas enuncian un mundo complejo, oscuro pero real, palpable, casi inimaginable e incomprensible, a no ser por las producciones culturales como el corrido.

4.4. Otras temáticas: moda, mujeres, amor y contra-apología.

Los corridos del movimiento alterado tienen como característica la utilización del léxico y formas de vestir de cierto sector de la juventud sinaloense el cual es denominado como *buchón* o *manguera*. El origen de esta palabra tiene dos posibles orígenes que, sin embargo, no necesariamente son contradictorias. Por un lado, la palabra buchón se encuentra vinculada a los traficantes (gomeros) que desde la década de los cuarenta iban de la sierra de Sinaloa a la ciudad y su fisonomía tenía una característica especial: la inflamación anterior del cuello, específicamente de los ganglios, fruto del consumo de agua con grandes cantidades de sal, que es una enfermedad denominada como bocio. De esta forma, a todos aquellos serranos con esta característica se les vinculaba estrechamente con la producción y distribución de marihuana y adormidera en esta región del país. “Hoy en día la palabra ha llegado a asociarse simplemente con cualquiera que genera dinero de manera ilegal. Muchos sinaloenses más jóvenes incluso creen que se deriva de las cadenas de oro que los narcos llevan al cuello” (Beith, 2011: 34). Sea cual sea su origen, lo cierto es que no son versiones contradictorias sobre el origen de esta forma de llamar a los narcos serranos que alardeaban en la ciudad capital de Sinaloa. Actualmente la palabra buchón tiene un sentido similar, pero se ha vinculado específicamente con los narcotraficantes, específicamente los nuevos narcotraficantes, los *narcojuniors*. También tiene que ver con una forma de consumo lujoso que no es exclusiva del narcotráfico. Es posible observarlo en la vestimenta, la música, los accesorios, los autos, las fiestas, los hábitos y las costumbres que son asociadas al narcotráfico (Moncada, 2011; Brancato, 2011). Estos nuevos personajes ligados o no al narcotráfico tienen características como el uso de playeras y gorras con pedrería, con imágenes como Jesús Malverde, símbolo y patrono de los

traficantes, Rafael Caro Quintero, Ismael Zambada “El Mayo” o el Chapo Guzmán, con estampados parecidos a tatuajes, de marcas como Ed Hardy Christian Audigier, Anvem o marcas promocionadas por cantantes del movimiento alterado como Antrax Clothing, modelos de Polo Ralph Lauren o Ferrari.

Mafia nueva. *El Komander*

Mafia nueva sinaloense,
pura plebada de arranque.
Carros de lujo y billetes,
ropa de marca Ferrari
Traen la herencia de los viejos,
comandando las ciudades.

De los 13 a los 18
me enseñe a jalar los cuernos.
De 18 en adelante
desarrollé mi cerebro.
Ahora ya son veintitantos,
mi poder está creciendo.

A la moda. *Gerardo Ortiz*

A la moda y en buenos carros,
y mis plebes bien armados.
Bien vestidos y de trajes
y por fuera empecherados.
Lentes Prada y sus rosarios,
brillantes por todos lados.

Así se navega el jefe,
a la moda trabajando.
Ya lo conoce la gente
y también a sus muchachos
Lanza -granada y bazuca,
de volada arremangamos.

Hugo Boss, Dolce & Gabanna
y en su cara lentes Prada.
Con un Rolex de diamantes
y la Chayenne blindada
Entrando al hotel de lujo
junto con sus guarda espaldas

Ahí miraron al muchacho
en un Ferrari del año.
Iban camionetas duras
y varios encapuchados.
Y la moda que no falla,
andaban Ed hardysados.

Los sombreros han sido desplazados por las gorras con pedrerías, las botas de pieles exóticas por zapatos o tenis y las camisas de seda por playeras con pedrería. Hombres y mujeres cuentan con atuendos con pedrerías, playeras o vestidos, mocasines o zapatos de tacón de colores brillantes y en ocasiones se imitan los atuendos de los sicarios, ataviados con pecheras antibalas. “The increased violence in Mexico has even had a profound impact on *narco fashion* trends. Whereas previously a corrido singer may have used the imagery of the *rancho* or the *sierra* on their album cover, it is now more common for groups and artists to appear on posters and album art dressed as assassins wearing *pecheras* rather than as *rancheros*. El Komander has even performed on stage wearing a balaclava and a *pechera*” (Brancato, 2011: 28-29).

Pecheras Antrax. *El Komander*

Pecheras, granadas y cuernos,
bazucas y trocas blindadas.
Cuidando el terreno del jefe,
la plaza del Mayo Zambada.
El Chino me apodan los *plebes*,
comando y dirijo al equipo Los Ántrax.

Este nuevo estilo de hacer, cantar y performar esta realidad sinaloense y nacional se realiza a través de los corridos y los atuendos de los cantantes, además algunos de los grupos más representativos del movimiento alterado retoman estas palabras en sus nombres como Buchones de Sinaloa y los Bukanas de Culiacán.

Ramírez-Pimienta (2013) señala que la aportación del corrido alterado a la corridística es básicamente la hiperviolencia en sus letras, la incorporación de elementos bélicos en sus contenidos, además de la instrumentación y el tempo. Además, menciona que la representación de la mujer en los corridos enfermos tiene una característica que

difícilmente se encuentra en la corridística anterior al movimiento alterado: las mujeres aparecen no sólo como jefas o patronas del narco, sino como sicarias, ejecutoras de las acciones criminales, asesinatos y además como personas dadas a la disipación, al consumo de drogas y alcohol.

Sicarias de arranque. *Los Buitres de Culiacán*

Disfrutan de su trabajo
a simple vista se nota.
No tienen remordimientos
son reinas pal' escarmiento.
Torturan sin compasiones
sin tentarse corazones.

Como se observa, las mujeres comienzan a tener un papel importante en las letras de los narcocorridos del movimiento alterado, figuran como sujetos vengativos, sin remordimientos, asesinas y que disfrutan del trabajo en el crimen. Sin embargo, como apunta Ramírez-Pimienta (2010b) la figura de la mujer trofeo, abnegada, víctima, acompañante y en general, acompañada por cierta misoginia y el enaltecimiento del machismo no han desaparecido del género musical. En este sentido “la lógica indica que de no haber un cambio drástico en las estrategias del estado mexicano el narcotráfico y sus producciones culturales van a continuar ‘naturalizándose’, es decir vistas como algo cada vez más normal y aceptable”. Sin embargo, “la noción de la heroicidad corridística continuará evolucionando y mostrando cada vez más mujeres desempeñando todos los aspectos del narcotráfico y presentando esto con la normalidad de estar haciendo ‘sus deberes’” (Ramírez-Pimienta, 2013: 348).

Como se ha mencionado anteriormente, la característica principal del movimiento alterado son los corridos enfermos, los corridos con contenido violento. Sin embargo, dentro de las producciones relacionadas con él, existen también composiciones que pueden considerarse como una anti-apología, ya que se presenta a personajes arrepentidos por sus actividades ilícitas, por no dar buenos ejemplos a sus hijos o simplemente por hacer sufrir a otras personas por medio del asesinato y la tortura, ejemplos de estas canciones son “Niño sicario” y “El buen ejemplo”, ambas de Calibre 50.

Niño sicario. Calibre 50

Plebe, ya te manchaste las manos de sangre,
ni modo ya no queda de otra sólo queda entrarle.
Te enseñaste a matar temprano y has tomado el mal camino,
no cumples ni lo quince años y aún tienes la cara de niño.

No llores ni te sientas mal así todos empezamos.
Bienvenido al mundo real ahora ya eres un sicario.
Tus lágrimas seca muchacho pronto vas a acostumbrarte,
tus manos están temblando como cualquier principiante.

Kun (2012) menciona que estas canciones están más cerca de ser un narcocorrido que de ser verdaderamente un discurso contra la violencia, el narcotráfico y el crimen, y pone como ejemplo la canción “Cara a la muerte” de Gerardo Ortiz.

On “Cara A La Muerte”, Ortiz makes his biggest, and most important, alteration of the altered movement. He switches from one side of the AK-47 to the other; narrating from inside a coffin, he laments the damages and wounds of his life (...) he sings with reflection and regret (...) As a rejoinder to violence, “Cara A La Muerte” is only one song—a meek offering considering the scope of Mexico’s social crisis—but it’s closer than any narcocorrido has come to joining the protesters and the poets and the bereaved thousands in saying *ya basta*, enough already, *no más sangre*, no more blood. It holds out a sliver of hope that as Mexico’s body count continues to grow, there might be a new song to sing (Kun, 2012)

Es importante reconocer también, que el movimiento alterado, tiene dentro de su repertorio canciones que, en términos generales, pueden considerarse románticas, dado que tratan asuntos amorosos y de las relaciones que se establecen entre hombres y mujeres. Sin embargo, es de resaltar que el contenido de estas composiciones rescata elementos presentes en los corridos con alto contenido violento y palabras que aparecen en el imaginario sobre el narcotráfico como *levantón*, los cuernos de chivo y el consumo de alcohol, reconvirtiéndolos en elementos del discurso sobre el amor y las relaciones de pareja. Además estas composiciones no se alejan de los que anteriormente se componían, donde se reproducían las figuras del hombre macho y la mujer como objeto de disfrute. Si bien es cierto que esta temática no es nueva en el género del corrido, resalta que las canciones sean relacionadas por los consumidores con un estilo musical que se ha vinculado específicamente con corridos violentos.

Ferrari deportivo. *Violeta, La Plebe Parrandera*

Tu amor es lanza granadas.
Tus ojos cuernos de chivo.
Tu sangre es de Buchannans
y tu cuerpo Ferrari deportivo.

Yo no sé por qué te enojas
cuando voy a cotorrear.
Eres muy chacaloso
y me sueles levantar.
Ten cuidado chiquitito,
te puedes enamorar.

Si ya saliste conmigo
y yo te quiero a lo macho.
Es cosa del destino,
yo borracha y tú borracho
Para que me lo reprochas
si me tratas peor que un guacho.

Como se observa, las temáticas que los corridos alterados (enfermos y arremangados) tratan son variadas. El éxito de este estilo musical descansa en haber recuperado una nueva concepción del narcotraficante, con un estilo urbanizado que ya no gusta de fiestas en la sierra sino de disfrutar en los antros y vestirse distinto de los narcos de las décadas anteriores.

4.5 El movimiento alterado: innovación musical

Según Ramírez-Pimienta (2012), los orígenes del movimiento alterado pueden ubicarse en la producción de 2005 del cantautor sinaloense apodado el Tigrillo Palma, intitulada “El bazucazo”, donde comienza a atisbarse el contenido de este nuevo estilo de hacer corrido, el último paso en la evolución del narcocorrido menciona Brancato (2011), cada vez más duro, *hardcore*, explícito y con la característica de combinar la instrumentación, tonalidades y ritmos de la música sierreña, el corrido norteño y la música de banda.

During the early 2000s, a new style of music began to emerge from the mountains of Sinaloa, *música sierreña*, which became popular in Los Angeles with artists such as El Canelo de Sinaloa y Los Dos del Sitio and El Tigrillo Palma popularising the style. The music consisted of guitars backed with a tuba bassline, giving it a distinctly Sinaloan sound.

Although groups such as Los Tucanes de Tijuana had recorded *narcocorridos* which were not related to life on the *rancho* or the *sierra*, such as *Los Pelones* and *Los Narco Juniors*, the advent of the Alterado movement has had a considerable impact on moving corridos away from their traditional association with rural life. The *corrido alterado* or *enfermo*, can be seen as the latest step in the evolution of the corrido (Brancato, 2011: 26).

Desde la perspectiva musical el tempo de muchos de estos corridos es más rápido. Algunos son acompañados por banda sinaloense, por lo tanto, los instrumentos de viento suelen acompañarlos, mientras que otros lo son por conjunto norteño, aunque muchas veces lo que encontramos es un acompañamiento híbrido (norteño banda) donde, por ejemplo, el contrabajo es sustituido por la tuba (Ramírez-Pimienta, 2013).

Musicalmente tienen mucha calidad porque se salen de lo tradicional. El hecho de poder hacer los cruces de banda y norteño, que ahora se llama bandeño. Combinar la tuba y otros instrumentos, a esa música también se le llama arremangada, divertida, eso es arte, lo musical. Pero eso también tiene una razón, el dinero; no es lo mismo mantener 22 pelados de una banda que poner una tuba y tener a 5 personas. Muchos cantantes están dejando la banda eso es un éxito puesto que la gente lo está aceptando y algunos están cambiando. El problema no es lo musical sino la letra que lo acompaña (Zermeño, Antonio, [locutor] entrevista, 2014)

Como se observa, los corridos y canciones surgidos con este estilo musical tienen una innovación en lo musical, un poco impulsada por la economía pero también por la creatividad de algunos músicos.

4.6 El movimiento alterado: una construcción comercial

El movimiento alterado no es una compañía discográfica sino un concepto corporativo. Keith Negus (2005) ha planteado que las grandes compañías musicales generan filtros de homogeneización musical para cualquiera que desee pertenecer a sus catálogos. En este sentido, el movimiento alterado es una denominación genérica que abarca a varios grupos, que pertenecen a distintas disqueras y que interpretan no sólo producciones con contenidos violentos. “Officially, the Alterado movement consists of twelve groups/artists who are signed to the record label LAdisco Music, which is part of Twiins Enterprises. However, there are many other groups and artists who have a similar style to the artists which belong to the Alterado movement, this is part of a wider context of corridos known as *alterados* or *enfermos*” (Brancato, 2011: 24) o *corridos progresivos*. La

denominación de movimiento alterado fue ideada por los productores de origen sinaloense, Adolfo y Omar Valenzuela, mejor conocidos como los *twiins*, radicados en Los Angeles desde hace poco más de dos décadas sin embargo, las composiciones ya eran parte de la realidad sinaloense:

El movimiento alterado surge de la necesidad de las nuevas generaciones, de la necesidad de descubrir nuevos talentos que no se identificaban con los artistas de su momento. Estos nuevos compositores y cantantes son la nueva generación que canta lo que pasa en las calles. Estos músicos ya estaban haciendo música acá en Culiacán, escribían de una realidad que estaba sucediendo en las calles, de una realidad que ya no era la misma de antes. Así como los periódicos se animaban a poner cuan cruda era la realidad así ellos también empezaron a escribir sus canciones. Para mí fue importante identificar los nuevos compositores que venían saliendo acá en Culiacán, todo eso nació aquí. Así a mí me llegaban diariamente infinidad de corridos y nuevas cosas, los jóvenes empezaron a grabar sus corridos y dar canciones, de ahí surgió el movimiento alterado” (Valenzuela, Omar, entrevista[productor], 2014)

Estos productores musicales observaron a través de la Internet y el portal de vídeos Youtube que en Sinaloa se estaba produciendo un estilo de música específico, un narcocorrido “a la moda”, musicalmente hablando y novedoso en sus contenidos, utilizando el léxico sinaloense y develando en sus letras la violencia fruto de la guerra contra el narcotráfico, “Adolfo admits that he and his brother did not start the Alterado movement themselves but simply took note of new trends in regional music and corridos which were appearing on the internet and made them comercial” (Brancato, 2011: 24). En este sentido, la producción, grabación y difusión musical se dan al norte de la frontera, en Los Angeles, California pero las letras tienen su origen en la realidad nacional, plagada de muerte y en plena guerra contra el narco.

En este orden de ideas, el movimiento alterado es una construcción artística y popular que pasa por las industrias musicales, ya que a través de ellas es que obtiene visibilidad y reconocimiento. Se trata de un producto donde confluyen la dinámica e innovación de los narcocorridos, la intervención de las industrias musicales a nivel nacional e internacional, la construcción de imaginario del nuevo narcotraficante y la violencia desatada durante el sexenio de Felipe Calderón.

Según Ramírez-Paredes (2012), el movimiento alterado es la recuperación del dominio de las industrias culturales sobre el corrido. Sin embargo, como el autor señala esto se da debido a la confluencia de la industria musical y el aumento de la violencia del narcotráfico, todo ello creo lo que denomina como estetización de la violencia.

4.7 Conclusión del capítulo

Es necesario reconocer que los corridos alterados generan una apología –musicalmente estetizada– de la violencia, el asesinato, la tortura, del delito y del machismo. Sin embargo, los narcocorridos más que mera apología son también música, baile, fiesta, sensaciones y crónica de la realidad. En unos años, cuando se intente reconstruir la historia de una guerra sangrienta y devastadora en contra del narcotráfico, la cual ha dejado saldos negativos, desaparecidos y miles de muertos, algunas composiciones del movimiento alterado van a ser una fuente para dar sentido al pasado, a las condiciones sociales en los albores del siglo XXI, a las construcciones sociales y culturales, al desplazamiento de los marcos axiológicos y morales, a la función y formas de ejercer la violencia, el secuestro y la venganza, y la incorporación de nuevos conceptos e ideas durante el mandato de Felipe Calderón y, también, Enrique Peña Nieto, quien en su sexenio ha utilizado estadísticas distintas para no hablar de la cantidad de muertos que hay a diario.

Finalmente, es necesario recordar que el narcocorrido es música y representación, baile y rito, negocio y disfrute, los cuales están anclados en la realidad nacional que da cuenta de las transformaciones sociales, los conflictos y el cotidiano de ciertas regiones de nuestro país, sobre todo en épocas de crisis porque

“en las épocas de bonanza económica la popularidad de estas canciones decrece. La popularidad del narcocorrido es inversamente proporcional a la capacidad del gobierno de proveer oportunidades de bienestar a sus ciudadanos. Cuando se crea un vacío del estado de bienestar como resultado de la implementación de políticas económicas inadecuadas, la ambivalencia ética prevalece. La incompetencia y falta de solidaridad social de los gobiernos que abrazaron las doctrinas neoliberales provocaron, para muchos, la racionalización del tráfico de drogas como medio aceptable para alcanzar una vida lejos de la pobreza. El sueño de la razón neoliberal ciertamente produce monstruos” (Ramírez-Pimienta, 2013: 331).

V. LOS BAILES DEL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ANGELES: UN ACERCAMIENTO ETNOGRÁFICO

El presente capítulo recoge y presenta de manera ordenada y sistemática el ejercicio etnográfico que se realizó durante el trabajo de campo (Augé, 2006, 2007). Se hace una reconstrucción de los escenarios y las prácticas de quienes asisten a los conciertos del movimiento alterado, poniendo atención a los lenguajes, las vestimentas y el *performance*. Se realiza una descripción detallada de la relación que establece el público con el cantante y con los demás asistentes, centrando la atención en el *evento musical* entendido como la unidad de referencia donde se actualiza y realiza un acto musical en un tiempo y espacio determinados (Martí, 1994, Béhague, 1997).

Como ya se mencionó en capítulos anteriores, la investigación propone un acercamiento etnográfico a la música y los narcocorridos del movimiento alterado y a aquellos que se encuentran cerca de ella en el concierto, en sus reproducción o en su difusión, para así entender la diversidad de gustos y perspectivas sobre este género, desentrañar las representaciones sobre él, sus contradicciones y convergencias y la forma en que la música, sea cuál sea, produce un efecto experiencial diferente en cada persona.

La tarea de describir es central en el quehacer etnográfico. La explicación a cualquier fenómeno social emerge una vez que la descripción está saturada. Siguiendo a Geertz (2003) además de observar, reconocer, examinar y registrar, el investigador social con disposición etnográfica ha de meditar, reflexionar, teorizar y, en definitiva, perderse reflexivamente en las sutilezas para poder dotar de densidad sus descripciones. Es decir, la descripción gana en densidad, en la medida que se asume una postura teórica que permita interpretar los detalles observados. En palabras de Geertz:

Si bien uno comienza toda descripción densa (más allá de lo obvio y superficial) partiendo de un estado general de desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo, no se inicia el trabajo (o no se debería iniciar) con las manos intelectualmente vacías. En cada estudio no se crean de nuevo enteramente las ideas teóricas; como ya dije, las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso, se las aplica a nuevos problemas de interpretación.

Si dichas ideas dejan de ser útiles ante tales problemas, cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas. Si continúan siendo útiles y arrojando nueva luz, se las continúa elaborando y se continúa usándolas (2003: 37).

Para dar cuenta de los procesos de observación se divide el capítulo en cuatro apartados, el primero pone de manifiesto el primer acercamiento a los eventos y las primeras ideas sobre éstos; el segundo pone describe y analiza dos conciertos del movimiento alterado en contextos distintos, uno en Los Angeles y otro en la ciudad de Tijuana, se ponen de relieve las características de los espacios musicales, los horarios, las formas de socialización, las indumentarias, los repertorios musicales y los consumos al interior de los eventos musicales, con la intención de encontrar similitudes y diferencias en la representación musical y las funciones y usos de la música, atendiendo siempre al contexto donde se realiza el evento musical. El siguiente apartado describe otros eventos de músicos del movimiento alterado a los que asistí y se analizan de igual forma los contextos y prácticas que tuvieron lugar en ellos. El último apartado tiene la finalidad de conocer las experiencias de quienes asisten a una firma de autógrafos de unos de los cantantes de este estilo musical, cuáles son las formas en que socializan, de qué hablan, cuáles son los sentimientos que se comparten y cuáles son las emociones que se despliegan en estos escenarios.

5.1 Primer acercamiento a los bailes de corridos alterados

La primera vez que platicué con alguien sobre mi interés en hacer una investigación sobre el narcocorrido, pero especialmente del movimiento alterado, las caras de quienes me escucharon fueron de extrañamiento e incredulidad pero sobre todo de miedo, “¿qué vas a hacer allá?”, “es pura música de narcos”, “no te vaya a pasar nada malo”, “¿por qué no cambias de tema?” y una lista de comentarios y preguntas que pudieran persuadirme. Yo mismo me encontraba un poco escéptico de lo que encontraría haciendo etnografía en los lugares donde se reproduce esta música: habría narcos, encontraría muertos, quiénes estarían en los bailes, cuáles eran sus formas de conducirse, etc.

Mientras pensaba que sucedería en los bailes y cómo serían las personas que encontraría platicué con un taxista que escuchaba canciones del movimiento alterado mientras me llevaba del centro de Tijuana hasta *Playas*, le pregunté si a él le gustaban esas canciones, me contestó, sin pensarlo dos veces, que sí. “Son las canciones de moda, las que andan sonando”. No me pareció ningún narcotraficante ni nada que pudiera habersele parecido, sin embargo, reproducía la música que en muchas partes había sido vilipendiada y que desde 1987 había estado sometida a una especie de censura. Le pregunté si alguna vez había ido a alguno de esos bailes de narcocorridos del movimiento alterado, me dijo que había ido en dos ocasiones, una cuando el Komander estuvo en El Volcán, un lugar que después me enteré, estaba en Zona Río, en Tijuana, en ese momento no quise preguntar. La otra vez, asistió a Las Pulgas, “allí se pone bueno, allí me tocó ver a Los Buitres” comentó. Seguí preguntando por cómo se vivían esos bailes, e hice la pregunta que ya muchos me habían formulado a mí ¿Y a los conciertos van narcos? ¿Se ponen feos o violentos? Él contestó con una sonrisa y me dijo, “no creo que vayan narcos, al menos no de los pesados. La gente va bailar y echarse una *cheve* con una muchacha o con los compas. Si los narcos quieren un grupo de estos pues se los llevan a donde quieran, aquí no, no creo”.

5.2 Aquí y allá

En este apartado se presentan los ejercicios etnográficos realizados a través de la técnica de la observación participante y no participante en distintos escenarios, en Tijuana y Los Angeles donde se presentaron intérpretes del movimiento alterado.

5.2.1 Las Pulgas

El viernes 19 de julio de 2013 se llevó a cabo un concierto de la figuras más representativas del movimiento alterado, Alfredo Ríos, mejor conocido como El Komander, un joven exponente de los corridos alterados, los cuales fueron recibidos por la sociedad mexicana con asombro a partir de 2008 por su contenido violento, en el cual se detallan matanzas o consumo excesivo de alcohol y drogas. El evento musical tuvo lugar en uno de los lugares más populares de Tijuana, reconocido como un salón de baile donde se tocan ritmos como

la música de banda, el norteño y la cumbia, su nombre difícil de olvidar por parecer despectivo: *Las Pulgas*, “las pulgas de Tijuana”.

Tijuana, una de las ciudades fronterizas por excelencia, sobre la cual se han construido una serie de representaciones que la colocan como la sociedad del vicio, violencia y el turismo sexual. Todas estas construcciones simbólicas sobre ella tienen su punto de partida en la segunda década del siglo pasado, durante la prohibición del alcohol en Estados Unidos (Félix-Berumen, 2003). En este tenor, una de las características de Tijuana como ciudad fronteriza son el trasiego de drogas y la violencia provocada por este, históricamente ha sido un lugar de paso y consumo de estupefacientes, todos ellos retratados en la literatura y la música (Alonso, 2012, Ovalle, 2005, 2007). En el aspecto musical, Tijuana ha sido uno de los lugares donde las músicas indígenas han tenido menos presencia, debido, sobre todo, a la dispersión y desconocimiento de lo que regionalmente se conoce como la Gran Chichimeca. En este sentido, la música norteña de la región noreste, la música de banda de hechura sinaloense y los corridos de traficantes tienen una gran presencia en la región fronteriza del noroeste. Lo que hay que resaltar “es que la sociedad fronteriza de México y Estados Unidos, sobre todo en el contexto mestizo, generan manifestaciones artísticas y musicales que dependen más de su construcción virtual del mercado y de las redes que las generan que de la tradición indígena y popular” (Olmos, 2003: 60). A pesar de ello, las manifestaciones musicales, sean del origen indígena u obedezcan una lógica de mercado son objeto de análisis cultural.

Este lugar se encuentra desde 1988 en la zona centro de Tijuana, en la calle emblemática y más transitada de la ciudad fronteriza, La Avenida Revolución, *La Revu*, entre calle 7ª y 8ª. Este salón de baile cuenta con grandes dimensiones, ocupa casi una cuadra completa y tiene un estacionamiento contiguo. Las Pulgas es un lugar que está dividido en varios salones de baile, cada uno tiene su uso específico: Salón Vaquero y Salón Teatro son los más grandes, habitualmente es donde se presentan los grupos o bandas de moda. El salón Cachanilla es un espacio más pequeño donde el repertorio musical que se presenta es de banda, norteño y country. Mientras que el salón Rojo es el más pequeño y se puede observar desde la calle.

El acceso a *Las Pulgas* tenía un costo de 300 pesos, las taquillas del lugar a las 20:40 h. tenían poca afluencia, aún era temprano para entrar decían algunos de los que estaban afuera del lugar. Sin embargo, ya se comenzaban a hacer los grupitos de amigos. La mayor parte de las personas asistente oscilaban entre los 18 y 35 años de edad; las mujeres vestidas, casi en su totalidad, con zapatillas y vestidos cortos, entallados, en colores azul, rojo o negro, labios carmín y pestañas muy bien enchinadas; el resto, con zapatillas pero con pantalones de mezclilla. Los hombres, tenían una vestimenta menos homogénea, algunos vestían de tenis y playeras, había quien llevaba gorras, algunos con detalles brillosos y otros más con motivos menos llamativos; había hombres que vestían ropa casual, una camisa a rayas o cuadros, manga larga, zapatos, jeans y chamarras ligeras de piel o imitación de ésta; otros más iban ataviados con botas vaqueras, texana, camisa a cuadros y pantalones para la ocasión.

Decidí entrar poco después de las 21:30 h. al entrar hay un pequeño lobby donde se pueden dejar las chamarras, bolsas o comprar cigarros o chicles. En la entrada aguarda una persona que revisa el boleto de acceso, se lo queda y pone un sello en la mano como signo de que ya se pagó el evento, el cual además sirve para poder entrar y salir del lugar.

Imagen 5.1. Las Pulgas, Tijuana, B.C.



Foto: Gustavo Pineda, 2013

El intérprete de narcocorridos se presentaría en el Salón Vaquero y Salón Teatro. A esa hora de la noche aún había poca gente. Al interior del Salón Vaquero hay mesas dispuestas frente a la pista de baile, la cual es la parte más próxima al escenario, en la parte más alejada del escenario se encuentra la barra, un gran espacio donde los cantineros se disponen a surtir las cubetas de cerveza o los tragos, en la parte superior de la barra están los nombres de las bebidas que se ofertan y los precios de cada una; en la barra, vasos que sirven como colectores de propinas de aquellos clientes que van directamente a la barra.

La disposición del Salón Teatro es ligeramente diferente, además de que el espacio es mucho más grande, de hecho hay un pasillo que conecta los dos salones. La estructura es la siguiente: si uno se ubica en la parte frontal más alejada del escenario a la izquierda ubicará la barra, y el resto del espacio forma una especie de semicírculo alrededor de la pista de baile. Este salón cuenta con un segundo piso, en el cual las mesas están reservadas y hay una persona que controla la entrada, al menos para este evento, este segundo piso también forma una especie de semicírculo frente al escenario. Para las 22:00 h., aún era posible observar que varias mesas de ambos salones tenían el letrero con la leyenda: “RESERVADO” acompañado de un nombre propio, algunas inclusive tenían el letrero de lo que sería la bebida para esa mesa “Buchannans”, por ejemplo.

Entre la hora en que accedí al lugar y las 11:30 la gente fue llegando poco a poco, las mesas se fueron llenando y comenzaron a circular los meseros con cubetas llenas de cervezas. A esa hora decidí salir, para ver cuál era el ambiente afuera del evento, al interior se escuchaba música grabada, norteña y banda principalmente. A las afueras, los pequeños grupos de personas que había a mi llegada se habían multiplicado, en la fila para comprar los boletos y acceder al lugar se podían contar cerca de 150 o 200 personas, la gente seguía llegando.

El concierto de El Komander dio inicio alrededor de las 12:15, primero en Salón Teatro. A la aparición del intérprete de corridos le antecedió una voz que decía “Con ustedes, desde Culiacán Sinaloa, el nuevo ídolo del corrido”. Acto seguido apareció en el escenario un hombre con el pelo casi a rape, cara redonda y barba, vestido con un pantalón amarillo, una camisa negra y un saco negro, con botas picudas, al estilo vaquero. Sin embargo, su vestir en general nos habla de una nueva generación de cantantes que aparecen

en escena como cantantes de pop, con colores llamativos y sin las tejanas tradicionales en el género del narcocorrido. Sin embargo, es importante mencionar que esta apariencia no siempre ha sido así, cuando el movimiento alterado comenzó a difundirse las apariciones con sombreros y camisas a cuadros eran la regla en las performance de los intérpretes, inclusive se llegaron a utilizar pecheras al estilo militar pero con motivos *mainstream* que aludían a marcas mundialmente conocidas como Burberry.

Las canción con la que el show dio inicio en el primer salón fue una canción de Pedro Infante, “Siempre que me emborracho”, antecedido de una “Buenas noches Tijuana, muchas gracias”. El repertorio del cantante incluyó composiciones propias como “El Tamarindo” y “El Katch” narcocorridos celebratorios de personajes dentro del narcotráfico. Incluyó sus corridos que describen las sensaciones al consumir marihuana o cocaína “Toquezones de Cannabis” y “Borracho y escandaloso”, los corridos de violencia y armas como “Sanguinarios del M-1” o “Cuernito Armani”.

Imagen 5.2. El Komander en Las Pulgas.



Fuente: Gustavo Pineda, 2013

La gente se acercó al escenario, canto y bailó, o más bien se movió entre las demás personas, gente grabando con su celular y otros más moviendo las manos, como si cargaran el cuerno de chivo o la bazuca, otros más entonaron los corridos y rancheras de antaño, las canciones de amor y festejo. Todos movían las manos, bailaban, gritaban, se movían. Como ya se mencionó en el capítulo anterior muchos de estos corridos alterados están compuestos en primera persona, cualquiera “traía”, al hombro un arma o se había “forjado un cigarrillo bañado”. La euforia continuó, después de una hora el intérprete del movimiento alterado agradeció y bajó del escenario. La pista de baile se despejó, sólo quedaron algunas parejas y grupos de amigos que decidieron bailar la música grabada.

Un show y repertorio prácticamente similar se llevó a cabo en el Salón Teatro, un espacio más amplio, con mayor iluminación, un escenario más grande, lo que permitió que más gente estuviera cerca del escenario. Una práctica que es característica de este intérprete es que mientras el concierto se lleva a cabo, invita a personas del público, sea hombre o mujer, a que se tomen un trago de whisky Buchannans que siempre tiene uno de sus asistentes en el escenario. Los observa, señala y dice “véngase mi compa a pistear conmigo” o “a ver ¿qué muchacha guapa quiere venir a echarse un trago?”, ¿qué morrita quiere que le cante al oído?” Después gente del *staff* los sube y sienta en una silla para que el intérprete vacíe parte de la botella y los asistentes aparentemente beban con el cantante, todo ello como haciéndolos parte del show. Las mujeres se acercan, lo besan, como cualquier cantante de pop, los hombres lo abrazan y piden saludos para algún lugar del país.

Los movimientos de El Komander no son muy efusivos, no brinca ni parece apropiarse del escenario pero constantemente impele al público, ¡Arriba Tijuana! ¿Dónde está la gente pisteadora? Estas frases emocionan al público, alzan sus botellas de cerveza, las mujeres gritan y constantemente se ven impelidos por aquel que está en el escenario y canta sus corridos y canciones preferidas. Mientras la música del movimiento alterado sonaba me dirigí al baño, había una fila considerable, de repente, un joven de aproximadamente 25 años saco una bolsita del pantalón, donde traía cocaína. Mi sorpresa que se consumiera sino la naturalidad con que en este lugar se hacía. Iba con otras dos personas a las cuales les compartió, inclusive a otros que iban entrando, les ofreció también.

El concierto termina a alrededor de las 3:30 h., algunos asistentes se dispersan en las mesas, otros más se retiran del lugar y otros se quedan bailando en la pista unas norteñas, algunos ya borrachos gritan o se duermen en la mesa, el furor del evento musical había terminado.

5.2.2 Nokia Theater

El sábado 31 de agosto de 2013 tuvo lugar en el centro de la ciudad de Los Angeles, California, el concierto de Alfredo Ríos, El Komander. El lugar designado para el baile fue el Nokia Theater, un recinto que tiene capacidad para 7100 personas que se encuentra dentro de un complejo de entretenimiento llamado LA Live, lugar donde se llevan a cabo numerosos eventos artísticos, culturales y políticos el cual se encuentra ubicado en el número 777 Chick Hearn Ct. En este lugar se encuentran otros dos grandes espacios como lo es el Club Nokia, el Staples Center, el Grammy Museum y una sucursal de la cadena deportiva de televisión ESPN.

Semanas antes, a través de internet, en la estación de radio Qué Buena, con sede en la ciudad de Burbank, en los Angeles California, se anunciaba este concierto como “El concierto más prohibido del año”, “Evento prohibido, sólo para gente exclusiva” y después la voz del intérprete de movimiento alterado diciendo “estaré cantando todas mis canciones, todos los corridos, los más ‘placozos’”. Esta estación de radio, junto con otras como La Raza, KLAX, se han encargado de hacer crecer, al menos desde la década de los 90, el número de escuchas de habla hispana, migrantes de primera y segunda generación y lo que se llama generación 1.5 en el condado de Los Angeles⁷.

⁷ Se identifica a los jóvenes *1.5 generation* o generación 1.5 como aquellos que llegaron a la Unión Americana a corta edad, sin visa ni algún documento para vivir ahí y que la mayor parte o la totalidad de su escolarización se llevó a cabo en escuelas de Estados Unidos. Ver. González, Roberto y Leo Chávez, 2012, *Awakening to a Nightmare: Abjectivity and Illegality in the Lives of Undocumented 1.5-Generation Latino Immigrants in the United States*, *Current Anthropology*, núm. 53, vol3, pp. 255-281.

Imagen 5.3. Nokia Theater, Los Angeles, CA.



Foto: Gustavo Pineda, 2013

Esta estación de radio ha promovido toda clase de música popular mexicana en Estados Unidos, en este sentido es importante resaltar la denominación genérica que se da al grueso de las producciones musicales mexicanas como “regional mexicano”, en este común denominador caben desde el género de cumbia hasta los narcocorridos. En este sentido, la Que Buena de Los Angeles ha sido una de las grandes promotoras del denominado movimiento alterado en conjunción con las disqueras que producen este estilo musical heredero del narcocorrido, como LAdisco Music, Del Records o Sony.

La *Que Buena* (KBUA / KBUE 105.5/94.3 FM), apart from the competitors and to attract young listeners in the first decade of this millennium, Eduardo "Eddie" Leon (Lieberman vice president of programming) and Jose Francisco Duron Garza, also known as Jose "Pepe" Garza (*Que Buena* programming director) took a bolder step: they decided to program music— such as narcocorridos— that was not played on other regional Mexican format radio stations. Although the station played banda and duranguense music (one of the best-selling Latin music genres in the country at the time) as well, KBUE created a niche for itself in the market by playing "hardcore corridos" or "*corridos enfermos*" ("sick

corridos") and "*corridos alterados*" ("upset/disturbed/ over-excited/angry/annoyed corridos"), as the station DJs and promotions refer to them today on air. Under this new format, the station started to feature corridos by Los Razos, El As de la Sierra, Las Voces del Rancho, Lupillo Rivera, Rogelio Martinez, and Adan "Chalino" Sanchez, among others (Crespo, 2011: 223).

Las estaciones de radio vieron desde hace algunas décadas la oportunidad de construir una industria musical con sede en Los Angeles que pudiera ser referente en esa ciudad, para ello se echó a andar toda una maquinaria de mercadotecnia. La industria musical vio en esta ciudad del sur de California un nicho de mercado importante, donde los jóvenes se convirtieron en el objetivo.

The station made this switch after Leon and Garza conducted research on the streets of Huntington Park and East Los Angeles and found out what people were listening to in their homes and cars. According to Garza, "[y]oung people took notice, because there was a parallel between this kind of material and gangsta rap" (Crespo, 2011: 224).

Como se observa, la prohibición de la difusión de narcocorridos en las ciudades y radiodifusoras de Estados Unidos es un fenómeno que no tiene relevancia, dado que no existe una ley como en nuestro país que "obligue" a inhibir su reproducción a través de los sistemas de radio. La difusión de música mexicana que versara sobre el narcotráfico no es necesariamente un fenómeno nuevo pero si sus dimensiones y presencia, ya que se construyó desde la época de los corridos de Chalino Sánchez el imaginario del México de botas y sombrero, el cual será reproducido en bailes y bares de lo que Simonett (2001) denomina como el Nuevo LA, un espacio que comprende el sur y este de Los Angeles, construyendo un nuevo paisaje sonoro (*soundscape*), donde la banda, el norteño y los corridos de traficantes se convirtieron en el referente musical.

Este paisaje se dejó ver-escuchar en *el Nokia*. Llegué a la explanada de este complejo de entretenimiento cuarenta minutos antes de que diera inicio el evento, el cual iniciaría en punto de las 8 de la noche. No había comprado con anticipación los boletos, necesitaba tarjeta de crédito y además decidí llegar a la taquilla del lugar y allí comprar los boletos, pensé que en México así lo había hecho. Sin embargo, las taquillas del teatro ya estaban cerradas, en las ventanillas se leía un letrero que decía "No tickets". Mientras me preguntaba por qué no había pedido una tarjeta de crédito prestada decidí caminar alrededor

del lugar, llegar hasta la puerta de acceso donde ya comenzaba a entrar la gente. Las mujeres con vestidos entallados, zapatillas, maquillaje, uñas largas y un caminar apresurado. Los hombres enfundados en camisas a cuadros o con estampados en la espalda, pantalones corte vaquero, botas picudas, unas de pieles exóticas otras simplemente en colores que combinaran con los cinturones, por supuesto, la texana no faltó. Empero, había otro atuendo masculino: playeras blancas, pantalones holgados y casi todos, incluidos los “vaqueros” llevaban el cabello casi a rape. Desde la década de los ochenta y noventa se han documentado estos procesos de transculturación entre el estilo hip-hop y la música de banda y los corridos, donde la figura de Chalino tuvo gran influencia en la juventud de origen mexicano de los Angeles, combinando dos estilos de vestir, la confluencia entre los corridos y narcocorridos y el gangsta rap.

The popularity of gangsta-style narcocorridos in "Nuevo L.A." reflects both Mexican Americans' desire for distinction within a multicultural city as well as the hybrid experience of Chicano culture. On the one hand, Chicano youths trade their baggy khakis for fitted Wranglers, Pendleton plaids for crema de seda dress shirts, Starter caps for Stetsons and Adidas shell-toes for ostrich-skin cowboy boots. On the other hand, they infuse narcocorrido cultura with a hip-hop sensibility resulting from childhoods spent listening to rap music (Morrison, 2008: 383).

Mientras iba del acceso hacia unas jardineras que están justo enfrente me topé con una pareja, de apariencia latina, que se acercaba hacia mí y me preguntaron, ¿tiene boletos? ¿Quiere boletos? De pronto parecía que estuviera afuera de cualquier lugar en México, no pensé que esas prácticas pasaran del otro lado. El boleto que me ofrecían era una cortesía que habían ganado a través de la radio, escuchando y concursando en La Que Buena; el pase parecía bueno, me dijeron: “con este ticket va a estar casi en la primera fila, si quiere vaya a la puerta, si no lo dejan entrar le regresamos el dinero, aquí vamos a estar, aún tenemos otros dos”. Después de pagarles 35 dólares por el boleto, que dado el lugar que me tocó me hubiera costado 85 dólares, me dirigí nuevamente al acceso; boleto en mano, no hubo ningún problema. De pronto estaba en el lobby del teatro, un espacio amplio donde se ofertaban cualquier clase de bebidas: cerveza, vodka, tequila o whisky; el valor de los tragos iba de los 5 hasta los 40 dólares dependiendo el tipo de bebida, Al frente había una gran barra donde los meseros vestidos de camisa blanca, chaleco y moño servían bebidas a quienes estaban formados en una fila muy ordenada. Los accesos, situados al lado de la barra, tenían una actividad constante sin llegar a crear caos por el amontonamiento de las

personas, la gente ya estaba entrando con rapidez al concierto, eran las 8:45 y el concierto había comenzado; yo también me di prisa para entrar.

El *Nokia* es un fastuoso lugar de entretenimiento en el centro de Los Angeles, pasillos amplios y asientos demasiado cómodos. Como me habían dicho quienes me vendieron el boleto, estaba casi hasta adelante, me encontraba en la fila 20. La estructura del teatro es la siguiente: frente al escenario se sitúa una parte VIP donde la gente está de pie, pero viendo el evento a unos cuantos metros de su artista favorito. Después de esa zona, se sitúan varias filas, puestas en un plano inclinado con un ángulo de 20° aproximadamente, todo ello con la intención que las filas de atrás puedan observar con claridad el escenario. Esta zona llamada “Orchestra” cuenta con alrededor de 50 filas divididas por cuatro pasillos. Hay otras dos zonas que se ubican en la parte más lejana al escenario la “Loge” y “Mezzanine”, ésta última forma una especie de palcos en la parte más alejada y en lo alto del teatro.

El escenario donde se presentó el intérprete de corridos alterados tenía una iluminación considerable, en cada uno de los extremos se montaron unas estructuras metálicas que daban la impresión de ser un enorme AK-47, mejor conocido como cuerno de chivo, al centro una pantalla circular rodeada también por una estructura metálica. La primera ronda de canciones se hizo acompañar con la siguiente instrumentación: acordeón, tuba, contrabajo, guitarra y batería, al estilo norteño-banda. Los músicos vestidos con trajes blancos en vivos rojos con una K en la espalda, la cual hace alusión al nombre del cantante y que está formada por un cuerno de chivo en forma vertical.

En su ensayo sobre las peleas de gallos en Bali, Geertz (2003) apunta la identificación de los balineses con sus gallos y, por su parte, Simonett (2006) registra lo que simboliza el gallo en los narcocorridos, es decir, la identificación y representación de los hombres valientes con un animal. La estructura metálica que sirve de fondo al escenario es de especial importancia dada su identificación con un arma clásica dentro de los narcotraficantes a la cual se le han compuesto corridos y que además, en la posición en la que se encuentra tanto en la imagen del nombre del intérprete como en el escenario, nos recuerda una imagen fálica, la imagen del hombre, mexicano, gallo valiente y armado con un cuerno de chivo: la imagen moderna del héroe (antihéroe) mexicano, el narcotraficante.

Imagen 5.4. El Komander en el Nokia Theater.



Foto: Gustavo Pineda, 2013

El intérprete se dirigió a su público: “¡Buenas noches Los Angeles, y que Viva México!” y se escucharon una serie de gritos y aplausos, inmediatamente se oyó la primera canción: “Las 2 cruces”, un corrido que relata el sufrimiento de un niño al ver que su padre es azotado por un militar por dedicarse a la siembra de marihuana.

El concierto continuó con canciones del autor como “Estrategia de escape”, corrido que relata la forma en que el hombre más buscado hasta hace unos meses, Joaquín Guzmán Loera, *El Chapo*, se escapa de las fuerzas policiales. “Recordando a Michoacán” fue otra de las canciones, antes de interpretarla mando un efusivo saludo a Michoacán: “Un saludo a mis compas de Michoacán, pura gente fina y un saludo a todo México, porque así somos ¡bien chingones!”. Otras de las canciones que se entonaron fueron “El corrido de Everardo”, “El tamarindo”, “Trato de muerte”, todas ellas de la autoría de Alfredo Ríos.

Dentro del *evento musical* existen elementos que es necesario tomar en cuenta, la primera es la forma en que el intérprete se dirigió al público. En algunas ocasiones se refirió al público como “mi pueblo mexicano”, en otras ocasiones hizo mención de varios estados de la República Mexicana, entre ellos Michoacán, Sinaloa, Sonora, Zacatecas, Durango. También fueron las constantes menciones al “Este de Los Angeles y Huntington Park”, lugar donde se encuentran gran cantidad de población mexicana. De hecho en las dos ciudades del Condado de Los Angeles, la cantidad de mexicanos supera el 90%. En este sentido, es menester hacer mención lo familiar que le resulta a un mexicano caminar por Pacific Avenue, Florence Avenue o Alameda Street, sobre esta última se sitúa uno de los Swap Meet más grandes y conocidos de Los Angeles, “Alameda Swap Meet”, donde se pueden conseguir a precios económicos desde sombreros, cinturones piteados, discos de cumbia, corridos y narcocorridos hasta unos tacos muy económicos.

Los corridos y el ambiente alterado continuaron, se interpretaron otros temas con un contenido más fuerte como “Cuernito Armani”, “El Señor de las Hummers” “Manda incumplida” o el ya clásico himno del movimiento alterado “Sanguinarios del M-1”, canción que los catapultó al éxito en plena guerra contra el narcotráfico. Se pudieron escuchar canciones arremangadas como “El taquicardio”, “Fiesta en la playa” o “Borracho y escandaloso”. Se interpretaron también las canciones “románticas” del Komander como “Por favor no cuelgues” y “Abusamos del alcohol”, las cuales tienen esa imagen del mexicano mujeriego, entregado a los placeres, que presume sus autos, borracho y enamorado.

Otro elemento que es necesario tener en cuenta es la manera en que se estructuran los conciertos. Si entendemos con Martí (1994) que un evento musical es la renovación constante de la música, los conciertos nos brindan elementos para entenderlo. Las canciones que se han citado son todas recientes, autoría del intérprete o de algún compositor de corridos contemporáneo, sin embargo, en los conciertos, las canciones románticas o corridos “clásicos” están siempre presentes, tal es el caso de “Mi gusto es” o “Tragos de amargo licor”. Los músicos del movimiento alterado, aunque distantes de los corridos de traficantes clásicos, incluyen en su repertorio canciones que den validez y los respalden como la continuidad dentro de una dinastía de intérpretes y compositores de

música popular mexicana, Ramírez-Pimienta (2013) los denomina como legitimidad corridística. En el Nokia, el cantante de corridos no sólo cantó acompañado del *bandeño*, sino que al escenario se incorporó una banda de aliento, con ella interpretó entre otras canciones “El sinaloense”, nuevamente buscando una legitimidad y llegar al grueso de los escuchas reunidos en el recinto angelino.

Algunas parejas comenzaban a bailar en sus asientos, sin embargo poco a poco se apoderaban de los pasillos del teatro, el baile a ritmo de banda y norteño, acompañados de un vaso de cerveza se hicieron presentes en el Nokia, sin embargo la seguridad del lugar pronto se aprestaba a invitar las parejas a regresar a sus lugares, todo el concierto fue un ir y venir del pasillo al asiento.

El intérprete de corridos alterados tiene entre sus composiciones una canción que se llama “Cigarrito bañado”. En ella describe los efectos que tiene en su cuerpo o el cuerpo de cualquier persona fumar un cigarro de marihuana bañado con. Cocaína. Mientras interpretaba esta canción comenzó a oler a marihuana. En la misma fila en la que yo estaba pero diez o quince lugares a mi izquierda se podía ver a un joven que había prendido un cigarrillo, de ahí venía ese característico olor que pronto fue identificado por la seguridad del lugar, dos hombres de casi dos metros que pronto se acercaron al joven y lo invitaron, apunta de jalones, a apagar y entregar el cigarro que estaba fumando. Entre los asistentes sólo hubo sonrisas y asombro mientras el joven entregó el cigarro y siguió en el concierto.

En el último tercio del concierto la música dejó de tocar y de pronto aparecieron en el escenario el productor del movimiento alterado, Omar Valenzuela, dueño de la disquera Twiins Music y el locutor de radio de la Que Buena de Los Angeles Iván Páez. Llevaban un reconocimiento para Alfredo Ríos por las 5000 copias vendidas de su disco “Cazador”, entre bromas, la presencia de la madre del cantante y aplausos del público se dio la entrega de tal reconocimiento.

Después de casi cuatro horas de concierto, el intérprete y punta de lanza de los corridos alterados se retiró del escenario, alrededor de las 12:30 de la madrugada. Se despidió con las frases que venía repitiendo durante el concierto: “Gracias Los Angeles, gracias mi pueblo mexicano”, alzó la mano diciendo adiós y se dio media vuelta, tras de sí

los músicos y después cayó el telón. Nadie dijo nada, unos murmullos a lo lejos que decían, “¡Otra, otra! Pero pronto se silenciaron, nadie salió, nadie gritó con fuerza, parecía que sabían que no saldría.

Al concluir el concierto, las luces se encendieron y casi al instante la gente comenzó a salir, en ese momento quienes coreaban los corridos y canciones del Komander “cambiaron el chip”, de pronto muchos de quienes asistieron comenzaron a hablar en inglés, en el lobby del lugar también se podían oír las conversaciones en inglés y español.

Para finalizar este apartado se plantean varios elementos que permiten realizar puntos de comparación entre los dos eventos. Primero, la relevancia social de interpretar corridos en un lugar, en el centro de Los Angeles, que ha sido sede de diversos eventos de otra clase. En México, sería comparable, quizá con presentarse en el Teatro Metropolitan o el Auditorio Nacional, cosa que dadas los hechos que se han suscitado en torno a la censura y cancelación de los conciertos de este género en varias ciudades del país⁸.

La legitimidad que el narcocorrido en general y el movimiento alterado en particular han adquirido en Estados Unidos le permite, cobijado por la industria musical y de la difusión de lo que se denomina regional mexicano, la entrega de un premio por miles de copias vendidas. En México, por su parte, hasta hace unas semanas se tocó la primera canción a través de la radio, los discos no están disponibles y el internet y la piratería son las únicas vías por las que se puede acceder a este estilo musical, este es el segundo elemento de análisis a resaltar. Como menciona Ramírez-Pimienta (2013) respecto de su consumo fuera de México: no es lo mismo consumirlo en un lugar donde no existen los niveles de violencia que hay en nuestro país.

El tercer elemento se refiere a la comunicación del intérprete con su público. En la ciudad de Los Angeles la comunicación que el cantante establecía con su público era a través de referirse a él como “mi pueblo mexicano”, aun cuando hacía referencia a lugares

⁸ Véase: Mayorga, Patricia, “Paga cantante \$100 mil de ‘multa anticipada’ para que lo dejen interpretar narcocorridos”, Proceso, 28 de julio de 2013. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=348685>; Santa, Rosa, “Niegan permiso al “El Komander” para concierto en Campeche”, Proceso, 29 de abril de 2014. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=369307><http://www.proceso.com.mx/?p=369307>; Flores Contreras, Ezequiel, “Cancelan presentación de “El Komander” en Iguala”, Proceso, 24 de abril de 2014, <http://www.proceso.com.mx/?p=370540>

específicos de nuestro país, la representación de lo nacional, tamizado por lo mediático, fuera de la fronteras del Estado-nación adquiere, simbólicamente un valor agregado sobre todo en festividades mestizas (Olmos, 2003), generando un sentido de comunidad, ya Anderson (1993) nos advertía de la eficacia simbólica de la representación de lo nacional. Para el caso de la música mexicana Ramírez-Pimienta (2010a, 2011) ha señalado la forma en que se genera una identidad o comunidad fuera de los límites nacionales, gracias a la construcción de géneros y estilos musicales, que viajan de norte a sur (en dirección contraria a la “habitual”) creando la idea de comunidad.

Por último, hacer referencia a la función del género del corrido y por extensión el movimiento alterado como un género que además de informar permite el baile, el entretenimiento (Merriam, 2002). La función de entretener al público es una de las características principales de este género, sobre después de la asunción de las industrias culturales y discográficas como hacedoras y creadoras de temas, la ampliación en la difusión y en este caso, la construcción de un estilo musical que podemos considerar que juega con una estética de la violencia, en una extraña violencia lúdica.

5.3 Otros eventos del movimiento alterado

Dentro del trabajo de campo y la recogida de datos a través de la observación se asistió a otros eventos que permitieron observar otros elementos, sin embargo, los dos anteriores que se redactan a manera de comparación fueron los que tuvieron la mayor relevancia.

El 20 de julio de 2013 se asistió a un bar ubicado al norte del Condado de San Diego, en Oceanside. El lugar se llama Show Palace, se encuentra en el número 1527 de Mission Avenue. Es un lugar relativamente pequeño donde habitualmente se presentan intérpretes de lo que se conoce como regional mexicano. El concierto convocaba además del Komander, a Los 2 Primos y Rogelio Martínez El RM, todos ellos parte del movimiento alterado de la empresa Twins Music Group.

Las mesas enfundadas en manteles amarillos, al fondo el escenario donde se presentaron los cantantes. La mayoría de las personas como fue habitual en los eventos los hombres

estaban vestidos con camisas de manga larga y pantalones vaqueros, botas y sombrero; las mujeres con vestidos entallados y zapatillas. El evento comenzó alrededor de las 8 de la noche con la presentación de Los 2 primos, quienes presentaron sus canciones como la “La desvelada”, canción de disfrute y goce que hizo bailar a la gente, “Morros de negocios” otra canción que habla de jóvenes que se dedican al narcotráfico y otras de su repertorio. Le siguió Rogelio Martínez, El RM, quien con las canciones “Loco y atravesado” abrió su presentación, y con “Organización enfermos” enardeció a quienes estaban en el lugar. Sin embargo, el lugar se llenó pasadas las 12:00 cuando se presentó El Komander, quien interpretó “Borracho y escandaloso”, “Fiesta en la Playa” y como se mencionó anteriormente, todas sus canciones se alternan con corridos o canciones nortteñas que son tradicionales.

El punto de inflexión de la noche se dio cuando un grupo de jóvenes comenzó a agredirse, primero con palabras en español e inglés y después a empujones, sin embargo, la acción de la policía evitó que llegaran a los golpes casi frente al escenario. La entrada de la policía del condado no tardó más de 5 minutos después de iniciada los jaloneos. Esto fue un hecho que no paró el evento pero que dadas las condiciones en que se dio permite formular otra conjetura sobre la diferencia en los contextos en que se llevan a cabo estos eventos, la seguridad en ellos es diferente. Mientras que en México los lugares cuentan con “seguridad” al interior del evento, en California la seguridad vino de parte de la fuerza pública.⁹

Otro evento se dio el 13 de septiembre de 2013 en el Palenque de la Feria de Tijuana. Se presentó el Komander. La feria se realizó en el parque Morelos, había mucha gente, sin embargo no toda la que se encontraba en los juegos mecánicos entro al palenque. Se entró al palenque alrededor de las 12:00 h., en ese momento se llevaban a cabo peleas de gallos. Los que se encontraban pegados al redondel eran en su mayoría personas que pasaban los 40 años, ellos eran quienes apostaban. En la parte media y alta del palenque, los lugares apenas comenzaban a llenarse, la mayoría grupos de jóvenes, hombres y

⁹ En intercambio directo el Dr. Juan Carlos Ramírez-Pimienta me comentó que en los eventos que se llevan a cabo en el Show Palace y en algunos otros lugares del sur de California también hay seguridad privada en el interior y en las afueras de los lugares, sin embargo, cuando en esta ocasión yo sólo vi actuar a la fuerza pública.

mujeres. La vestimenta en este lugar fue más heterogénea, sobre todo en el caso de las mujeres, ya que aunque había quienes iban con vestidos y zapatillas, otra gran parte de ellas estaban vestidas con jeans y botas.

El show musical comenzó con un grupo local llamado “Fuerza norteaña”, el cual comenzó a interpretar corridos alterados de Gerardo Ortiz como “Damaso” y de Komander como “El Katch”. Sin embargo, el ambiente cambió cuando aparecieron los músicos del cantante Alfredo Ríos. Su repertorio fue similar al de otras presentaciones aunque en esta ocasión, el show duró menos de una hora, cosa que después me enteraría es porque llegó un extrañamiento del gobierno estatal por la presentación de este concierto de corridos, por lo cual sin decir mucho, el evento terminó de manera rápida¹⁰.

El último ejercicio etnográfico se realizó el 5 de abril de 2014 en un baile que organizara Grupo Caliente del empresario Jorge Hank Rhon, cervecería Tecate y que fuera ampliamente promocionado por la estación de radio La Mejor 90.7. El baile se realizó en la explanada del Estadio Caliente, allí se presentaría lo que se llamó “Enardecido Duelo de Jefes” los artistas convocados eran Chuy Lizárraga y su banda, La Trakalosa y tres grupos del movimiento alterado La Edición de Culiacán, Los Buchones de Culiacán y el Komander. La Edición de Culiacán presentó canciones como “La Cheyenne sin placas” una canción que describe a una mujer que maneja a toda velocidad una camioneta y que al ser detenida por la policía responde que ella es “querida de un gran señor”, esta canción enardeció sobre todo al público femenino, otra canción como esta es “Liandramalandra” otra mujer que se dedica a los negocios del narcotráfico y que tiene las características de cualquier hombre dedicado al narcotráfico. Los Buchones hicieron su aparición con una voz que decía “No sólo cantamos violencia también le cantamos al amor”, entre las canciones que entonaron estuvieron “Los sanguinarios del M1” que fue la que todos los asistentes corearon, la canción más violenta del movimiento alterado y también su estandarte. Al final del concierto se presentó el Komander, con su repertorio conocido y agradeciendo a toda la gente “chacalosa” de Tijuana por su presencia.

El lugar estaba dividido en zonas, la más cercana a los dos escenarios que se colocaron la zona VIP, la siguiente la zona preferente, estas dos con mesas y sillas para ver

¹⁰ Esta información la obtuve por medio de una fan del Club Komandermania Tijuana.

el concierto. La última zona era la general, donde los asistentes estaban de pie. El concierto inició desde las 6 de la tarde con bandas locales sin embargo hasta después de las 9 fue cuando comenzaron a salir las bandas más reconocidas.

5.4. Conclusión del capítulo.

Con base en los objetivos de esta tesis, la utilización de la técnica de la observación y descripción densa (Geertz, 2003), se han intentado delinear puntos de comparación para conocer la forma en que los eventos musicales de este género musical son vividos y performados por los músicos y los consumidores en los conciertos.

Se observaron los escenarios de los eventos, el significado de las presentaciones y las formas en que los asistentes a estos espacios sonoros conviven con la música que si bien no sólo se reduce a su contenido violento si es su novedad musical.

Para concluir, se delinearán algunos elementos que permanecen en los eventos y posteriormente se apuntarán las diferencias.

Dentro de las similitudes está en hecho de que los repertorios que se tocan en los conciertos son similares en ambos contextos, siempre se alternan canciones de la autoría de los grupos del movimiento alterado, es decir, corridos enfermos y arremangados con canciones y corridos tradicionales. Las vestimentas de los asistentes no se distinguen demasiado, sin embargo, es preciso decir que en los hombres la vestimenta tipo vaquera es más notoria en el contexto estadounidense.

Las diferencias apuntan a un mayor control en la realización de los conciertos en California, muestra de ello es la seguridad y el control de los conflictos o el consumo de sustancias psicoactivas. Por último, la forma en que los interpretes se dirigen al público si muestra diferencias notables, mientras que en Tijuana se refieren a la gente local o de distintas parte del país, en Estados Unidos, la referencia a una identidad nacional como una comunidad fuera de los límites del estado están siempre presentes

VI. DOS CONTEXTOS: REPRESENTACIONES EN TORNO AL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ANGELES

El siguiente capítulo presenta los resultados e interpretación de los datos obtenidos a partir de las entrevistas etnográficas realizadas a interlocutores en Tijuana y Los Angeles que están involucrados como productores, difusores o consumidores de los corridos del movimiento alterado.

La estructura del apartado obedece a las representaciones que giran en torno al subgénero musical del narcocorrido y específicamente del estilo del corrido alterado, se ponen de relieve representaciones que fueron apareciendo en ambos contextos socio-territoriales, sus similitudes y diferencias, enfocándose en la censura en México a diferencia de Estados Unidos y la forma en que se visten quienes asisten a los bailes del movimiento alterado.

6.1 Representaciones sociales y narcocorridos

Las realidades sociales adquieren sentido y significación para los sujetos en la medida en que los objetos son descifrados o más bien representados e incorporados en un sistema de referencia específico, a partir de representaciones sociales que se construyen entre lo individual y colectivo. Son precisamente estas representaciones sociales las que permiten que los objetos materiales se incorporen en la vida cotidiana.

Lo que las representaciones sociales permiten es que la percepción del mundo y su decodificación se realice a partir de los parámetros de lo simbólico que existe en la realidad, lo cual permite a los actores construir esquemas de interpretación y acción ante determinados objetos y situaciones (Abric, 2000). En este sentido, y desde una perspectiva constructivista, las representaciones sociales permiten se convierten en diseños simbólicos que cobran vida y dan sentido a los objetos a partir de la experiencia del actor (Berger y Luckmann, 2006).

Son sistemas a través de los cuales se codifica y decodifica la realidad, son sistemas que están anclados en la práctica y contexto de los sujetos, permiten pensar las cosas y

actuar sobre ellas, son sistemas simbolizados y simbolizantes, que permite ordenar e interpretar los sentido que los sujetos asignan a sus prácticas, gustos y acciones. (Hall, 1997; Jodelet, 2008). Las representaciones pueden ser entendidas como el conjunto de mediaciones simbólicas que permite a los sujetos y a los grupos interpretar el mundo a partir de la experiencia o el conocimiento común, constituyendo a la vez, el sustrato de éste. Estas representaciones están siempre territorializadas, dado que al constituirse a través de procesos comunicativos reflejan y responden a un conjunto de valores y símbolos de la sociedad que los construye y reproduce en un lugar determinado.

El narcotráfico y sus productos culturales, a los cuales se les ha denominado masivamente como narcocultura también son objetos de representación, ya que son elementos que a pesar de no convivir con ellos directamente las ideas y opiniones sobre ellos circulan constantemente en el espacio social (Sánchez Godoy, 2009). La música de traficantes ha sido uno de los elementos culturales que mayor relevancia han adquirido en México, al menos desde la década de 1970, cuando la eclosión de los llamados narcocorridos fue una realidad. A partir de la guerra contra el narcotráfico emprendida por el ex-presidente Calderón los corridos de traficantes de hicieron cada vez más violentos, produciendo una infinidad de opiniones en contra de ellos u opiniones que apelaban a la libertad de expresión sobre ellos.

Partiendo de esta idea, lo que a continuación se presenta es el análisis de algunas de las representaciones que los sujetos involucrados en el consumo, difusión o producción de este género tienen sobre este estilo musical denominado movimiento alterado. Las entrevistas reflejan las representaciones que se tienen en Tijuana y Los Angeles. La elección de estos dos escenarios se debe, para el caso de Tijuana a su condición fronteriza, lugar de trasiego de drogas, de gran consumo de estupefacientes y de narcocorridos, además de ser un lugar en el país, además de Sinaloa, donde la narcocultura creció exponencialmente durante la década de los noventa, muestra de ello es que la noción de narcojunior, tomó forma en este contexto (Ovalle, 2007). Por su parte, la ciudad del estado de California, tiene relevancia no sólo por la gran cantidad de mexicanos migrantes de

primera y segunda generación que ahí habitan, sino por ser el punto donde la música de este género ha crecido.¹¹

6.2 Movimiento alterado: entre chivo expiatorio y libertad

Desde 1987 representantes de los partidos políticos y de las Cámaras de la Industria de la Radio y la Televisión, principalmente norteros, propusieron medidas encaminadas a la prohibición de la difusión de los corridos que narran historias relacionadas con el tráfico de sustancias ilícitas. El primer estado en proponerse la prohibición fue Sinaloa en 1987, cuando era gobernador Francisco Labastida Ochoa, después de este intento, se han dado otros en Chihuahua y Sonora, en el nivel federal también se han dado estas peticiones. En Tijuana, la prohibición para reproducir narcocorridos en las ondas radiales data de 2002. El respeto a algunas leyes vigentes y la protección ética de los niños y jóvenes ha sido puesta como la principal generadora de este discurso en contra de la producción musical por incitar a la violencia, hacer apología del crimen y producir efectos negativos en la sociedad mexicana. Sin embargo, la realidad tijuanense obedece la lógica fronteriza, porque aunque la reproducción de estos corridos está prohibida, su calidad de ciudad límite con Tijuana permite que muchas estaciones norteamericanas transmitan los corridos alterados, aun cuando para muchos, este género sea el chivo expiatorio del narcotráfico.

Los radiodifusores fueron los que llegaron a un acuerdo cuando la malandranada que en ese momento estaba fuerte aquí en Tijuana, el Cartel de los Arellano y se decide no fomentar y censurar los corridos y fue así como poco a poco las radiodifusoras dejamos de reproducir corridos que hicieran apología del delito. Sin embargo, ahora que sí está prohibido hay estaciones con siglas mexicanas que están en San Diego o transmiten para Estados Unidos y pasan algunos corridos alterados. Pero ¿cómo saber que es una estación mexicana? Porque sus siglas empiezan con X; en Estados Unidos son con K y nadie les dice nada, entonces no hay así una prohibición (Zermeño, Antonio, entrevista, 2014).

Sin embargo, al día de hoy la prohibición de estas producciones musicales no ha disminuido la violencia y el crecimiento del narcotráfico; por el contrario, a partir de 2006

¹¹ Véase: Denselow, Robin, “Narcocorrido, the sound of Los Angeles”, 28 de marzo de 2012, The Guardian. Disponible en: <http://www.theguardian.com/music/2012/mar/28/narcocorrido-sound-los-angeles>, Downes, Laurens, “In Los Angeles, Songs without borders”, 13 de agosto de 2009, The New York Times. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/08/16/travel/16corridos.html?pagewanted=all&action=click&module=Search®ion=searchResults&mbReward=relbias%3Ar&url=http%3A%2F%2Fquery.nytimes.com%2Fsearch%2Fsite%2Fsearch%2F%23%2Fnarcocorridos%2F&r=1&>

hemos observado que los niveles de violencia han ido a la alza. A pesar de lo anterior, las representaciones de quienes están inmersos en su reproducción en Tijuana consideran que “Yo creo que qué bueno que están prohibidos, yo no los tocaría. No nos conviene a nadie este tipo de música” (José María, entrevista, 2013).

Quienes fungen como censores en torno al narcocorrido consideran que quienes escuchan este género musical tienen una propensión hacia la violencia y el crimen y que fácilmente pueden ser influenciados por las letras que reflejan la vida y mitos sobre la vida de los narcos, desviándose con ello de sus códigos éticos, dirigiendo a los sujetos a un final fatal y diabólico, por lo tanto se considera los sujetos como desprovisto de su capacidad de decisión, es decir, cualquier persona que escuche este tipo de música quedará hipnotizada por sus letras e inevitablemente caerá en el negocio del crimen.

Yo creo que no debieron existir a nivel comercial porque los niños quieren ser como sus artistas. Hay quienes quieren ser como Larry Hernández, Komander, Los Buchones, Los Primos. A mí no me gustaría que mis hijas lo escucharan, y como profesional no los toco. Creo que sí modifican las conductas de la ciudad porque son aspiracionales. Hablan de poder, de anarquía, del dinero rápido; no te dicen que estudies. Esos corridos te dicen: “Yo tengo carros, tengo viejas, tengo chupe, tengo drogas y no fui a la escuela”. Como te digo: son aspiracionales. Distorsionan las conductas de los jóvenes (Zermeño, Antonio, entrevista, 2014)

La preocupación de algunos políticos y personas de la sociedad es legítima dados los niveles de violencia a los que estamos expuestos, sin embargo el eje de las miradas parece un tanto equivocado.

Según Bourdieu (2008) la censura se ejerce sobre discursos que contravienen el discurso legítimo, el discurso establecido y los portavoces que los ejercen. Se ha dicho muchas veces que el discurso que aparece en los narcocorridos es una forma de expresar las ideas y realidades que la gente vive, su convivencia con estos espacios de violencia y que, por lo tanto se convierten en portavoces de un discurso alternativo. Si pensamos desde esta perspectiva el narcocorrido es censurado porque aunque no está inserto dentro del campo político, construye nuevos discursos, alternos a los producidos desde las instancias gubernamentales.

En la radio de Tijuana no se puede reproducir esta música porque me echaría a gente encima, estaría violando la ley y habría público y leyes que me echaría encima porque a la mayoría de las personas no les gusta, no los vamos a traicionar y no vamos a quebrantar la ley. Consideramos que el narcocorrido no se debe transmitirse a través de las frecuencias de radio, no parece que sea lo mejor, las cosas son así, así dice la ley. (Zermeño, Antonio, entrevista, 2014).

En este sentido, el discurso de los narcocorridos debe sus propiedades específicas a las condiciones sociales en que se produce y las maneras en que este es recibido por espacios distintos a los que utiliza el Estado, “el discurso debe sus propiedades más específicas (...) a las condiciones sociales de su producción, es decir, a las condiciones que determinan lo que se ha de decir, y las condiciones que determinan el campo de recepción en el que esta cosa que ha de decirse será escuchada” (Bourdieu, 2008).

El discurso que aparece en el movimiento alterado se ha confinado, desde el campo político a la desaparición, apelando al respeto de leyes porque necesita el control de aquello que se ha de decir. El discurso en torno al narcotráfico y sus efectos se ha eufemizado a partir de nociones como el “vive sin drogas” y situando el debate fuera de los marcos judiciales o relacionados con la salud, ajustándolos a un discurso relacionado con los límites morales del discurso, “toda expresión es un ajuste entre un interés expresivo y una censura constituida por la estructura del campo en el que se oferta esta expresión, y este ajuste es el producto de un trabajo de eufemización que puede llegar hasta el extremo del silencio”(Bourdieu, 2008)

Lo que intervienen son los valores de las empresas por eso decidimos no tocar esos corridos. Claro que está prohibida esa reproducción de cualquier canción que haga apología del crimen. Y ahora hay otras canciones que yo llamo corridos eróticos, así como con los corridos alterados, pues los padres buscan protegerlos de todo esto que sale. Todas las canciones se valoran, tienen que pasar por esta oficina. Antes juzgábamos si las composiciones tenían calidad musical y en la letra. Antes buscábamos que fuera bonita, romántica ahora sólo buscamos que se vaya por la línea de la ley. (Zermeño, Antonio, entrevista, 2014)

El portavoz sobre lo que se puede o no decir sobre el narcotráfico no debe salir del ámbito del Estado, sino que los discursos deben legitimarse al interior de este, por lo tanto el narcotráfico produce discursos que contravienen la estructura y lógica del discurso construido al interior de las esferas de poder, produciendo discursos alternos,

deslegitimando los discursos oficiales, construyendo con ello un crédito que le permita forjarse como un discurso que juegue y se apropie de aquello que está en juego. Aquello que en este sentido está en juego es la legitimidad del discurso sobre el narcotráfico y la violencia, la única y en este caso el movimiento alterado sobrepasa la estructura de aquello que puede ser declarado o no, contraviniendo con ello el uso del poder legítimo de los portavoces, en este caso el Presidente o el Secretario de Gobernación (Escalante Gonzalbo, 2012).

En este sentido el narcotráfico como tema tabú se pretende limitar a partir de la censura de aquello que, es indecible.

Durante varias décadas, el monopolio del sentido acerca del tráfico de drogas y los traficantes fue atribución del Estado. La academia, los medios de comunicación, la oposición política y la sociedad civil no generaron discursos distintos que le hicieran competencia. En otras palabras, el tráfico y los traficantes eran lo que el discurso oficial reproducido en los medios decía. En los lugares de origen y las zonas de operación de los traficantes, las percepciones diferían. Lo distinto circulaba a través de la historia oral (Astorga, 2005: 160).

Las historias, códigos éticos y mitologías oficiales acerca del tráfico y los traficantes encontraron por primera vez en esos corridos una competencia simbólica. A pesar de que los radiodifusores notan que hasta el día de hoy no ha resuelto nada, la prohibición la construcción de la representación del corrido como el chivo expiatorio es la que predomina en la sociedad tijuanense y nacional aun cuando los corridos alterados se difunda por otros medios.

Es algo, yo pienso que es algo estúpido por así decirlo. Es algo que no tiene nada. ¿Dónde lo vas a dejar de escuchar? En la radio nada más. Camionetas, Internet, YouTube, o sea hay demasiadas cosas por donde puedes escuchar un corrido. O sea, aunque lo prohíban ahí van a estar siempre, y siempre va a aparecer uno nuevo, y otro nuevo, y otro mejor. Nunca va a desaparecer el corrido. El corrido llegó y llegó para quedarse. Es algo que ya no, que no van a quitar, un corrido. Es algo, es algo que no sé qué pretendan las autoridades. Pues, o sea, prohibir un corrido ¿qué? ¿Cuántas? Y no está en la radio. Ahora, es lo mismo, si simplemente está en la radio o no, que lo prohíban o no, es algo, de todos modos se busca la manera. Es una cultura que ya está. (Valenzuela, Omar, entrevista, 2013)

Aun con el marco prohibicionista este hecho presenta un revés para aquellos que pretenden “trasladar la lógica prohibicionista sobre ciertas sustancias psicoactivas a la producción simbólica que narra la sociodisea de los traficantes de drogas desde una posición ajena y contraria a las versiones oficiales” (Astorga, 2005:163). La guerra contra el narco como una

estrategia geopolítica la cual ha dejado niveles de violencia más altos que los registrados antes de 2006 (Valenzuela, 2010).

En este marco de prohibiciones a los productos culturales de la narcocultura es importante preguntarse de dónde y través de qué medios se producen y difunden esta música. Desde la década de los setenta la producción musical se ha hecho desde la ciudad de Los Ángeles, podemos entenderla como la capital en la producción de narcocorrido. El consumo de este género musical en Estados Unidos, rinde grandes ganancias a los consorcios musicales como Sony, Fonovisa y las productoras de corridos enfermos como Twiins Enterprises y Del Record.

Los bailes, que presentan a los intérpretes del movimiento alterado se abarrotan, desde Los Ángeles hasta Chicago y Florida, el éxito de este fenómeno musical que ancla sus letras en la difícil situación que se vive en México ofrece grandes ganancias a las industrias culturales. En este sentido es que vale la pena pensar, cuáles son las formas en que este fenómeno es apropiado y consumido por las personas que compran de manera legal los discos de corridos enfermos, las radiodifusoras en Los Ángeles reproducen sin ninguna prohibición la música alterada. “En Estados Unidos hasta el día de hoy no hay ninguna prohibición a ninguna música. Se intentó hacer, sin embargo hubo movimiento en relación con la libertad de expresión y no se prohibió” (Valenzuela, Omar, entrevista, 2013)

A pesar de que en México es donde existe la prohibición en la reproducción de esta música, según Adolfo Valenzuela, productor del movimiento alterado, en fechas recientes la prohibición de la venta de discos se ha presentado de manera directa también Estados Unidos: “Hace unos días también en los WalMart en Estados Unidos se prohibió la venta de discos del movimiento alterado. Los dueños son personas muy católicas y persignadas, y no están de acuerdo en vender esta música. En México sí está definitivamente prohibido” (Valenzuela, Omar, entrevista, 2013).

“Como el contexto en que toman lugar las historias de estos corridos está fuera de California(...) y los índices y espectacularidad de la violencia de esta región raramente incluye decapitados, encobijados y colgados de puentes, al por mayor” (Ramírez-Pimienta, 2013: 309-310) entonces estos cantos se consumen sin restricciones y están vinculados a

una cultura popular que refiere cierta mexicanidad se realza la vida gozosa de los narcotraficantes y su grupo de amigos. Lo mismo que para los bienes de consumo de circulación mundial, vale también para los productos globalizados el principio de que su consumo tiene siempre un significado local y contextual (Giménez, 2005). De esta forma el proceso de globalización puede definir la distribución, pero no el consumo de los productos culturales.

6.3 Movimiento alterado: la representación de lo mexicano

En México, el movimiento alterado ha sido relacionado con la construcción de una nueva identidad del narcotraficante. Siempre se ve relacionada con la moda de lo que se ha denominado como buchón o manguera, aquellos que personajes que han reconvertido la figura del narcotraficante vestido de botas y sombrero a una imagen ataviada con marcas como Burberry o Dolce & Gabanna, un narcotraficante moderno.

Durante el trabajo de campo los jóvenes entrevistados en Tijuana no refirieron ser buchones sin embargo, consideraron que muchos de quienes asisten a los conciertos del movimiento alterado van vestidos de esta forma, que es parte de la indumentaria que se encuentra en los eventos. Se refirieron a ellos con cierto tono despectivo.

Si van muchos buchones a los bailes, esos son los que arman el desmadre, los que empiezan a pelear o se sienten mucho. Pero la idea es no acercarte a ellos, son muy problemáticos. Te das cuenta inmediatamente, la mayoría son morros que nomás van a tomar, ni siquiera bailan no disfrutan de las canciones o del baile, sólo andan buscando con quien pelear. Si conozco algunos pero yo no voy con ellos a los bailes, me parece que son los que le dan mala imagen a los que nos gusta esta música (Antonio, entrevista, 2013)

Además, se refirieron a la presencia del narcotráfico, que aunque la música del movimiento alterado canta sobre asesinatos y acciones del crimen organizado, los eventos eran tranquilos.

Hay una diferencia entre lo buchón y lo manguera. Los buchones son los sinaloenses de la sierra, esos que bajaban y eran criminales. Los mangueras son los nuevos que traen un cangurera al cuello, esas que se llaman mariconeras. Ahora preguntan ¿tú de que señor eres manguera? ¿Quién es tu jefe? Pero hay otros que nada que ver son eso sólo se visten así para parecer [narco, buchón] e infundir miedo. Traen sus lentes oscuros, su mariconera, y

así me veo más matón, pongo mi sonido a todo volumen y ya se sienten diferentes (Daniel, entrevista, 2013)

Los interlocutores describieron como era ser y vestirse de esa forma, como para aparentar ser narcotraficante. Dieron cuenta de lo que en Tijuana era para muchos la vestimenta que acompañaba a los que asisten a los conciertos del movimiento alterado. “Se está usando Ed Hardy, gorra también con brillo, un rosario discreto. Ya no se usan los sombreros, ya no se usan las botas. Ahora se usan las marcas. Lo de marca pero fresca, ya no se ponen esas. Playera tipo Polo o camisa también, pero con el mismo estilo, sin perder el estilo buchón (Julio, entrevista, 2013).”

Por su parte, en Estados Unidos la migración de mexicanos es un fenómeno que ha crecido exponencialmente, de esta manera la cultura de las regiones de migración no resulta inmune a cambios relacionados con las formas de concebir el mundo, la vida y las relaciones sociales en general. (López Castro, 2006: 23-24 y Héau Lambert, 2006: 77)

Parte de esas modificaciones está vinculada con la música, pero no sólo en las regiones de origen sino en los lugares de destino. Durante mucho tiempo la música nortea y de banda se confinó a los estados de donde son originarios estos ritmos, básicamente Monterrey, Sinaloa, Chihuahua, Sonora, Tamaulipas y Baja California. Sin embargo, desde el último tercio del siglo pasado estos ritmos han tomado un gran auge en el centro del país y sobre todo en el sur de los Estados Unidos, especialmente en California. (Simmonet, 2004). Este auge se debió en parte al desarrollo de la industria musical y por supuesto, a la creciente demanda de este género del otro lado de la frontera por parte de los mexicanos en Estados Unidos.

No podemos afirmar de manera exigua que el éxito del movimiento alterado se deba solamente al mercado de discos en Estados Unidos, ya que estaríamos negando la autonomía que los objetos culturales tienen para circular en la vida social por lo tanto debemos buscarlo en los vínculos entre el objeto cultural y el complejo simbólico encarnado en los sujetos sociales.

Es importante resaltar también la doble dimensión de la cultura, ya que la música, el baile y sus letras son elementos de la cultura objetivizada y que sólo puede ser entendida a

partir de los esquemas interiorizados por los sujetos, en este caso el movimiento alterado no puede entenderse totalmente desde una sola perspectiva sino sólo en relación con los sujetos que viven ese estilo musical, dado que las representaciones y objetos sólo vuelven a la vida mediante la acción humana, es decir resultan carentes de realidad subjetiva a menos que se echen a andar en el comportamiento humano real. (Berger y Luckmann, 2006)

Los bailes de movimiento alterado se dan en bares y centros nocturnos de Los Ángeles donde quienes asisten convierten esos espacios en lugares donde se observa la hipérbola de lo mexicano, las botas y sombrero proliferan acompañadas ahora de las playeras y gorras con pedrería. Se retoman los valores también de un mundo rural mexicano, no sólo en el atuendo sino en el discurso, los esquemas aprendidos mediante la socialización son puestos en práctica mediante la acción, en un contexto de migración. La transposición de símbolos del ser mexicano se exacerban en estos espacios, se trata de procesos de diferenciación social que transforman al movimiento alterado en emblema de lo mexicano en Estados Unidos.

A mí me gusta vestirme con botas y sombrero cada que vengo a un baile. Otros días no puedo hacerlo porque tengo que ir al trabajo. No todos los fines de semana salgo a bailar pero cuando puedo asisto a estos lugares. Hace poco me compré un sombrero, que de hecho es el que estoy utilizando ahora, es de 1000 X. Las botas las encargo con una señora que me las trae a mi gusto. (Óscar, entrevista, 2013).

Para la mayoría de quienes asisten a estos bailes tiene un contenido identitario especial, lugares de la mexicanidad, donde los esquemas rurales de lo nacional se exacerban. A pesar de que las letras sean crudas y no reflejen la vida del migrante en Estados Unidos, este producto cultural contiene la herencia de los corridos de migración y la banda, inclusive utiliza figuras de los corridos tradicionales como la imagen de Pacho Villa y las guerrillas revolucionarias, reconfigurando así las imágenes del valiente y el revolucionario de los corridos y cantos tradicionales.

Me gustan los corridos, son lo que pasa en México, aunque son cosas pesadas y feas eso es lo que está pasando por allá. Los corridos alterados muchos sólo se escuchan acá pero hablan de narcos que viven en México y que son figuras para mucha gente que vive de este lado. No conozco mucho México, sólo el pueblo de mi papá, allá pasan estas cosas. Aunque la verdad me siento más mexicano escuchando las canciones de Marco Antonio Solís o de Joan Sebastian, esas sí están hechas allá, pero ahorita esto es lo que hay” (Neyli, entrevista, 2013)

Si consideramos al movimiento alterado como parte de la música popular podemos entender también el poder de fascinación que tienen, dado que ésta crea experiencias emocionales intensas, que por supuesto, siempre guardan un significado social y un contexto específico. Esta música ofrece a los sujetos un lugar en la sociedad, un atributo cultural que se convierte en símbolo de identidad, además de servir como un vínculo con el pasado y el lugar de origen. De ello deviene que entendamos el movimiento alterado como una reconfiguración musical del ser mexicano en Estados Unidos, dada la sedimentación de valores tradicionales y rurales del ser mexicano, del gusto por la música norteña, el corrido y la banda; símbolos que se permiten la continuidad y relevancia de una forma de vida para un grupo específico.

A mí me gustan los corridos alterados porque me causan adrenalina, se siente suave, son emocionantes. Pero mucho es la música, está buena, los acordeones suenan bien y la música es más rápida que la de los corridos de antes. Son corridos a final de cuentas y aquí los escuchamos como escuchar las canciones de Chalino o las de los Tigres del Norte, son parte de lo mismo. Estas canciones aquí se escuchan todos los días en las estaciones latinas. Aquí sí las ponen sin ningún problema (Jovany, entrevista, 2014).

Por lo tanto, para entender el movimiento alterado y su éxito en Estados Unidos es necesario considerarla a partir de los valores y significados que vehicula, la forma en que los sujetos los transforman e incorporan en su mexicanidad, en su capacidad de transponer y utilizar símbolos del corrido tradicional y por supuesto sin olvidar su vínculo con otras esferas de la vida social como el ámbito económico, ligados estrechamente con la producción musical y, por supuesto, el poder de fascinación que siempre traen los modos de vida ostentosos resultado del narcotráfico.

Sin embargo, hay un punto importante que es necesario resaltar, a la pregunta por cómo eran llamados, si había una forma de nombrar a quienes asistían o escuchaban estas canciones la mayoría de la gente en Estados Unidos respondió con extrañeza, “pues no nos dicen de ninguna forma”, y me regresaban la pregunta ¿pues cómo les dicen allá? “buchones”. Entre risas respondían, “no, aquí no nos dicen de ninguna forma”.

6.4 Movimiento alterado: sus públicos

El movimiento alterado, como ya se apuntó en el capítulo IV, es un fenómeno musical que ha congregado a un sinnúmero de intérpretes y compositores no sólo de corridos, aunque este sea su característica principal, bajo una denominación genérica que basa gran parte de éxito en la innovación musical y, por supuesto, en su narrativa más directa y cruda en todos sentidos. Las temáticas y contenidos que despliega en sus canciones van desde los corridos enfermos y arremangados hasta aquellos que se constituyen como una contra-apología del crimen, además de canciones románticas, que si bien no se distancian de las representaciones de la mujer trofeo o abnegada donde se reproducen estereotipos machistas esta amplitud nos permite aventurar un abanico de escuchas diversas y, en ocasiones divergentes. Hennion (2010) apunta que es necesario ubicar el análisis de aficionado y del gusto musical bajo el signo de una doble transformación: la de la música que se convierte en repertorio y la del escucha que pasa a ser comprador, oyente y, dadas las nuevas tecnologías, de las cuales también se vale el movimiento alterado, descargador de música. De esta forma, las vinculaciones, lealtades y modos de hacer de los consumidores con su música puede articular y formar distintas subjetividades, no respondiendo sólo a una etiqueta social impuesta, construyendo escuchas irreductibles a las obras musicales. En este sentido es que propone una sociología de la música más cercana a lo que hacen y piensan los consumidores, a las formas en que se vinculan, consumen, reproducen y sienten con la música. Por su parte, Bennet (2004) apunta que la perspectiva de las escenas musicales (*music scenes perspective*) permite ampliar el análisis de la música popular más allá de conceptos como los de comunidad o subcultura, lo cual tiene como objetivo dar cuenta de la música más allá de homogeneizaciones de los escuchas y ampliar la perspectiva fuera de los límites de lo local.

En este sentido, se proponen cuatro tipos de públicos del movimiento alterado basados en sus gustos y cercanía con la música. Antes de caracterizar estos tipos, es menester decir que en los eventos del movimiento alterado, el grueso de los asistentes son jóvenes que oscilan entre los 18 y 30 años. Habitualmente los grupos de personas están conformados de manera equitativa entre hombres y mujeres. Sin embargo, es habitual observar grupos de hombres jóvenes disfrutando de manera separada de los grupos femeninos que si bien corean las

canciones más violentas, dedican la mayor parte del tiempo a observar el evento y al cantante en particular. Por su parte, los hombres son quienes más corean y mueven sus manos al ritmo de los narcocorridos. Bajo estos términos generales podemos decir que el público del movimiento alterado es joven y que su distribución por sexo es equitativa.

6.4.1 Público exclusivo.

El narcocorrido, como ya se ha mencionado anteriormente, está estrechamente vinculado con la representación del narcotraficante en todas sus facetas, desde el bandolero social, aquel que disfruta del dinero y los excesos y actualmente, con el movimiento alterado, con el asesino despiadado y vengativo. En este sentido es que el público exclusivo está definido por aquellos sujetos que se dedican al narcotráfico. Estos pueden o no asistir a los conciertos, sin embargo, son quienes construyen a través de sus actividades el imaginario sobre el narcotraficante. Simonett (2004b) apunta que muchos de los corridos que se componen son hechos por encargo, y que son los mismos narcotraficantes quienes escuchan las composiciones en su honor; otros corridos son de índole comercial y circulan a través de los discos. Para el caso del movimiento alterado, los corridos son composiciones comerciales que cantan al Cartel de Sinaloa y a sus figuras más representativas, son estos el público exclusivo, el que da pie a las composiciones, sean o no por encargo: “Qué narco pesado va a hacer una fila y pagar 200 pesos para entrar a un baile de esos. Quizá va gente que se dedica a eso pero de menor rango, de menor nivel y que a la postre son los que se ponen locos, porque alguien ve a su vieja o cualquier cosa. Los narcos de verdad los llevan a sus casas” (Julio, entrevista, 2013)

6.4.2 Público emblema.

Este tipo de público está definido por las características asociadas a los personajes de la narcocultura, ya sea aquellos vinculados a la imagen del narcotraficante tradicional o al nuevo narco representado en la imagen del buchón-manguera. Este es descrito como aquel que quiere mostrar poder, téngalo o no. La vestimenta se relaciona con las botas y el sombrero o con las playeras con brillantes. Las relaciones que otros públicos establecen con ellos es de cierto distanciamiento, dado que son según su opinión quienes causan los

problemas, son los que se ven en el corrido un aspecto aspiracional y ven el narcotráfico una forma de tener éxito: “Cuando voy a los bailes se puede clasificar a la gente (...) hay mucho buchón, que son chavos que nada más van a tomar, siempre van en bola. A esos si les gustan sólo los corridos porque se quieren sentir narcos.” (Bridgid, entrevista, 2013). La mayor parte de este público se compone de hombres jóvenes que gustan mayormente de los narcocorridos en detrimento de otros géneros o contenidos musicales.

6.4.3 Público ocasional.

Es necesario recordar que desde hace al menos una década la música grupera, banda y norteña, se ha catalogado por las empresas dedicadas a la producción musical como “regional mexicano”, una denominación genérica que permite posicionar y ubicar distintos géneros en una misma etiqueta musical comercial (Negus, 2005). En este sentido, el movimiento alterado se considera como parte de esta denominación, lo que le ha permitido colarse en las radiodifusoras de Estados Unidos y México, todo ello teniendo en cuenta que la reproducción de narcocorridos está prohibida en nuestro país. Es por ello que gran parte de los consumidores de este género no pueden definirse como públicos exclusivos o emblemáticos del género sino como escuchas o públicos ocasionales, los cuales asisten a los bailes y consumen esta música a través de la radio o el internet, sin necesariamente forjar una lealtad con el género o los interpretes sino atrapados en las modas y tendencias musicales actuales.

En estos bailes tú te puedes encontrar de todo, hay de chile de dulce y de manteca. La gente va porque le gusta la música, unos van a bailar y otros van a ver si levantan unas morritas. Pero no creas que todos están enfermos, hay de todo. Hay mucha gente que va a los conciertos por ver a otros artistas, hay más gente que le gusta la banda o el norteño, pero todos van a los conciertos. Yo creo que es más fácil que te encuentres en un concierto de banda gente que le gusta el movimiento alterado que al revés, pero te encuentras de todo”(Zermeño, Antonio, entrevista, 2013)

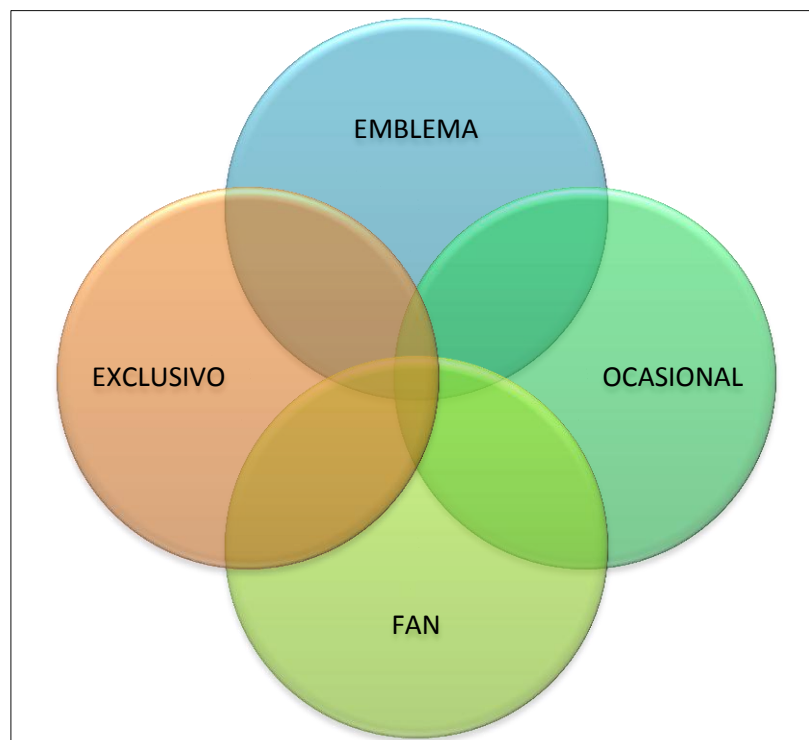
6.4.4Fan.

Los fans se definen por su admiración al interprete, muchas veces sin reparar en las canciones que este componga. Así como en el caso del público ocasional, los gustos por

alguna canción o temática no está definida, sino a partir la lealtad e identificación con el intérprete: “Yo sigo al Komander desde hace cuatro años, desde el Katch. Pero yo le soy fiel a él. Ahorita la canción que está sonando mucho es “Descansa mi amor”, es una canción muy bonita y no tiene que ver con corridos, la compuso para un niño que murió de cáncer. También me gusta “Soy de rancho” y de corridos me gusta “Juan Ignacio” (Sofía, entrevista, 2013). En este tenor, es importante hacer notar que en contraste con el público emblema, que se compone por hombres éste está compuesto en su mayoría por mujeres.

A mí me gusta mucho, además es súper hermoso, me gustan todas sus canciones. Yo decidí apoyar al Komander porque la primera vez que lo fui a ver fue en El Volcán y desde ese momento me gustaron mucho sus canciones y él. No me identifico con todos los corridos, lo que a mí me gusta es la música, su voz y su desenvolvimiento en el escenario. Cuando escucho un disco me imagino todo o las letras, me lo imagino a él en el escenario (Bridgid, entrevista, 2013).

Figura 6.1. Públicos diversos dentro del movimiento alterado



Elaboración propia

6.5 Conclusiones del capítulo

Hasta este punto, lo que se observa es que dentro de las representaciones que se construyen sobre el movimiento alterado y la violencia de sus letras, en dos escenarios distintos tienen algunas diferencias.

La primera que está relacionada con la difusión del movimiento alterado. Por una parte, los radiodifusores en Tijuana ven en el movimiento alterado un fenómeno musical que representa una de las aristas del narcotráfico. Por ello se le representa como el extremo de la violencia y un constructo musical que no debería existir ni reproducirse a través de los medios de comunicación. Por su parte, la perspectiva es Los Angeles apela a una libertad en la reproducción de la música, y las nulas restricciones en la presentación de los artistas.

Por otro lado, el movimiento alterado es representado también de maneras distintas. Por un lado, en México se le relaciona estrechamente con la figura del buchón, de una identidad del narcotraficante, mientras que en Los Angeles funciona aún como referente de identidad nacional. Sin embargo, se observa que los sujetos conciben cierta distancia entre este nuevo corrido y las composiciones de cantantes de generaciones anteriores.

Los géneros musicales no pueden ser comprendidos sólo por sus contenidos sino a partir de quienes consumen y se apropian las canciones, considerando con ello la forma en que se relacionan con los sonidos, las letras y los intérpretes. Por ello, en este capítulo se construyó no sólo las representaciones que se tienen sobre este estilo musical, las cuales están basadas sobre todo en el contenido de las letras, por ello fue necesario atender a las opiniones y representaciones que los escuchas tienen. De esta forma se construyeron cuatro tipos de públicos que pueden o no coincidir en los conciertos y que también discrepan en la forma en la que acceden a la música.

CONCLUSIONES

Este trabajo, con una perspectiva multidisciplinaria, se inserta en las fronteras entre la sociología fenomenológica, la psicología social, la etnomusicología y la sociología de la música. Con base en estas directrices se dio especial atención a las formas en que un fenómeno musical es representado y vivido en contextos distintos, resaltando además la diversidad de públicos que este genera.

Los elementos encontrados y recogidos en campo se interpretaron a partir de las nociones delineadas como marco teórico. Además se propuso una forma distinta de acercarse al corrido, no a través de las letras sino de los sujetos involucrados en su circulación, en su consumo y producción.

El objetivo general de este proyecto era analizar el fenómeno musical en sí y las formas en que este es representado por quienes los producen, difunden y consumen en dos contextos distintos: Tijuana y Los Angeles. La elección de estos dos escenarios obedeció sobre todo a las características musicales de cada uno de ellos. Por una parte, Tijuana como ciudad de trasiego de drogas por excelencia y espacio musical donde el narcocorrido ha tenido gran presencia y, por otro, Los Angeles como el paisaje musical que desde hace al menos tres décadas configura las producciones sonoras que se escuchan en ambos lados de la frontera. Este estudio comparativo logró mostrar que si bien las representaciones en torno al estilo del movimiento alterado y en general del narcocorrido distan sobre todo por la determinación de prohibicionismos y la construcción de imaginarios locales sobre el narcotráfico y los narcotraficantes, permitió entrever que la música construye públicos diversos que aunque se encuentran en países distintos no son disímiles.

A lo largo del trabajo se ha intentado mostrar la forma en que las producciones musicales fruto de narcotráfico germinaron junto con éste durante la década de los setenta del siglo pasado. Se detalló la forma en que surgió en Sinaloa, el resto de México y Estados Unidos un nuevo estilo de hacer narcocorridos, que en sus letras describe de manera pormenorizada la forma en que los grupos de narcotraficantes se dirigen, sus actividades criminales, sus gustos, consumos pero sobre todo la violencia con que realizan sus

actividades, se incorporan nuevas palabras como sicario, levantón y tortura, las cuales habrían sido inimaginables en los narcocorridos en la década anterior.

El narcocorrido en las postrimerías del siglo XXI se convirtió en la representación musical de una cultura de la violencia arraigada en nuestro país. Empero, se amplió esta definición considerando que el movimiento alterado, entendido como fenómeno musical comercial ha logrado desplegar una serie de cantantes y temáticas que desborda aquello que denominamos como corridos enfermos. En este sentido, nos dimos a la tarea de ejemplificar y construir una concepción más amplia de lo que es el estilo alterado, todo ello con apoyo de un marco teórico que permite comprender los géneros musicales y la música popular en general como un fenómeno complejo. El movimiento alterado debe ser entendido como un fenómeno musical popular en dos sentidos:

1. El movimiento alterado continúa recogiendo elementos y sucesos del pueblo, aun cuando utilice un léxico más agresivo, sigue funcionando como discurso alterno al oficial y,
2. Popular en tanto no puede ser entendido simplemente a partir de su contenido, formas de interpretación y función social, sino como un producto popular mediatizado, en el cual las empresas musicales y, por ende, el mercado cumplen una función cada vez más activa. En este sentido, podemos concluir que en relación con el corrido y el narcocorrido en particular no hay marcha atrás, no podrá ser entendido sólo como discurso del pueblo sino también como música mediatizada y comercial (Tagg, 1982).

En este sentido, esta nueva generación de corridos puede quedarse solamente en el análisis del texto o en denominaciones de clase para definir a los consumidores sino que es necesario construir tipos de escuchas o públicos enriqueciendo con ello la perspectiva y dando cuenta de un fenómeno musical más complejo, que implica lo popular-tradicional (el corrido del pueblo de corte oral o a través de hojas sueltas, interpretaciones locales) y lo popular-mediático (el corrido de fin de siglo ligado a una industria musical que construye géneros y se apoya en los medios masivos de comunicación). Se delineó que el corrido es mucho más que texto, es también baile y disfrute, fiesta y una industria. En este sentido, se propuso acercarse a aquellos que lo consumen, producen y difunden este género, conocer

sus opiniones, para saber cuáles son las formas en que estos son apropiados y significados por sus escuchas.

Sin duda la metodología empleada permitió considerar a los corridos algo más que texto e introducirlos en el mundo de los aficionados. La aproximación etnográfica permitió estar en el lugar donde se llevan a cabo estos fenómenos musicales y observar las prácticas de los sujetos involucrados, los repertorios musicales y la interacción de los intérpretes con el público, generando en la medida de lo posible una perspectiva lo más cercana a los sujetos. En este sentido, la entrevista se conformó como un eje complementario con la observación y permitió realizar los primeros acercamientos con algunos sujetos insertos en el evento musical. Se describieron e interpretaron los escenarios, el significado de los eventos y las maneras en que los consumidores conviven con la música, se trazaron algunos elementos que permanecen en los eventos y posteriormente se apuntaron las diferencias.

Dentro de las similitudes está en hecho de que los repertorios que se tocan en los conciertos son similares en ambos contextos, siempre se alternan canciones de la autoría de los grupos del movimiento alterado, es decir, corridos enfermos y arremangados con canciones y corridos tradicionales. Las vestimentas de los asistentes no se distinguen demasiado, sin embargo, es preciso decir que en los hombres la vestimenta tipo vaquera es más notoria en el contexto estadounidense.

Las diferencias apuntan a un mayor control en la realización de los conciertos en California¹², muestra de ello es la seguridad y el control de los conflictos o el consumo de sustancias psicoactivas, la forma en que los intérpretes se dirigen al público si muestra diferencias notables, mientras que en Tijuana se refieren a la gente local o de distintas parte del país, en Estados Unidos, la referencia a una identidad nacional como una comunidad fuera de los límites del estado están siempre presentes. En este tenor, parte de nuestra

¹² Días antes de finalizar este trabajo el Ayuntamiento de Tijuana prohibió la presentación de tres músicos vinculados al movimiento alterado, Komander, Javier Rosas y Gerardo Ortiz, quienes se presentarían en el Palenque de la Feria de la ciudad el 28 de agosto, 13 y 18 de septiembre de 2014, respectivamente con el argumento que ya se ha dado en varios estados, es decir, que el contenido de sus canciones hace apología del delito. En contraste el Komander se presentó por tercera ocasión en el Nokia Theater de Los Angeles el 19 de julio. Es necesario advertir que a pesar de la prohibición de la reproducción de los corridos en las ondas radiofónicas mexicanas de Tijuana, el veto a este género musical no se había dado anteriormente, a pesar de amenazas las recibidas por parte de la delincuencia hacia Gerardo Ortiz Ver: “Y ahora en Tijuana cancelan presentación del Komander y Gerardo Ortiz”, 12 de julio de 2014, Proceso. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=377041>

hipótesis se vio refutada, ya que en un principio se consideró que la música alterada figuraba como elemento de mexicanidad, sin embargo no fue del todo cierto. Es decir, aun cuando las prácticas y la *performance* en los eventos implica el uso de elementos característicos del imaginario norteño como el uso de sombrero y botas, existe una cierta conciencia de que gran parte de estas producciones musicales están afincadas al norte de la frontera mexicana. A diferencia de la música de banda que, según Simonett (2004), figuraba durante la década de los noventa en Los Angeles como elemento de identidad, sobre todo por su pasado local-regional y la migración de sur a norte, por lo cual fungía como emblema. Los actuales corridos alterados tienen un menor vínculo con el espacio geográfico –material e imaginario- de Sinaloa o algún otro lugar en México, como ya se apuntó pueden tomar lugar en cualquier parte, tienen un menor lazo con elementos tradicionales-populares de las comunidades del norte de México, son corridos urbanos, si puede llamárseles así, con menor sustrato popular, entendido esto como prácticas, productos y sentidos ancestrales locales-regionales y obedecen más a las características y mandatos del mercado musical transnacional.

Sin lugar a dudas este trabajo tiene varias limitantes, sobre todo en relación con la asistencia a más espacios donde este estilo musical es reproducido y por la limitación de entrevistas. En este sentido un trabajo más amplio debe considerar más variables y ampliar el número de entrevistas, con lo cual una comparación más clara pueda proponerse.

Entre las contribuciones del enfoque de este estudio se encuentra la observación y la documentación etnográfica de los espacios musicales y las formas en que es representado por los consumidores, difusores y productores. Los factores de continuidad y cambio se en las representaciones dependiendo de los contextos donde se difunda. En este tenor, la construcción de tipos de escuchas es un elemento enriquecedor al análisis de los corridos y narcocorridos, ya que permite concebir el fenómeno musical con mayor amplitud, desligándose de las perspectivas que sólo observan el contenido de estas producciones populares o que consideran su consumo y producción un efecto directo de la cultura popular, cayendo con ello en lugares comunes, que si bien permiten explicar una parte del fenómeno limitan su observación.

En términos generales los resultados nos pueden llevar a concluir que los elementos macroestructurales como las prohibiciones en la reproducción del narcocorrido construyen las representaciones divergentes sobre el fenómeno, sin embargo, una perspectiva centrada en los actores y sus gustos nos dirige a construir tipos de públicos que pueden ubicarse en ambos lados de la frontera y servir como marco analítico para futuras investigaciones.

Por último, es de hacer notar que faltan más investigaciones que den cuenta del corrido desde los actores que lo viven día a día, a través del consumo o la producción, por lo cual la propuesta de un enfoque etnográfico es de vital importancia. Es importante también, tener en cuenta la forma en que estas producciones musicales se han urbanizado e insertado en lugares fuera de las fronteras regionales. También es necesario ampliar la perspectiva de análisis de la música popular, dejada por mucho tiempo en segundo plano tanto por la sociología como por la misma etnomusicología.

BIBLIOGRAFÍA

- Abric, Jean Claude, 2001, *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán.
- Almada, Natalia [documental], 2005, “Al otro lado (To the other side)”, New York, Altamura Films
- Alonso Meneses, Guillermo, 2011, “La novela Tijuana In: La narcocultura como patrimonio maldito”, en Miguel Olmos Aguilera y Lourdes Mondragón Barrios, coords., *Memoria vulnerable. El patrimonio cultural en contextos de frontera*, México, El Colegio de la Frontera Norte-Escuela Nacional de Antropología e Historia, pp. 17-50.
- , 2013, “Los años que vivimos horrorizados. Discurso y violencia asociada al narcotráfico en Tijuana 2007-2010”, en Miguel Olmos Aguilera, comp., *Fronteras culturales, alteridad y violencia*, México, El Colegio de la Frontera Norte, INAH, CONACULTA.
- Anderson, Benedict, 1993, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Antonio, [entrevista], 2014, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.
- Araya Umaña, Sandra, 2002, *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*, San José, Costa Rica, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Astorga, Luis, 1995, *Mitología del “narcotraficante” en México*, México, Plaza y Valdés.
- , 1997, “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”, *Revista Mexicana de Sociología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México vol. 59, núm. 4, octubre-diciembre, pp. 245–261.
- , 2000, “La cocaína en el corrido”, *Revista Mexicana de Sociología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 62, núm. 2, abril-junio, pp. 151–173.
- , 2005, “Corridos de traficantes y censura”, *Región y Sociedad*, México, El Colegio de Sonora, vol. XVII, núm. 321, enero-abril, pp. 45–65.
- Augé, Marc y Jean Paul Colleyn, 2006, *Qué es la antropología*, Buenos Aires, Paidós.
- Augé, Marc, 1998, *La guerra de los sueños: ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa.
- Augé, Marc, 2007, *El oficio de antropólogo*, Barcelona, Gedisa.

- Bajtín, Mijail, 1997, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Béhague, Gerard, 1997, “Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical”, en Arturo Chamorro, ed., *Sabiduría popular*, México, El Colegio de Michoacán, pp. 93-101.
- Beith, Malcolm, 2011, *El último narco*, México, Ediciones B.
- Bennet, Andy, 2004, “Consolidating the music scenes perspective”, *Poetics*, núm. 32, pp. 223-234.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann, 2006, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Blair, Elsa, 2004, “Mucha sangre y poco sentido: La masacre. Por un análisis antropológico de la violencia”, *Boletín de Antropología*, Medellín, Universidad de Antioquía, vol. 18, núm. 35, pp. 165-184.
- , 2005, “La violencia frente a los nuevos lugares y/o los ‘otros’ de la nueva cultura”, *Nueva Antropología*, Asociación Nueva Antropología A.C., vol. XX, núm. 65, mayo-agosto, pp. 13-28
- Bourdieu, Pierre, 2002, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- , 2008, “La censura”, en Pierre Bourdieu, *Cuestiones de Sociología*, Barcelona, Akal, pp. 137-141.
- Brancato, Daniel [tesis de licenciatura], 2011, *Los Nuevos Terroristas: The Alterado Movement and the Development of Corridos and Narcocultura in Mexico*, Liverpool-United Kingdom, University of Liverpool.
- Bridgid [entrevista], 2013 [trabajo de campo], *Representaciones en torno al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana
- Burgos, Julio César. 2012. “Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido”, *Cultura y droga*, Manizales, Colombia, Universidad de Caldas, núm. 19, enero-diciembre, pp. 57–103.
- Campbell, Howard, 2007, “El narco-folklore: narrativas e historias de la droga en la frontera”, *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Administración, vol. 16, núm. 32, julio-diciembre, pp. 46-70.
- Clifford, James, 2001, “Sobre la autoridad etnográfica”, en James Clifford, *Dilemas de cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, pp. 39-77.

- Crespo, Francisco Javier [tesis de doctorado], 2011, *Spanish-Language Radio Shock: Spanish Language Radio Music Programming In The SoundScape of Los Angeles, a Dynamic Sign of the City's Life and Times*, Los Angeles, University of California, Los Angeles.
- Daniel, [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.
- De la Garza, María Luisa, 2007. “Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos”. Hipótesis sobre la construcción de una transgresión equívoca”, *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, México, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, vol. V, núm. 1, enero-junio, pp. 145–158.
- , 2008a, *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*, México, Laberinto Ediciones.
- , 2008b, *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*, México, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Miguel Ángel Porrúa.
- Denisoff, Serge y Mark Levine, 1971, “The one dimensional approach of popular music: A research note”, *The Journal of Popular Culture*, vol. IV, núm. 4, primavera, 911–919.
- Denselow, Robin, “Narcocorrido, the sound of Los Angeles”, 28 de marzo de 2012, *The Guardian*, Londres, en <http://www.theguardian.com/music/2012/mar/28/narcocorrido-sound-los-angeles>, consultado el 20 de enero de 2014.
- Downes, Laurens, “In Los Angeles, Songs without borders”, 13 de agosto de 2009, *The New York Times*, Nueva York, en: http://www.nytimes.com/2009/08/16/travel/16corridos.html?pagewanted=all&action=clic&module=Search®ion=searchResults&mabReward=relbias%3Ar&url=http%3A%2F%2Fquery.nytimes.com%2Fsearch%2Fsite%2F%23%2Fnarcocorridos%2F&_r=1&_, consultado el 20 de enero de 2014.
- Durkheim, Emile, 2012, *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Escalante Gonzalbo, Fernando, 2010, “Panorama del homicidio en México. Esquema de análisis territorial, 1990-2009” en Arturo Alvarado Mendoza y Mónica Serrano, coords., *Los grandes problemas de México. Seguridad nacional y seguridad interior IV*, México, El Colegio de México, pp. 301-330.
- , 2012, *El crimen como realidad y representación: contribución para una historia del presente*, México, El Colegio de México.

- Félix Berumen, Humberto, 2011, *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte,
- Flores Contreras, Ezequiel, “Cancelan presentación de “El Komander” en Iguala”, *Proceso*, México, D. F., 24 de abril de 2014, en <<http://www.proceso.com.mx/?p=370540>>, consultado el 25 de abril de 2014.
- Finnegan, Ruth, 2003, “Música y participación”, *TRANS. Revista Transcultural de Música*, España, Sociedad de Etnomusicología, núm. 7.
- Frith, Simon. 1998. “Genre rules” en *Performing rites. On the value of popular music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, pp. 75-98.
- Frith, Simon, 2001, “Hacia una estética de la música popular”, en Francisco Cruces, ed., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 413-435.
- , 2003a, “Music and Everyday Life”, en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, New York, Routledge, pp. 92-101.
- , 2003b, “Música e identidad”, en Stuart Hall y Paul du Gay, comps., *Cuestiones de identidad cultural*, 1ª ed., Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 181-213.
- Geertz, Clifford, 2003, “Descripción densa: hacia un teoría interpretativa de la cultura” y “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali”, en *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, pp. 19-40 y 339-371.
- Geertz, Clifford, James Clifford, *et. al.*, 1991, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Giménez, Gilberto, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, ICOCULT.
- Ginzburg, Carlo, 2001, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik.
- González, Roberto y Leo Chávez, 2012, “Awakening to a Nightmare: Abjectivity and Illegality in the Lives of Undocumented 1.5-Generation Latino Immigrants in the United States”, *Current Anthropology*, núm. 53, vol. 3, pp. 255-281
- Guber, Rosana, 2004, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo campo*, Buenos Aires, Paidós.
- Guerrero, Juliana, 2012, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *TRANS Revista Transcultural de Música*, España, Sociedad de Etnomusicología, núm. 16.

- Hall, Stuart, 1997, "The Work of Representation" en Stuart Hall, ed., *Representations: Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres, SAGE.
- Hammersley, Martyn y Paul Atkinson, 1994, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona Paidós.
- Héau Lambert, Catherine, 2006, "Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad", en Fernando Híjar Sánchez, et. al., *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 53-75
- Héau, Catherine y Gilberto Giménez, 2007, "La representación social de la violencia en la trova popular mexicana", en Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, ICOCULT, pp. 256-289.
- Hennion, Antoine, 2003, "Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music", en Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music: a critical introduction*, New York, Routledge, pp. 80-91.
- , 2010. "Gustos Musicales : De una Sociología de la Mediación a una Pragmática del Gusto." *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, Huelva, España, Grupo Comunicar, vol. XVII, núm. 34, pp. 25-33.
- 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, Plaza y Valdés-El Colegio de la Frontera Norte, pp. 319-338.
- Hobsbawn, Eric, 2002, "Introducción: La invención de la tradición", en Eric Hobsbawn y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 7-21.
- Jodelet, Denise, 2008, "La representación social: fenómenos, conceptos y teoría", en Serge Moscovici, *Psicología social II. Pensamiento y vida social*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, pp. 469-494.
- José María, [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.
- Jovany, [entrevista], 2014, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Los Angeles.
- Julio, [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.
- Kun, Josh, 2012, "Death Rattle", *The American Prospect*, 5 de enero, en <<http://prospect.org/article/death-rattle>>, consultado el 10 de febrero de 2014.

- López Castro, Gustavo, 2006, “El gringo y el mexicano en el cancionero de la migración a Estados Unidos”, en Fernando Híjar Sánchez, *et. al.*, *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 23-52.
- Martí, Joseph, 1995, “La idea de ‘relevancia social’ aplicada al estudio del fenómeno musical”, *TRANS Revista Transcultural de Música*, España, Sociedad de Etnomusicología, núm. 1.
- Mayorga, Patricia, “Paga cantante \$100 mil de ‘multa anticipada’ para que lo dejen interpretar narcocorridos”, *Proceso*, México, D. F., 28 de julio de 2013 en: <<http://www.proceso.com.mx/?p=348685>>, consultado el 2 de agosto de 2013.
- Mendoza, Vicente T., 1954, *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Merriam, Alan P., 2001, “Usos y funciones”, en Francisco Cruces, ed., *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 275-295.
- Mondaca, Anajilda, 2011, “Los narcocorridos, expresiones culturales de la violencia”, *E-MISFÉRICA*, Narcomáquina, núm. 2
- Montoya Arias, Luis Omar, Rigoberto Rodríguez Benítez y Juan Antonio Fernández. 2009. “Arraigo Histórico Del Narcocorrido En Culiacán.” *Acta Universitaria*, México, Universidad de Guanajuato, vol. 19, núm. , pp. 40–50.
- Mora, Martí, 2002, “La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici”, *Athenea Digital*, núm. 2.
- Moreno Rivas, Yolanda, 1989, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Morrison, Amanda María, 2008, “Musical Trafficking: Urban Youth and the Narcocorrido-Hardcore Rap Nexus”, *Western Folklore*, Western States Folklore Society, vol. 67, núm. 4, pp. 379–396.
- Moscovici, Serge, 1979, *El psicoanálisis, su imagen y su público*, Buenos Aires, Huemul.
- Negus, Keith, 2005, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós.
- Neyli, [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Los Angeles.
- Nicolopoulos, James. 1997. “The heroic corrido: A premature obituary?”, *Aztlan. A Journal of Chicano Studies*, Los Angeles, University of California, Los Angeles, núm. 22, vol. 1, pp. 15–138.

- Olmos Aguilera, Miguel, 2001, “Cinco categorías fundamentales de la antropología del arte.”, *Cuicuilco*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, núm. 8, vol. 21, pp. 63–277.
- , 2002, “El corrido de narcotráfico y la música poplaresca en el noroeste de México”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*, Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular.
- , 2003, “La etnomusicología y el noroeste de México”, *Desacatos*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, núm. 12, pp. 45–61.
- Óscar, [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Los Angeles.
- Ovalle, Lilian Paola, 2007, *Entre la indiferencia y la satanización: representaciones del narcotráfico desde la perspectiva de los jóvenes universitarios de Tijuana*, Mexicali, Universidad Autónoma de Baja California.
- , 2010, “Narcotráfico y poder. Campo de lucha por la legitimidad.” *Athenea Digital*, núm. 17, pp. 77–94.
- Ovalle, Lilian y Corina Giacomello. 2006, “La mujer en el ‘narcomundo’. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino.” *La ventana. Revista de Estudios de Género*, núm. 24, pp. 297–319.
- Paredes, Américo. 1963. “The Ancestry of Mexico’s Corridos: A Matter of Definitions.” *The Journal of American Folklore*, American Folklore Society, vol. 76, núm. 301, pp. 231–235.
- Pérez, Edmundo, 2012, *Que me entierren con narcocorridos: Las historias de los gruperos asesinados*, México, Grijalbo.
- Ragland, Cathy, 2009, *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*, Philadelphia, Temple University Press.
- Ramírez Paredes, Juan Rogelio, 2012, “Huellas musicales de la violencia: el ‘movimiento alterado’ en México”, *Sociológica*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, año 27, núm. 77, septiembre-diciembre, pp. 181–234.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, 2004a, “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: orígenes y desarrollo del canto a los traficantes.” *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, University of Texas Press, vol. XXIII, pp. 21–41.
- , 2004b, “Del medioevo a la frontera: Características del corrido finisecular” *Tema y variaciones de Literatura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 1, vol. 22, pp. 361–384.

- , 2010a, “En torno al primer narcocorrido: Arqueología del cancionero de las drogas.” A *Contracorriente*, Raleigh, North Carolina State University, vol. 7, núm. 3, pp. 82–99.
- , 2010b, “Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido”, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Boulder, University of Colorado, vol. 8-9, pp. 327–352.
- , 2010c, “Chicago lindo y querido si muero lejos de ti: el pasito duranguense, la onda grupera y las nuevas geografías de la identidad popular mexicana”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, California, University of California Institute for Mexico and the United States-Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 26, núm. 1, invierno, pp. 31-45.
- , 2011, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Planeta/Temas de hoy.
- , 2012, “‘El bazucazo’ un corrido antecedente del Movimiento Alterado”, 6 de agosto, en <<http://narcocorrido.wordpress.com/2012/08/06/el-bazucazo-un-corrido-antecedente-del-movimiento-alterado/>>, consultado el 15 de enero de 2014.
- , 2013, “De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón.” A *Contracorriente*, Raleigh, North Carolina State University, vol. 10, núm. 3, primavera, 302–334.
- Ramírez Plascencia, Jorge, 2007, “Durkheim y las representaciones colectivas”, en Tania Rodríguez Salazar y María de Lourdes García Curiel, coords., *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 17-50.
- Reguillo, Rossana, 2011, “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”, *E-MISFÉRICA*, Narcomáquina, núm. 2
- Rodríguez Salazar, Tania, 2007, “Sobre el estudio cualitativo de la estructura de las representaciones sociales”, en Tania Rodríguez Salazar y María de Lourdes García Curiel, coords., *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 157-189.
- Sánchez Godoy, Jorge Alán, 2009, “Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa”, *Frontera Norte*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, vol. 21, núm. 41, enero-junio, pp. 77-103.
- Santa, Rosa, “Niegan permiso al “El Komander” para concierto en Campeche”, *Proceso*, 29 de abril de 2014, México, D. F., en: <<http://www.proceso.com.mx/?p=369307><http://www.proceso.com.mx/?p=369307>>, consultado el 30 de abril de 2014.
- Schwarz, Shaul [documental], 2013, “Narco Cultura”, USA-México.

- Simmons, Merle E. 1963, "The Ancestry of Mexico's Corridos", *The Journal of American Folklore*, American Folklore Society, vol. 76, núm. 299, pp. 1-15.
- Simonett, Helena, 2000, "Desde Sinaloa para el mundo ': Trasnacionalización y reespacialización de una música regional." *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, pp. 1-13.
- , 2001, "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L. A.", *Ethnomusicology*, University of Illinois Press y Society for Ethnomusicology, vol. 45, núm. 2, primavera-verano, pp. 315-337.
- , 2002, "La cultura popular y la narcocultura: los nuevos patrones de una música regional mexicana." *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*, Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, pp. 1-13.
- , 2004a, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.
- , 2004b, "Subcultura musical: el narcocorrido comercial y el narcocorrido por encargo" *Caravelle*, Toulouse, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien, núm. 82, pp.179-193.
- , 2006, "Los Gallos Valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music." *TRANS. Revista Transcultural de Música*, núm. 10.
- Sofía [entrevista], 2013, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.
- Spradley, James, 1979, *The ethnographic interview*, New York, Holt, Rinehart and Winston.
- Sullivan, et. al., 1997, *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Tagg, Philip, 1982, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" *Popular Music*, núm. 2.
- Thompson, John B., 2006, *Ideología y cultura moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Valencia Abundiz, Silvia, 2007, "Elementos de la construcción, circulación y aplicación de las representaciones sociales", en Tania Rodríguez Salazar y María de Lourdes García Curiel, coords., *Representaciones sociales. Teoría e investigación*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 51-87.
- Valencia, Sayak, 2010, *Capitalismo gore*, Valencia, España, Melusina.

- Valencia, Sayak, 2011, “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género”, *E-MISFÉRICA*, Narcomáquina, núm. 2
- Valenzuela, Omar [entrevista], 2013 [trabajo de campo], *Representaciones en torno al movimiento alterado*, Tijuana
- Valenzuela Arce, José Manuel, 2010, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, México, El Colegio de la Frontera Norte.
- VICE [documental], 2014, “Alterados y arremangados”, México, en http://www.vice.com/es_mx/miscelanea-mexicana/alterados-y-arremangados, consultado el 15 de mayo de 2014.
- Victoriano, Felipe y Carmen Darrigrandi, 2009, “Representación”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI/Instituto Mora, pp. 249-254.
- Wellinga, Klaas, 2002, “Cantando a Los Traficantes”, *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 22, pp. 137–155.
- Wieviorka, Michel, 2001, “La violencia: Destrucción y constitución del sujeto”, *Espacio Abierto*, Venezuela, Universidad de Zulia, vol. 10, núm. 3, pp. 337-347.
- , 2003, “Violencia y crueldad”, *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, Granada, Departamento de Filosofía del Derecho de la Universidad de Granada/Cátedra Francisco Suárez, núm. 37, pp. 155-171-
- , 2006, “Violence today”, *Ciência & Saúde Coletiva*, Río de Janeiro, Associação Brasileira de Saúde Coletiva, vol. 11, núm. 2, pp. 261-267.
- Zermeño, Antonio [entrevista], 2014, [trabajo de campo], *Representaciones en tono al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles*, Tijuana.

ANEXOS

ANEXO 1. Guía de entrevistas consumidores de corridos

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN: *REPRESENTACIONES EN TORNO AL
MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ANGELES*

Nombre.		Sexo	M	F
Edad.	Lugar de nacimiento.			
Escolaridad.		Ocupación		

I. CONTEXTO SOCIAL Y TERRITORIAL

- ¿A alguien más de tu familia le gusta este género musical?
- ¿Quiénes son los mayores consumidores de este género musical?
- ¿En qué parte de la ciudad consume con mayor fuerza este género musical?
- ¿En tu colonia la gente escucha este género musical?

II. GUSTO. ACERCAMIENTO AL GÉNERO

- En tus palabras ¿Qué es el movimiento alterado? ¿Cómo lo describirías?
- ¿Cómo fue que te acercaste al género de los corridos alterados?
- ¿Cuál fue la primera canción que escuchaste?
- ¿Cuáles son tus 3 canciones favoritas?
- ¿Qué fue lo que te agrado de este género?
- Describe por favor, ¿cuáles son las razones por las que eres fan de este género?
- Muchas de las letras de este género tienen un contenido violento ¿por qué te gustan?
- Antes de escuchar el movimiento alterado ¿qué otros géneros te gustabas?
- Además del movimiento alterado ¿qué otros géneros o artistas escuchas?

III. SOCIALIZACIÓN

- ¿Con quiénes escuchas este género musical?
- ¿Qué haces mientras escuchas estas canciones (bailas, bebes, fumas, tarea, etc.)?
- ¿Cómo describirías las relaciones que estableces con tus amigos mientras escuchas estas canciones?
- ¿Cada cuánto te reúnes con ellos para escuchar esta música?

- ¿Asistes regularmente a los bailes donde se presentan artistas que tocan este estilo musical? ¿Con quiénes vas a estos lugares? ¿Qué haces en los lugares donde se presenta esta música? Después de los eventos ¿a dónde vas?
- ¿Cómo son la mayorías de las personas que van a los bailes (edad, sexo, clase)?
- ¿Dónde están los lugares donde se escucha esta música?
- ¿Cómo describirías el ambiente en un baile de este género musical?
- En los bailes ¿qué sustancias se consumen? ¿la gente va armadas? ¿hay narcotraficantes?
- ¿Alguna vez has vivido un episodio incómodo, molesto o triste relacionado con la música?

IV. MEDIOS Y CONSUMOS

- ¿Dónde escuchas este tipo de música?
- ¿La radio de Tijuana y/o San Diego transmite este género musical?
- ¿Compras discos? ¿Escuchas esta música en internet? ¿Descargas canciones del internet?
- ¿Cuáles son los aparatos a través de los cuáles reproduces esta música?
- Además de la música ¿qué otros productos parecidos a ella consumes?
- Para asistir a los bailes ¿cómo debes ir vestido? ¿existe una forma especial?

V. AUTO Y HETERO-RECONOCIMIENTO

- ¿Cómo se les llama a quienes escuchan esta música?
- ¿Qué significa ser buchón y/o manguera?
- ¿Cómo describirías a un buchón?
- Tú ¿cómo te llamarías dado que eres fan de esta música?
- ¿Qué opina tu familia de que escuches este tipo de música? ¿Qué dicen en tu trabajo/escuela de esta música?
- ¿Qué dicen otras personas sobre esta música? ¿te critican/admiran/?
- ¿Cuál es tu opinión sobre lo que dicen las demás personas de tus gustos musicales?

VI. AXIOLÓGICO

- ¿Cuál es tu opinión sobre las letras de estas canciones?
- Si se prohíbe su reproducción ¿crees que disminuiría la delincuencia y el narcotráfico?

- ¿Cuál es tu opinión del narcotráfico, la violencia en México y tu gobierno?

VII. SENSITIVO

- ¿Podrías relatarme que sientes cuando escuchas estas canciones?
- ¿Cuáles son los recuerdos que evoca esta música? ¿En qué o quiénes piensas?

ANEXO 2. Guía de entrevista (Locutor)

EL BAILE DE LA VIOLENCIA: REPRESENTACIONES EN TORNO AL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ÁNGELES

Nombre.			Sexo	M	F
Edad.	Lugar de nacimiento.		Escolaridad.		
Ocupación					

HISTÓRICO

¿Dónde surge el movimiento alterado?

¿Cuál es la novedad musical y narrativa de estas producciones musicales?

¿Cuál fue tu primer acercamiento a este tipo de corridos?

CONTEXTO SOCIAL/TERRITORIAL

Desde tu perspectiva ¿Quiénes son los mayores consumidores de este género musical?

Si pudieras describir a las personas que consumen este género musical ¿cómo lo harías?

¿En qué parte de la ciudad consume con mayor fuerza este género musical?

SOCIALIZACIÓN

¿Cuáles son las formas en que los jóvenes socializan en los bailes del movimiento alterado?

¿Existen diferencias respecto de otros cantantes o géneros?

MEDIOS

¿Cuál es la perspectiva gubernamental (federal, estatal, municipal) sobre los narcocorridos y sobre el movimiento alterado en especial?

¿Cuál es la posición de los medios de comunicación? Radio, televisión, prensa.

¿Existen restricciones para la difusión de estas canciones?

¿La estación donde laboras tiene normas o restricciones para la difusión de narcocorridos del movimiento alterado?

¿Cuáles son las restricciones para realizar o difundir un evento con estos grupos?

CENSURA

En fechas recientes se han cancelado conciertos del Komander, Calibre 50 ¿Cuál es tu opinión? ¿Crees que la cancelación de los conciertos disminuirá los índices de violencia?

¿Los cantantes han transformado sus repertorios para ingresar a la radio nacional?

DIFUSIÓN

¿Cómo llegan estas canciones a los consumidores? Si no se difunden a través de la radio, ¿cuál es la vía de acceso a este género?

Hablando específicamente de la competencia con EEUU. ¿Cuáles son las diferencias en su difusión, sus restricciones?

¿Los consumidores escuchan más radio nacional o de Estados Unidos?

PRÁCTICAS SOCIALES

¿Existe un modo de vida o de ser de quienes consumen este género?

¿Cuál es la moda de este consumidor?

¿Cómo permea o influye este género en las sociedad tijuanaense?

AXIOLÓGICO

¿Apruebas o desapruebas la difusión de este género y de los narcocorridos en general?

¿Cuál es el criterio que utilizas para negar-afirmar la difusión o prohibición de esta música?

ANEXO 3. Guía de entrevista (Productor)

EL BAILE DE LA VIOLENCIA: REPRESENTACIONES EN TORNO AL MOVIMIENTO ALTERADO EN TIJUANA Y LOS ÁNGELES

Nombre.		Sexo	M	F
Edad.	Lugar de nacimiento.			
Escolaridad.		Ocupación		

HISTÓRICO

¿Dónde surge el movimiento alterado?

Como músico y productor ¿Cuál es la novedad musical y narrativa de estas producciones musicales?

¿Para quién esta música? ¿Para quienes se componen estos corridos?

CENSURA Y MEDIOS

¿Cuál es la perspectiva gubernamental (federal, estatal, municipal) sobre los narcocorridos y sobre el movimiento alterado en especial?

¿Cuál es la posición de los medios de comunicación? Radio, televisión, prensa.

¿Existen restricciones para la difusión de estas canciones?

En fechas recientes se han cancelado conciertos del Komander, Calibre 50 ¿Cuál es tu opinión? ¿Crees que la cancelación de los conciertos disminuirá los índices de violencia?

¿Los cantantes han transformado sus repertorios para ingresar a la radio nacional?

Hablando específicamente de la competencia con EEUU. ¿Cuáles son las restricciones para producir y difundir el movimiento alterado?

BENEFICIOS ECONÓMICOS

Ganancias de este género musical

ANEXO 4. Canciones utilizadas

Aquí les afirmo. *Gerardo Ortiz*

Las novias del traficante. *Los Tigres del Norte*

Mis tres animales. *Los Tucanes de Tijuana*

Mis tres viejas. *Los Tucanes de Tijuana*

Fiesta en la playa. *El Komander*

Noche de lokera. *Los Buitres de Culiacán*

Sanguinarios del M-1. *Bukanas de Culiacán*

Los nuevos terroristas. *Los Buitres de Culiacán*

Comando suicida del Mayo. *Los Buchones de Culiacán*

Mentalidad enferma. *Los Buitres de Culiacán*

Mafia nueva. *El Komander*

A la moda. *Gerardo Ortiz*

Pecheras Antrax. *El Komander*

Sicarias de arranque. *Los Buitres de Culiacán*

Niño sicario. *Calibre 50*

Ferrari deportivo. *Violeta La Plebe Parrandera*

El autor es Licenciado en Sociología por la UNAM. Ha participado en diversos proyectos en el Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM. Asimismo ha sido director y profesor de nivel secundaria. Es egresado de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico:gstvpineda@gmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar:

Pineda Loperena, Gustavo (2014). “El baile de la violencia. Representaciones en torno al movimiento alterado en Tijuana y Los Angeles”. Tesis de Maestro en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera A.C., México, 159 pp.