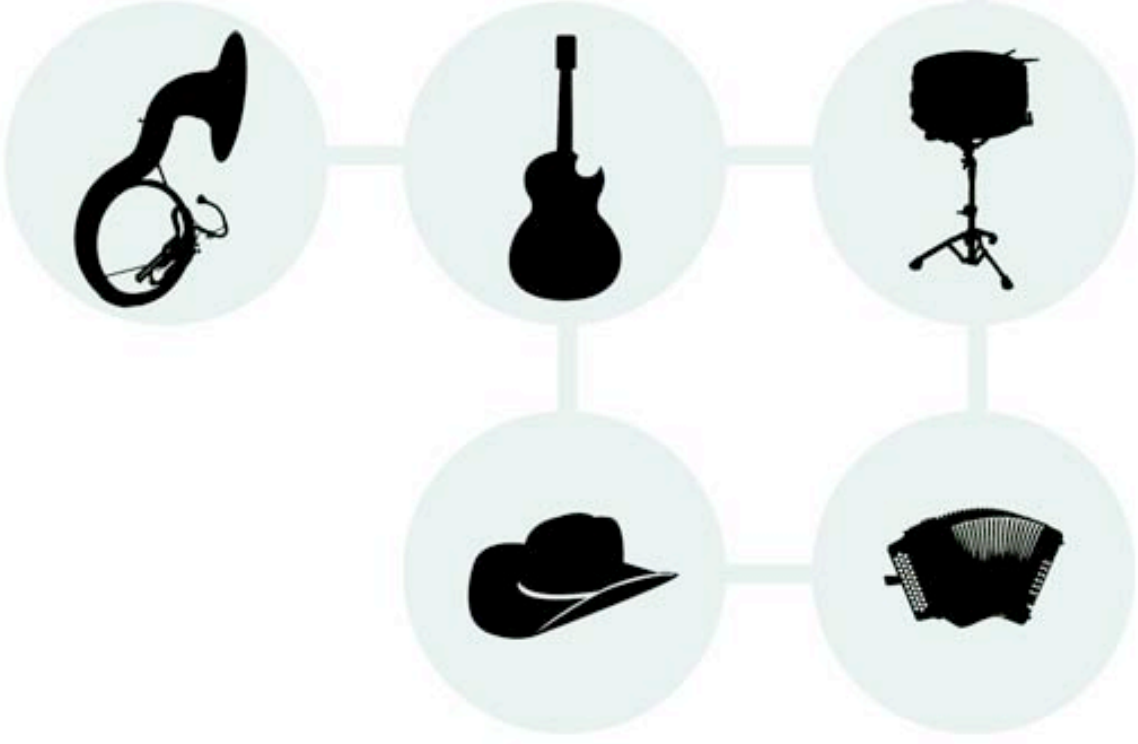
Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido

Tesis Doctoral

César Jesús Burgos Dávila

Dirigida por
Dr. Joel Feliu i Samuel-Lajeunesse



Departament de Psicologia Social | Universitat Autònoma de Barcelona | 2012

Universitat Autònoma de Barcelona

Tesis doctoral

Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido

César Jesús Burgos Dávila

Director
Dr. Joel Feliu i Samuel-Lajeunesse

Doctorat en Psicologia Social
Departament de Psicologia Social
Facultat de Psicologia
Universitat Autònoma de Barcelona
Bellaterra, 2012.

La tesis doctoral titulada: “Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido” está licenciada por César Jesús Burgos Dávila. Usted tiene el derecho de copiar, modificar y distribuir esta obra siempre y cuando no haga un uso comercial de la misma, indique la autoría y la distribuya bajo las mismas condiciones. Esta obra esta bajo una licencia Attribution- NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, envie una carta a Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA. o visite http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0 Para citar este trabajo:

Burgos, C. (2012). *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) y a la Universidad Autónoma de Sinaloa a través del Programa de Formación de Doctores Jóvenes para el Desarrollo estratégico Institucional, por la ayuda económica recibida para la realización de mis estudios.

Al *Departament de Psicologia Social* de la *Universitat Autònoma de Barcelona*. A la planta docente, por ser parte fundamental de mi formación. En especial al Dr. Joel Feliu, por aceptar la dirección de la tesis sobre un tema totalmente desconocido para ambos, por su confianza y apoyo durante mis estudios. También agradezco a los evaluadores de las distintas fases del proyecto de investigación, Dra. Maite Martínez, Dra. Adriana Gil, Dra. Leonor Cantera, Dr. Tomeu Vidal, Dr. Fran Elejebarrieta, Dr. Pep Vivas, por sus sugerencias y constante invitación a terminar.

A mis compañeros de Doctorado y miembros del grupo 'LAICOSIAPSE', Gemma, Milena, Claudia, Mónica, Ancor, Felipe, Martí, Daniel, Carlos por las lecturas, discusiones, críticas, comentarios y sugerencias para la escritura de cada capítulo. En especial al Dr. Lupicinio Íñiguez, por sus aportaciones para la realización de este trabajo.

Al *Center for Latin American Studies*, *Vanderbilt University*, por permitirme realizar una estancia de investigación doctoral. En especial a la Dra. Helena Simonett, por el interés en mi trabajo, por sus observaciones, sugerencias de lecturas, correcciones y hospitalidad. A los compañeros del seminario "*Music and Culture in the Mexican U.S. Borderlands*", Liliana, Felipe, Werner, Christian, Daniel, por las discusiones compartidas. Agradezco a Max, Marie, Alma y Pablo por su amistad.

A los compositores, músicos y amantes de la música sinaloense, por sus enseñanzas y su colaboración para la investigación. A Roberto, Raúl, Memo y Mario, por su compañía y sus consejos durante el trabajo de campo.

A mi familia, Lourdes, César y Manuel, por su cariño, su apoyo y por estar siempre aquí a pesar de la distancia.

A Eva, por su amor, su compañía, pero sobre todo por su paciencia. Por ser parte de mi vida y de este trabajo. Por hacer que nuestra estancia en Barcelona sea inolvidable.

A los 'frijoleros', Eva, Carlos, Amalia, Karla, Ancor, Mónica, Felipe, Raquel, Diana, Mamen por su amistad y apoyo. Por las risas, las fiestas y las chelas. Por todos los momentos compartidos.

A María Luisa, André, José, Livier, Eduardo, Rodrigo, Laura, Lourdes, Jesús, Rosselvy, Miguel, por su amistad, por ayudarme a desconectar de la tesis cuando era necesario. A Ana, Mariana, Perla y Rubén, por hacer de un piso compartido un hogar.

A todas aquellas personas que de alguna manera me alentaron a terminar.

Índice de contenido

Introducción 1

Capítulo 1. El narcotráfico y la tradición corridística en México: Antecedentes del narcocorrido 7

1.1. La tradición corridística en México 8

1.1.2. El corrido durante la Revolución mexicana 10

1.2. El corrido post-revolucionario, la música y los orígenes del narcotráfico en México 1920-1930 14

1.3. El contrabando y los corridos de 1930 a 1940 16

1.4. El desarrollo e incremento del narcotráfico, la década de 1940 18

1.5. Las luchas contra el narcotráfico y la disminución de corridos en 1950-1960 20

1.6. Eclosión del narcotráfico y de los narcocorridos, la década de 1970 23

1.7. Masificación del narcocorrido e incremento desmesurado del narcotráfico, las décadas de 1980 y 1990 26

1.8. El narcotráfico y el narcocorrido en los últimos años 29

Capítulo 2. Del concierto, el espectáculo y el disco al escritorio, al atril y al papel: Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido 35

2.1. El narcocorrido como texto 39

2.2. El narcocorrido y sus categorías 43

2.3. El narcocorrido como documento histórico 50

2.4. El narcocorrido como representación 53

2.5. El narcocorrido, algo más que una representación 63

2.6. Del texto al contexto 66

Capítulo 3. Aproximación cuasi-etnográfica al narcocorrido desde la noción de mediador 69

3.1. De la etnografía a la cuasi-etnografía 71

3.2. El narcocorrido como intermediario 76

3.2.1. Antecedentes de la noción de mediación 78

3.3. La mediación musical 84

Capítulo 4. El quehacer etnográfico: trabajo de campo 89
4.1. Primeras ideas 89
4.2. Contextualización del trabajo de campo 90
4.3. El acceso al campo 91
4.4. Selección y descripción de participantes 93
4.4.1. Jóvenes, música y narcocorridos 94
4.5. Técnicas de investigación 96
4.5.1. Observación participante 96
4.5.2. Entrevistas 100
4.5.3. Notas y diario de campo 112
4.6. Estructura del análisis 114

Capítulo 5. Silenciar lo innegable: Controversia de la censura al narcocorrido 117
5.1. Esbozo de tres situaciones de censura al narcocorrido 120
5.2. Primeras condiciones de censura al narcocorrido 124
5.3. Expansión de las políticas de censura al narcocorrido 133
5.4. La censura al narcocorrido en los tiempos de "guerra contra el narcotráfico" 136

Capítulo 6. Composición e interpretación de narcocorridos: La creación de un estilo 151
6.1. Innovación musical: Composición de narcocorridos 154
6.1.1. Narcocorrido por encargo 159
6.1.2 Narcocorrido comercial 162
6.2. Estilo y música del narcocorrido 166
6.2.1. Moda y narcocorrido 171

Capítulo 7. Difusión, circulación y consumo del narcocorrido 179
7.1. Narcocorrido e Internet 180
7.2. El narcocorrido en la calle 185
7.2.1. Compra y venta en puestos ambulantes 186
7.2.2. Circulación y difusión del narcocorrido en la calle 189
7.3. El narcocorrido en vivo 193
7.3.1. El narcocorrido en fiestas privadas 194

7.3.2. El narcocorrido en ferias y bailes 195
7.3.3. El narcocorrido en conciertos 197

Capítulo 8. 'La última y nos vamos': consideraciones finales 205

Referencias 211

Introducción

"¿A quién le gustan los corridos aquí?" preguntó con emoción el vocalista del conjunto norteño. Algunas personas levantaron las manos, aplaudían, brincaban y gritaban "a mí, a mí me gustan". De fondo se escuchaban los sonidos inconexos de la batería, el bajo sexto y el acordeón, como si estuvieran dando los últimos ajustes a los instrumentos. Las luces del escenario resaltaban a los miembros del grupo. Cuando parecía que los gritos y los aplausos estában en el máximo nivel, el vocalista se dirigió al público sobria y formalmente para decir: "Con todo respeto, vamos a cantar un corrido pa' ustedes. Pido disculpas a los presentes, pero este corrido va dedicado pa' mi compa [mencionó el apodo a quien dedicaba el corrido]…Esto pa' el [nuevamente mencionó el apodo]…Saludos a toda la gente. Y esto dice…". Acto seguido, sonaron a un mismo tiempo los instrumentos y comenzó el narcocorrido. Antes de interpretar esta canción, habían tocado canciones románticas y cumbias a ritmo norteño. Después del primer narcocorrido, interpretaron dos más. Los tres eran del mismo personaje, un narcotraficante sinaloense muy popular en la región. No había mucha diferencia entre lo que ocurría con las cumbias, las canciones románticas y los narcocorridos. Es decir, los asistentes continuaban bailando, cantando y disfrutando del espectáculo. Me sorprendió que ninguno de los grupos anteriores había interpretado narcocorridos. Además, la disculpa que pidió el vocalista del grupo marcó una diferencia. En ese momento me pregunté *¿por qué lo hizo?, ¿para qué lo hizo?, ¿era necesaria la disculpa?*. Decidí preguntarle a una de las personas que se encontraba junto a mí. Era un joven que estaba con un grupo de amigos. Lo había visto bailar y cantar durante la presentación de los otros grupos. Me acerqué un poco a él y le comenté "qué pocos corridos han tocado los grupos, ¿verdad?" Él me confirmó diciendo que en ese tipo de eventos no era común escuchar narcocorridos. Me explicó que era un evento organizado por un programa de radio y tanto en la radio, como en los eventos que organizan las estaciones, están prohibidos los narcocorridos. Me comentó que si yo quería escuchar más narcocorridos en vivo, tendría que ir a otros lugares. Me recomendó ir a la fiesta del 31 de octubre que sería en un salón de fiestas. Asumiendo una posición ingenua, le pregunté: "¿por qué se disculpó el grupo para tocar corridos del [mencioné el apodo]?" De manera breve me comentó algunas posibles razones: "por eso, porque es un evento de la radio, porque es un evento público y porque está prohibido; porque hay niños y familias, puede ser que a alguien no le gusten; puede haber algún contra del [mencionó el apodo]; por hacerla de emoción o porque siempre dicen algo antes de cantar".

Aunque en la actualidad el narcocorrido es un género musical popular, componer y cantar corridos es una de las tradiciones musicales más antiguas que se ha mantenido a lo largo de la historia de México (Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2011; Simonett, 2004). Américo Paredes en *'With his pistol in hand'. A border ballad and its hero*, sugiere que las historias y leyendas convertidas en canciones se transmiten rápidamente, "vuelan", "corren", de ahí su nombre de corridos. Según este autor, las situaciones de conflicto son las condiciones ideales para componer y difundir corridos, ya que se trata de canciones sobre acontecimientos de la vida cotidiana y las condiciones de injusticia vividas en diferentes momentos de la historia (McDowell, 2008; Paredes, 1963). Así, lo característico de esta tradición musical ha sido componer, narrar y cantar historias reales o ficticias basadas en sucesos que afectan la sensibilidad del pueblo (Avitia, 1997; Mendoza, 1956).

El narcocorrido es una expresión musical popular, vigente y ampliamente difundida en México. Las composiciones contemporáneas se han adaptado a las condiciones que se viven hoy. En la actualidad, el narcotráfico, la inseguridad y la violencia en México se han convertido en problemas de emergencia nacional. Los estragos de esta problemática se encuentran relatados y entonados en los narcocorridos. El prefijo "narco" se refiere a los aspectos relacionados con la droga, concretamente sobre el tráfico de la misma. En ocasiones los contenidos de las canciones tienen que ver con la realidad, otras veces con la ficción. Sin embargo, su valor no reside en la veracidad sino en su función social. Las proezas o fracasos de los traficantes no siempre son los elementos centrales de un corrido. El narcotráfico como elemento temático también abarca diferentes elementos que lo componen como un fenómeno social, sea éste entendido como un delito, una actividad económica, una fuente de empleo, una forma de vida, o como una amenaza que desestabiliza la seguridad nacional, que desafía al gobierno mexicano, convirtiéndolo en una de sus principales preocupaciones. También aborda las consecuencias del narcotráfico, la inseguridad, la violencia y la destrucción del tejido social que ponen en riesgo o impactan en aspectos como la salud, la educación, la economía, la seguridad y la cultura (Moreno, 2009). Su complemento "corrido", es lo que lo asocia a la tradición, es decir, componer, narrar, cantar y bailar canciones relacionadas con las condiciones de violencia y narcotráfico que se viven en México. Las diferentes realidades de "la guerra contra el narcotráfico" las han capturado compositores e intérpretes de la música norteña. Actualmente, algunos autores reconocen que el narcocorrido es el elemento más destacado de lo que han denominado "narcocultura" (Astorga, 1995; Mondaca, 2012; Ramírez-Pimienta, 2011; Simonett, 2004; Valenzuela, 2002).

Uno de los lugares donde el narcocorrido se ha manifestado con fuerza es Sinaloa, un estado localizado en el noroeste de México. Su capital, Culiacán, es una ciudad que desde hace muchos años ha sido caracterizada y estigmatizada como una ciudad violenta e insegura a causa de la presencia del narcotráfico. Es una ciudad en la que el narcotráfico ha asentado sus raíces. A pesar de los operativos enmarcados en "La guerra contra el narcotráfico en México", la violencia no ha disminuido y el número de víctimas ha aumentando durante los últimos años (Mondaca, 2012; Valdez, 2011). Dentro de la República Mexicana, Sinaloa ha sido considerada una de las entidades de mayor producción y tráfico de drogas del país (Astorga, 1996; Córdova, 2005). En Culiacán, el narcocorrido es una expresión musical vigente, "para escucharlo o estudiarlo no hace falta ir a buscarlo a un sitio particular o con un grupo de personas específicas, sólo hace falta salir a la calle y seguir los sonidos y ritmos que forman parte de la ciudad" (Burgos, 2011b, pp. 106).

En México, la popularidad y constante expansión del narcocorrido, hacen que sea un género musical polémico (Burgos, 2011a; Mondaca, 2012; Ramírez-Pimienta, 2011). Se trata de música que ha superado los intereses de la industria discográfica, los músicos y el público, para ocupar las agendas de la opinión pública, la política y la investigación científica. Por citar brevemente algunos ejemplos, mientras realicé esta investigación en la agenda política y en la opinión pública se reabrió el debate sobre la censura del género musical. Para las autoridades mexicanas endurecer las políticas de censura es complementar la lucha que mantiene el gobierno federal contra el narcotráfico. Las autoridades proponían reformas en las políticas de seguridad pública, como sancionar con tres años de cárcel a quien con narcocorridos hiciera apología del delito e incitara al narcotráfico. La iniciativa de Ley iba a más: "en caso de ocurrir el delito con convertir al artista que cometiera la provocación en sujeto de la Ley Federal de la Delincuencia Organizada de México" (Ibarra, 2010). Se mantiene la idea de que el narcocorrido ensalza y mitifica a los narcotraficantes; a la vez que turba indirectamente la tranquilidad pública, produce un escándalo, una alarma social y una sensación de inseguridad. Se teme que este tipo de incitaciones pueda encontrar a un receptor que quiera realizar o ejecutar los delitos de los instigadores (Contreras, 2010; Ibarra, 2010; León, 2010). Las autoridades y los medios afirman que ahora existe una "narcocultura" que se recrea haciendo culto a toda simbología y comportamiento asociado al narcotráfico, que se arraiga y propaga cada vez más en la juventud, con riesgos de convertirse en delincuentes por las tentaciones que despierta escuchar narcocorridos (Zepeda, 2009). Ante la propagación del narcocorrido, las

autoridades han decidido hacer frente al incremento de la violencia y el narcotráfico, pretenden erradicar los narcocorridos y castigar la apología del delito.

En el contexto académico el narcocorrido ha sido objeto de estudio desde diferentes disciplinas. En un primer momento, para la elaboración del proyecto de tesis doctoral hice una revisión de los trabajos existentes. Encontré que la mayoría de investigaciones han rescatado el poder del lenguaje de esta expresión musical. Delimitan su interés y análisis en las letras de las canciones. Concluyen que los narcocorridos son el reflejo y la representación de una realidad que vive México: la realidad del narcotráfico que utiliza un vehículo artístico para narrar hechos violentos donde se enaltece, sobrevalora, elogia y mitifica la figura y forma de vida del narcotraficante, el contrabando y el negocio de las drogas. Para algunos investigadores, en los narcocorridos se hace apología del contrabando, reconocen que estas composiciones cumplen la función de formar y reforzar ideologías e imaginarios colectivos, sirviendo como autorepresentación por todos los estereotipos que aparecen en el contenido.

Al ser predominantes los estudios basados exclusivamente en las letras de las canciones, encontré una limitación, una posibilidad y la necesidad de recorrer una línea de investigación distanciada de la forma tradicional de estudiar el narcocorrido. Siguiendo a Denissoff y Levine (1971), la limitación es que en los estudios basados en la letra existe una omisión que es evidente, la letra de la música no lo es todo en una canción. El análisis de la letra aislado no refleja nada sobre la música, ni sobre las prácticas sociales asociadas al género musical, tampoco sobre los contextos donde la música tiene presencia, mucho menos sobre las formas en las que se establece la relación entre la música y el público. Por otra parte, el análisis de la letra es insuficiente para explorar aspectos relacionados con la ideología, las representaciones y las formas de ser o pensar de grupos sociales. Consideré que una aportación para el estudio del narcocorrido sería abandonar la tentación de analizar las letras de las canciones (Frith, 1978), para profundizar en el narcocorrido como un género musical que no es sólo letra y que es más que música.

Tomando en cuenta las situaciones mencionadas antes -la popularidad, la relevancia social del narcocorrido en Sinaloa y la constante expansión del género; los usos y definiciones políticas de la música en materia de seguridad, prevención e intervención; y las limitaciones científicas para el estudio del narcocorrido- formulé algunas preguntas que me sirvieron de guía durante la investigación: "¿Cómo se presenta el narcocorrido en su contexto?, ¿Cómo se relaciona la música con su público?, ¿Cómo se produce, difunde y reproduce el narcocorrido?, ¿Cómo se articula y qué relevancia tiene en la vida cotidiana?".

Como objetivo de investigación me propuse estudiar el narcocorrido en la vida cotidiana de los jóvenes, centrándome en las prácticas, los contextos, los sentidos y mediadores que unen a la música con su público.

En la lógica de las preguntas y el objetivo de investigación planteado, opté por un planteamiento teórico-metodológico que marca distancia de las formas tradicionales en que ha sido estudiado el narcocorrido. Por una parte, retomé la noción de mediación de la Teoría del Actor-Red y de la Teoría de la Mediación (Hennion, 2002; Latour, 2008). Dejé de lado la tradición de tratar el narcocorrido como un intermediario, es decir, como un género musical fijo, estable y predecible, donde el interés principal es corroborar si la música refleja a la gente. Siguiendo la propuesta de la mediación musical, me interesé por tratar al narcocorrido en un plano relacional, en el que era necesario explicar la conexión y las experiencias de la música con su público. Desde esta propuesta, resulta indispensable situarse en los espacios naturales donde la música se presenta, entre la música y el público, donde se vinculan aficionados, objetos musicales y los lugares de la pasión musical (Hennion, 2002). En la lógica de la investigación etnográfica encontré la mejor forma para desarrollar la investigación. Desde esta aproximación alternativa, consideré importante descentrar la atención de las letras, dejar de concebir el narcocorrido como literatura, como texto, como elemento narrativo, para "ir al contexto". Con el objetivo de atender y profundizar en prácticas musicales-locales (Simonett, 2011).

La presente tesis doctoral se compone de ocho capítulos. En el primero "*El narcotráfico y la tradición corridística en México: Antecedentes del narcocorrido"*, parto de la idea de que los fenómenos sociales son producidos y situados históricamente, y por lo tanto, cambian con las épocas. Aquí, relaciono las investigaciones realizadas sobre la música y la cultura popular en México, con la documentación y análisis que han hecho otros investigadores sobre el narcotráfico en este país. Establezco las relaciones suficientes para describir y relatar los antecedentes de los narcocorridos de manera integral.

El segundo capítulo "*Del concierto, el espectáculo y el disco al escritorio, al atril y al papel: Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido*", es una revisión temática sobre cómo ha sido estudiado el narcocorrido desde las ciencias sociales: filosofía, antropología, etnomusicología, historia, sociología y psicología. Además, realizo una crítica a la postura tradicional y hegemónica que centra el estudio del narcocorrido en las letras de las canciones. Aquí, resalto la necesidad de realizar aproximaciones etnográficas al estudio de la música.

En continuidad con el capítulo anterior, en el tercero "*Aproximación cuasi-etnográfica al narcocorrido desde la noción de mediador*", desarrollo la perspectiva teórico-metodológica desde la cual realicé la investigación. En una primera parte, expongo las principales características de la propuesta de la cuasi-etnografía. Posteriormente, desarrollo algunas ideas y conceptos que retomé de la Teoría de la Mediación y de la Teoría del Actor-Red.

En el cuarto capítulo "*El quehacer etnográfico: trabajo de campo*", relato mi experiencia durante el trabajo de campo. Expongo el proceso de la investigación, las dificultades y las técnicas de investigación utilizadas durante el trabajo de campo.

El análisis se compone de tres relatos etnográficos que componen la parte final de la tesis: "*Silenciar lo innegable: Controversia de la censura al narcocorrido*", que es el quinto capítulo, donde describo y analizo los alcances y repercusiones de las políticas de censura al narcocorrido. Identifico a los actores implicados en la controversia de la censura; describo las acciones que realizan desde diferentes posturas; ubico los discursos que justifican su posición, describo las relaciones existentes entre la política, los músicos y los usuarios en torno de la censura al narcocorrido.

En el sexto capítulo "*Composición e interpretación de narcocorridos: La creación de un estilo*", el punto de partida es la concepción de la música como un proceso en construcción continua. Aquí recupero las experiencias de jóvenes músicos compositores y describo los intereses, motivaciones, preocupaciones y formas en las que los músicos componen narcocorridos. Además, abordo las formas en las que se presentan y establecen las relaciones entre la música, los músicos y el público, a través de la producción, el estilo y la presentación estética del narcocorrido en la vida cotidiana.

Para cerrar el análisis, en el séptimo capítulo "*Difusión, circulación y consumo del narcocorrido*", abordo la circulación y el consumo de la música en su contexto. Describo las prácticas que apuntalan la producción y difusión de la música en la vida cotidiana, las formas en las que los usuarios hacen circular su música, la presencia, difusión y consumo del narcocorrido en Internet, redes sociales, la calle y presentaciones en vivo.

Por último, en el octavo capítulo: "*'La última y nos vamos': consideraciones finales*", recupero y sintetizo lo que considero más relevante del trabajo. Resalto las aportaciones y propuestas teórico-metodológicas, desarrollo los elementos centrales derivados del apartado de análisis. También, expongo la posible continuidad en futuras investigaciones.

Capítulo 1. El narcotráfico y la tradición corridística en México: Antecedentes del narcocorrido

En este apartado realizaré un breve recorrido socio-histórico por los antecedentes del narcotráfico y la tradición corridística en México[1]. En la literatura reciente existen trabajos que abordan los antecedentes del narcotráfico o de los corridos post revolucionarios, pero realizan el rastreo profundizando o dando más importancia a uno o a otro elemento. Por otra parte, es posible ubicar estudios que realizan un gran salto temporal. Es decir, relacionan directamente el corrido revolucionario con el corrido contemporáneo, el narcocorrido. Esto, sin tomar en cuenta pequeños acontecimientos sociales, históricos y culturales que han mantenido la tradición corridística. En este capítulo vincularé las valiosas aportaciones realizadas por investigadores interesados por la música y la cultura popular en México, con la documentación y análisis que han hecho otros investigadores sobre el fenómeno del narcotráfico en este país. Así, pretendo establecer las relaciones suficientes, para describir y relatar los antecedentes de los narcocorridos de manera integral. Comparto la idea de Anajilda Mondaca (2012), quien sostiene que la comprensión del narcocorrido, no puede entenderse sin el contexto histórico, social y cultural en el que se ha presentado. Es fundamental entender el fenómeno del narcotráfico, no como el objeto de estudio, sino como un elemento que nutre y mantiene a la expresión musical. Para realizar el recorrido, retomo la siguiente idea de Tomás Ibáñez:

> El reconocimiento de que la realidad social no tiene otro origen, ni otra fuente de producción, que la propia actividad de los seres humanos. Tiene consecuencias sobre el tipo de conocimientos que podemos construir acerca de ella. Pero sobre todo, ese reconocimiento no deja otra opción más que resaltar la insoslayable dimensión histórica de los fenómenos sociales, con todo lo que ello implica. Todos los fenómenos sociales son producidos históricamente situados, y por lo tanto, por naturaleza, cambiantes con las épocas (1989, p. 110).

[1] Este capítulo fue adaptado a formato artículo: "Narcocorrido: Antecedentes de la tradición corridística y del narcotráfico en México". Se encuentra aceptado y será publicado en la revista *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 31 (en prensa).

1.1. La tradición corridística en México

Los orígenes de la tradición corridística en México son inciertos. En la literatura clásica sobre el tema como en la contemporánea se encuentran discusiones sobre diferentes lugares, tiempos y condiciones sociales en los que se inició la tradición. Se han postulado diferentes tesis, dos de las principales son la indigenista y la hispanista (Avitia, 1997a). La primera, sostiene que las raíces del corrido son previas a la conquista española; en ese pasado prehispánico en el que las lenguas indígenas y la poesía épica náhuatl servían como narrativas para relatar las situaciones que se vivían (Serrano (1973) en Avitia, 1997a; Montoya, 2010a). Celedonio Serrano (en Avitia, 1997a) afirma que es en el pasado indígena donde se encuentra la raíz del corrido. Específicamente, en la poesía narrativa azteca, que era un género bien definido. Según Rubén Campos (1974), la poesía y literatura folclórica se encontraba tanto en la vida pública, como en la privada, en las ceremonias y en los rituales. Señala el autor, que como muestras de los cantares mexicanos existen los que documentaron los frailes españoles.

> Los Cantares Mexicanos son preciosos poemas en prosa rítmica, según se desprende de las acotaciones que tiene al principio cada uno de los cantares, que no son simples coplas como pudiera creerse por el nombre con que son conocidos, sino poemas panteístas de larga extensión, recogidas por la tradición, y que son folklore puro, puesto que vienen del pueblo nahua, aunque algunos son cantos de Netzahualcóyotl, convertidos en poemas populares […] Es indudable que esos cantares se cantaban en las fiestas sacerdotales y profanas (Campos, 1974, p. 105).

Por su parte, la tesis hispanista ubica el corrido no sólo como un descendiente directo del romance español, sino como aquel mismo romance trasplantado y florecido en México. Vicente T. Mendoza (1954, 1964) define el corrido como un género épico-lírico-narrativo, que relata aquellos sucesos que afectan poderosamente la sensibilidad de las multitudes. Dice el autor:

> 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, 1964, p. 9).

Para Antonio Avitia (1997a), la tesis indigenista resuelve el origen de los corridos en las lenguas indígenas, así como algunas formas de construcción poética de los mismos. Pero deja de lado la parte hispánica en la producción corridística. Lo mismo sucede con la propuesta hispanista, los antecedentes se limitan a la visión de los conquistadores. Así,

tanto en la propuesta indigenista como en la eurocentrista se presenta una visión parcial de los orígenes de la tradición.

Una tercer tesis es la mestiza, desde esta postura, se propone que el corrido es un producto mestizo genuinamente nacional. La postura nacionalista se apoya en el hecho de que cualquiera de los dos elementos, tanto el hispano como el náhuatl, pudieron dar origen a las composiciones de los corridos. Reconocen que la producción del género aumentó luego de la Independencia de México, no en la población indígena, ni entre los europeos, sino en una población mestiza y multicultural que compartía una realidad marcada por las diferencias, dando origen a relatos comunes en sus composiciones[2] (Horcasitas, 1974 en Avitia, 1997a).

Otra propuesta es la de Américo Paredes (1963), quien sostiene que la tradición corridística se consolidó en la frontera entre Texas y el noreste de México a partir de la segunda mitad del siglo XIX[3]. Para Paredes, se trata de un género tradicional que cultiva el pueblo, que refleja su idiosincrasia y su forma de vivir. El autor resalta, las situaciones de conflicto como condición ideal para la producción de historias y corridos que convirtieron en leyenda a sus personajes (Paredes, 1986). Además, su propuesta se contrapone a la idea de ubicar los orígenes, la relevancia y la tradición del corrido mexicano en el romance español. Propone abandonar la visión eurocentrista, que ubica el origen de la tradición del corrido en los periodos de conquista. En la misma línea, Mendoza (1964) apuesta por una tesis regionalista, propone la zona del centro de México como la región donde es posible ubicar los antecedentes de la tradición corridística mexicana.

Mendoza (1964) señala que entre 1800 y 1850 hubo gran cantidad de composiciones. Define que no tenían el carácter narrativo ni épico del corrido. Según este autor, el corrido como expresión musical obtuvo su carácter definitivo en plena Revolución mexicana. Algunos investigadores coinciden en ubicar los antecedentes y el desarrollo del corrido en tres períodos: "El primero abarca desde la Independencia hasta el ascenso de Porfirio Díaz al poder, el segundo desde los principios de la Dictadura Porfirista hasta 1910 y el tercero desde principios de la Revolución hasta nuestros días" (Avitia, 1997a, p. 32).

[2] Avitia (1997a) señala que durante la guerra de Independencia de México surgieron composiciones que tenían relación con los personajes y los sucesos que ocurrían. Señala que eran romances muy rudos, muy expresivos que retrataban los sentimientos de la época. Expone como ejemplo el "Corrido del grito de Independencia", las "Mañanas de Hidalgo", entre otros.

[3] La propuesta de Paredes (1963), es discutida y defendida con mayor detalle en el texto *"The Ancestry of Mexico´s Corridos: A Matter of Definitions"*. Es un manuscrito en el que no sólo se manifiestan los puntos en desacuerdo con Merle E. Simmons, sino que se discute la forma en la que ha sido explicado la evolución del corrido.

Aunque existe la tendencia a descalificar a los corridos postrevolucionarios y a considerar que el género, desde la cuarta década del siglo XX, entró en decadencia.

Para Mendoza es más acertado ubicar la primera etapa del corrido en el último cuarto del siglo XIX, que fue cuando aparecieron composiciones que cantaban las hazañas de algunos rebeldes al gobierno de Porfirio Díaz[4]. Es propiamente "el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida" (1964, p. 14). Señala Paredes (1986) que la gente le compone baladas a sus bandidos, los convierten en leyendas, después en héroes populares. Así, el corrido como género musical se cristalizó durante el período de la Revolución mexicana. Fue uno de los momentos históricos más importantes y trascendentales en la composición de corridos[5].

1.1.2. El corrido durante la Revolución mexicana

En diferentes momentos de la historia, las luchas por la libertad fueron las que impulsaron la composición de corridos. Como mencioné antes, fue en el último cuarto del siglo XIX cuando comenzaron a producirse composiciones entre trovadores, que narraban hazañas de guerrilleros, bandoleros sociales, valientes y rebeldes a los gobiernos. En estos relatos se describían sus proezas, los últimos momentos de los ajusticiados por crímenes o de los fusilados por insubordinación, sentenciados según la ordenanza militar (Mendoza, 1964). Las historias de los personajes surgieron en diferentes regiones del país, relatando de manera específica las condiciones de injusticia en las que se encontraban.

A pesar de las limitaciones a la libertad de expresión, la época porfirista fue pródiga en corridos. Fueron tantas las producciones de los trovadores que relataban las rebeliones contra el régimen de Porfirio Díaz que a inicios del siglo XX, por sus características y contenidos, fue necesario reconocer que el género musical se encontraba definido (Alviso, 2011; Avitia, 1997a; Mendoza, 1956; Moreno, 1989; Ragland, 2009). Muchos de los guerrilleros que aparecían en los corridos, no eran concebidos como criminales por la población de México o por la México-Americana. Eran héroes que luchaban por sus derechos y los del pueblo contra la dominación y el régimen establecido (Herrera-Sobek, 2000). El contrabando era percibido como una consecuencia natural de conflictos

[4] Porfirio Díaz fue un militar y político mexicano que gobernó México durante 34 años (1876-1911). Esta época es conocida como "El Porfiriato". Fue un período que provocó grandes desigualdades entre la población mexicana y en el que se suprimieron gran cantidad de libertades civiles de la época.

[5] Para profundizar en el tema de los orígenes de la tradición corridística, es importante el trabajo de Guillermo E. Hernández (2008). El autor rescata los estudios clásicos del corrido, para exponer los primeros esfuerzos de investigación en el tema y las diferentes posturas que existen.

geográficos e interculturales (Ramírez-Pimienta, 2011a). El bandolerismo "fue una de las formas que asumió la desesperación del peón depauperado, del campesino sin tierra, del minero socavado, simbolizando una situación de polarización social e indefensión popular" (Valenzuela, 2002, p. 20). Sobre los bandoleros se producirían anécdotas, historias, leyendas, chismes, relatos y baladas. En tiempos de tensiones, debates y conflictos, los construirán como íconos culturales de sus regiones (McKee, 2007). En palabras de Hobsbawm (1976):

> Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la justicia, a veces incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las que admirar, ayudar y apoyar (p.10).

Durante los años de lucha revolucionaria, los cancioneros, los trovadores del pueblo, entremezclados con los soldados, recorrían los campos de combate, ya fuese cuando se trataba de descalabros o victorias, sentían como misión ineludible informar a los demás la verdad presenciada por ellos mismos. Es necesario resaltar que el corrido también refería a otros temas y no sólo a las batallas revolucionarias. La tradición también incluía las experiencias, vivencias y el punto de vista de las personas (McDowell, 1972). Además, servía como fuente de entretenimiento. Relataba cuentos, leyendas, duelos, actos cómicos, catástrofes naturales, pasiones amorosas, descarrilamientos de ferrocarriles, entre otros temas (Avitia, 1997a).

Según Yolanda Moreno (1989), el trovador que escribía o improvisaba corridos, constituía la única fuente de información para las multitudes iletradas, en ellas se relataban los sucesos más salientes de la vida nacional, a la par que acontecimientos trágicos. Si bien, la idea del corrido como de fuente información[6] o "prensa popular" ha sido ampliamente difundida y aceptada, vale la pena rescatar el apunte de McDowell (2008), quien señala, que si bien el corrido ofrece información y detalles sobre fechas, lugares y nombres, su finalidad no se reducía a la función de un periódico que ofrecía noticias. Afirma el autor, que servía para interpretar, celebrar, recordar, dignificar y mantener vivos aquellos eventos familiares ocurridos en comunidades concretas. Por aquellos días, los acontecimientos trascendentes eran descritos, comentados, entonados en verso y escuchados con atención en las plazas públicas; además, se transmitían los valores e ideales de las tropas revolucionarias y de la

[6] La tradición de concebir la música como "medio informativo" se mantiene en la actualidad. Según Mondaca (2012), los narcocorridos son "crónicas periodísticas que dan cuenta de los acontecimientos que ocurren diariamente en el mundo del narcotráfico […] algunas de las historias están documentadas, a pie de página, cuando derivaron de un hecho real" (p.245).

población en general. Eventualmente, según el curso y desarrollo de la vida en México, los trovadores iban de pueblo en pueblo, de feria en feria entonando sus canciones, además, hacían circular sus composiciones en papeles multicolores, que vendían a bajo precio y constituían un tipo de "prensa popular" (Mendoza, 1956; Moreno, 1989). Comenta Avitia:

> La hoja suelta, también conocida como hoja volante, fue, a principios del siglo XIX, la forma de transmisión de la décima al público alfabeto de la época y en la segunda mitad del mismo siglo fue la vía por la cual el corrido viajó a todo el país, portado por los cantantes de corridos (conocidos como "cantores" en el norte y "publicistas" en el sur) (1997a, p. 20).

Tras la impresión de corridos en imprentas populares, el corrido se convirtió en materia de intenso consumo, se difundió y propagó por todo México. Al son de un bajo sexto, arpa o guitarra[7], no hubo por aquellos días ningún acontecimiento digno de ser cantado, que no fuera entonado y escuchado con intensa atención en las plazas públicas (Mendoza, 1964). Los intérpretes eran:

> Trovadores, músicos, juglares anónimos, autores que quizá entre sus miras estuvo el cantar en los campamentos para deleite de los mismos que inspiraron acciones heroicas realizadas sin estímulo del honor o de la gloria, a cambio de unos tragos de alcohol o unas cuantas monedas para ir viviendo. Individuos que ignoraron su papel de testigos, su personalidad de historiadores, sólo conscientes de su facultad creadora que traduce en sílabas rimadas cuanto ve y cuanto escucha (Mendoza, 1956, p. 111).

Sobre las composiciones de la Revolución mexicana y sin imaginar la realidad de ahora, Vicente Mendoza concluía: "Nunca en las fechas históricas de México se habían señalado hechos tan sangrientos como los que tuvieron lugar en estos combates en los que se vio un verdadero derroche de la sangre mexicana" (1956, p.121).

Posterior a la Revolución, los corridistas mantuvieron las características de la tradición, tanto en el empleo de formas, como en el uso de convenciones poéticas, así como en la calidad estética (Hernández, 2000). Tanto en la región fronteriza como en diferentes zonas de México, las composiciones cambiaron sus temas, ya no se cantaba a aquellos caudillos que luchaban por y para el pueblo. La lucha por la tierra y la libertad dejó de ser un tema de interés, y se dio cabida a nuevas temáticas. Por aquellos años, cobrarían fuerza los corridos que relataban los movimientos políticos post-revolucionarios que

[7] El acompañamiento instrumental varia dependiendo de la región. En la zona norte del país que abarca los estados de Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Sinaloa los sucesos revolucionarios se cantaron acompañados de la música de acordeón, bajo sexto, guitarra y redova; instrumentos que caracterizan la "música norteña" (Avitia, 1997a; Moreno, 1989).
Comenta Helena Simonett (2004a) que el movimiento revolucionario fue crucial en el desarrollo de las características musicales de las bandas regionales, tales como "la tambora" en Sinaloa (también "banda sinaloense"), "el tamborazo" en Zacatecas y "chile frito" en Guerrero.

disputaban el derecho, la seguridad y la dignidad individual (Hernández, 2000); corridos sobre el movimiento migratorio de México a Estados Unidos y los conflictos fronterizos con Estados Unidos, en los que se encuentra la añoranza de la tierra mexicana, el desquite y los abusos de las autoridades migratorias y las difíciles condiciones laborales a las que se enfrentaban los mexicanos al otro lado de la frontera (De la Garza, 2007; Herrera-Sobek, 1993a; Ragland, 2009; Valenzuela, 2002) y corridos sobre el movimiento cristero, en los que se hace mención al conflicto armado entre la Iglesia Católica y el Estado mexicano que luchaban por el poder y reivindicaban los derechos de libertad de culto en México (Avitia, 1997b). En las composiciones eran recurrentes temas como la hombría, la exacerbación de la valentía, el machismo, la vida campirana, el desprecio a la muerte, la pobreza, entre otros; elementos que permitieron la gestación de la música campirana y la tradicional música ranchera. La tradición corridística continuó formando parte de la vida cotidiana de México y servía para realizar propaganda y protestas, continuó presente en las luchas y manifestaciones populares de esos años (Héau & Giménez, 2004).

Según James Nicolopulos (1997), se ha difundido la idea de la decadencia de la tradición corridística posterior a la Revolución. El autor difiere y cuestiona la supuesta "decadencia y próxima muerte de este género como genuinamente popular" (Mendoza, 1954 en Nicolopulos, 1997, p. 116). Se planteaban y condenaban los efectos negativos de la comercialización del género. Como consecuencia, su decadencia (Nicolopulos, 1997). Se preveía que el género caería en el olvido (Simmons, 1957). Indiscutiblemente la forma de componer, interpretar y difundir corridos cambió. Se adaptó a una nueva realidad, encontró potencia en nuevos canales de producción y difusión. Tuvo más alcances y se dispersó. Siguiendo a Nicolopulos (2000), las composiciones incrementarían su repertorio regional, centrándose en personajes, lugares y eventos más específicos. La tradición no se rompió ni desvirtuó. Simplemente se fortaleció. Sus contenidos se adaptaron a condiciones históricas distintas, donde seguían imperando situaciones de conflicto, se mantenían las desigualdades e injusticias sociales, crisis económicas, la visibilidad de grupos marginales y el surgimiento de personajes que transgreden la cultura oficial y las clases socioeconómicamente privilegiadas. Además, se mantendría esa conexión con una cultura rural en la vida cotidiana (Hernández, 2000; Nicolopulos, 1997; Simonett, en prensaa).

1.2. El corrido post-revolucionario, la música y los orígenes del narcotráfico en México 1920-1930

Investigadores que han documentado el fenómeno del narcotráfico en México, coinciden en ubicar los inicios del narcotráfico en la década de 1920; en ese México todavía inestable por las revueltas revolucionarias, en el que seguían imperando crisis económicas, condiciones de vida paupérrimas, movimientos migratorios en búsqueda de una mejor calidad de vida, la persecución a ciudadanos que daban una seña de progreso, la ambición de gobernantes por asumir el poder en diferentes regiones de México y el blindaje de una frontera que desafiaba a los mexicanos para irse a los Estados Unidos. Aunque es difícil ubicar cómo, dónde y cuándo surgió el narcotráfico en México, algunos investigadores afirman que los antecedentes se remontan a finales del siglo XIX e inicios del XX, con la llegada de la población china a México. En la década de los 20 del siglo pasado, la mayor cantidad de inmigrantes chinos provenía de la alta California estadounidense. Emigraban a México por las duras condiciones de segregación y explotación que sufrían. Los chinos se establecieron en diversos estados del norte del país y otras regiones de México; representaron una importante fuerza de trabajo, la mayoría se incorporó en la construcción de vías ferroviarias, otros lograron establecer negocios de lavandería, hotelería, restaurantes y cultivo de hortalizas (Astorga, 1996; Córdova, 2005). Los investigadores no dudan en sostener que junto con sus costumbres, tradiciones y estilos de vida, los asiáticos llevaron a México la semilla de amapola que la sembraban para uso personal (Montoya, Rodríguez, & Fernández, 2009). En Sinaloa era usada con fines medicinales; también, sus derivados eran consumidos en los fumaderos de opio de los chinos inmigrantes (Córdova 2005). Aunque el consumo estaba circunscrito a esferas muy cerradas, poco a poco se hizo costumbre cultivar la planta en huertos familiares, a la vista de vecinos y de los ambulantes. Las características de la tierra fértil y las condiciones climáticas favorecían la producción de la amapola. El progreso económico y las costumbres de la población china en México, despertaron en políticos y empresarios un sentimiento de xenofobia antichina. Durante ese período "eran acusados de portadores de enfermedades contagiosas; competidores desleales en el trabajo, por que aceptaban salarios más bajos; eran vistos como degenerados sexuales, fumadores de opio y raza caduca, entre otras cosas" (Avitia, 1997c, pp. 202–203). De 1919 a 1930 se realizaron las campañas antichinas (Fernández, 2010). Manifestaciones brutales que generaron repudio hacia los asiáticos, fomentando la persecución, detención, encarcelamiento, asesinato y el destierro de la zona (Córdova, 2002). Un ejemplo de la concepción del pueblo mexicano sobre los chinos, queda reflejado en el corrido "El destierro de los chinos" (Avitia, 1997c, pp. 200–201).

La población de chinos se recluyó en la serranía de Sinaloa, Durango, Chihuahua, Sonora. También se trasladaron a otras regiones de México. En Sinaloa, el poblado de Badiraguato se convirtió en el escondite ideal. Ahí produjeron amapola en mayores cantidades, aumentaron la adicción al opio y mejoraron las técnicas de cultivo y procesamiento con fines comerciales, convirtiéndose en una actividad económica marginal que posibilitaba la sobrevivencia del día a día (Córdova 2005; Montoya, Rodríguez y Fernández 2009). La persecución no era ingenua. El historiador Herberto Sinagawa relata que "políticos y familias adineradas de la región previeron con anticipación el potencial económico de la siembra de la adormidera y la amapola" (Citado por Córdova, 2005, p. 244).

En el libro *El siglo de las drogas*, Luis Astorga (1996) documenta que en 1909 en Shangai se realizó la primera reunión internacional para proponer el control del opio y sus derivados. En 1912, en La Haya, se llevó a cabo la Convención Internacional del Opio, México participó, aprobó y ratificó los tratados propuestos. En 1920, las autoridades sanitarias mexicanas consignaron sus preocupaciones eugenésicas, haciendo eco al espíritu criminalizador de las reuniones internacionales. En 1922, las autoridades nacionales dieron la orden a los gobernadores del estado de Sinaloa de destruir todos los plantíos de adormidera y proceder con energía contra los criminales. En 1925 se fijaron las bases sobre las que se permitió la importación de opio, morfina, cocaína; se nombraron los productos cuya importación estuvo sujeta al permiso del Departamento de Salubridad Pública. Se prohibió la importación de opio para fumar. En ese mismo año, con los acuerdos de Ginebra se establecieron los marcos legales y se restringió el uso del opio, marihuana y cocaína (Montoya et al., 2009; Valenzuela, 2002). La prohibición marcó una nueva etapa, imponiendo un esquema legítimo de percepción cuyo contenido se desarrolló con la participación de agentes sociales con vocación de "empresarios morales" (Astorga, 1996, p. 31). Se prohibía por una preocupación por el uso adecuado y la calidad de las sustancias. No se preocupaban por el distribuidor (Moreno, 2009).

En 1919, en Estados Unidos se promulgó la Ley Volstead, que prohibía la venta, importación y fabricación de bebidas alcohólicas en todo su territorio. La Ley también era llamada "Ley Seca", duró hasta 1933. La prohibición tuvo como consecuencia que se fabricara alcohol de manera ilegal en Estados Unidos, y que se importara, también de manera ilegal, desde Canadá y México (Ramírez-Pimienta, 2011a). En ese tiempo, en México florecieron y se expandieron casinos de juego, en los que se comercializaba opio y alcohol. Eran controlados por jefes del ejército mexicano, militares, políticos, gobernantes

y personas adineradas de la época (Cruz, 2008). En este contexto aparecieron corridos que relataban el contrabando de licor, específicamente de tequila a los Estados Unidos. A los contrabandistas se les conocía como "tequileros, vinateros, *botleggers* (por llevar contrabando en las botas) o *horsebackers* (por llevar carga prohibida a lomo de sus caballos)" (Ramírez-Pimienta, 2011a, p. 35). En diferentes artículos, Juan Carlos Ramírez-Pimienta analiza los corridos de contrabandistas. Cita como ejemplo los corridos "Los tequileros" y "El contrabando de El Paso"[8]; también, los que abordaban el tráfico de textiles de Estados Unidos a México. Señala el autor, que por sus características, estos serían un antecedente muy importante para las próximas composiciones que abordarían el tráfico de drogas. Refieren a un conflicto intercultural fronterizo, exhiben la condición socioeconómica y las condiciones de pobreza de la región, se justifican los actos ilícitos a través de la pobreza, se fija una imagen negativa hacía las autoridades estadounidenses (Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2011a). Este tipo de composiciones se acompañaban de los instrumentos y el estilo característico de la música norteña[9]. Durante la década de los veinte la música norteña tomaría fuerza y se afirmaría el género conocido como "canción ranchera" convirtiéndose en un producto citadino con color campirano (Moreno, 1989). En Sinaloa, durante la década de los veinte se desarrolló, normalizó y estandarizó un estilo regional "la tambora", también conocida como "banda sinaloense"[10]. 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; el baile rompía con la monotonía de la vida cotidiana. Para los músicos representaba algo más que una actividad recreativa, era una forma de tener un ingreso económico adicional (Simonett, 2004a).

1.3. El contrabando y los corridos de 1930 a 1940

En ésta época comienza a tomar forma la categoría social del traficante de drogas. Comenzaron a aparecer contrabandistas profesionales, campesinos y comerciantes de las zonas de cultivo. El opio se convirtió en una substancia de comercio ilícito y en un negocio muy rentable a corto plazo (Astorga, 2005). La frontera entre México y Estados Unidos

[8] Es posible escuchar las grabaciones en las colecciones «*First Recordings of Historic Mexican-American Ballads (1928-37). Corridos & Tragedias de la Frontera*», «*Los Pinguinos del Norte. Corridos de la frontera*» , «*The roots of the narcocorrido*».

[9] Para profundizar en la historia de la música norteña véase «*Música Norteña. Mexican Migrants Creating a Nations Between Nations*» de Cathy Ragland.

[10] Una exhaustiva documentación del desarrollo del género musical en Sinaloa se encuentra en « *En Sinaloa nací: Historia de la música de banda*» de Helena Simonett. También es importante la aportación de Omar Montoya «*Trompeta en mano, soltando y llanto y en compañía del diablo. . . Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)».*

sería testigo de infinidad de transacciones clandestinas. Los contrabandistas eran definidos como hombres aventureros que saltaban las vallas seducidos por la hazaña. Eran "burladores de fronteras" y transgresores que confrontaban a las fuerzas gubernamentales (Valenzuela, 2002). México era concebido como un núcleo de concentración y distribución de estupefacientes, siendo "Ciudad Juárez probablemente el centro más peligroso donde trabajaban los traficantes" (Astorga, 1996, p. 39). En 1931, los delitos de tráfico de drogas y toxicomanía pasaron a ser de carácter federal. Se establecieron condenas de prisión y multas económicas. En los negocios farmacéuticos se endurecieron las medidas de control. La vigilancia aumentó en los puertos, aduanas y fronteras. Con las medidas de control el valor de la droga incrementó y los traficantes tendrían mayores beneficios de su actividad. Las políticas establecidas daban poco resultado, pues "el tráfico de drogas crecía no como un poder *paralelo* o *autónomo*, sino ligado estructuralmente a la política" (Astorga, 1996, p. 41). En esta década el comercio o tráfico de droga era considerado una actividad prohibida e inmoral.

Señala Valenzuela (2002) que los estadounidenses han sido los principales consumidores de droga, pero son sus gobiernos quienes establecen las reglas para su control, presuponiendo que son los inmigrantes indocumentados quienes propician el incremento del consumo y del contrabando en los Estados Unidos. El gobierno estadounidense hablaba de intenciones por parte de los mexicanos de debilitar su "calidad moral" y destruir su tejido social al distribuir heroína y mariguana entre los niños norteamericanos (Astorga, 1996, p. 57).

Como era de esperarse, al finalizar la Ley Volstead en 1933, la mercancía de contrabando cambió, ya no se trataba de textiles y alcohol sino de droga. Surgen las primeras muestras del corrido de narcotráfico. Aparece la cocaína y el tráfico de la misma como un elemento temático en los corridos de la época. Ramírez-Pimienta señala que la mayoría de los corridos de los años 30 del siglo XX tienen una sólida base en hechos reales y reflejan la evolución del contrabando de drogas. Como muestras toma los corridos "Por morfina y cocaína" y "El contrabandista", ambos grabados en 1934[11]. Afirma que son dos corridos bastante parecidos, se abordan los beneficios económicos del narcotráfico, aunque

[11] Es posible escuchar las grabaciones en las colecciones de «*The roots of the narcocorrido*» (Nicolopulos y Strachwitz 2004) y «*Los Pinguinos del Norte. Corridos de la frontera*». Ramírez-Pimienta, advierte que es imposible saber de otro tipo de composiciones de contrabando. Reconoce que probablemente se compusieron temas similares y no se grabaron, o probablemente existan grabaciones de las que no hay registro. Para fijar las primeras muestras del género, el autor se basa en las fechas de grabación.

su locus de enunciación es la prisión. Propone que en 1931 fue grabado el primer tema dedicado a un importante traficante, el corrido "El Pablote", que fue dedicado a un narcotraficante de alto nivel de Chihuahua. "El corrido del hampa"[12], es una verdadera crónica del narcotráfico en Ciudad Juárez del primer tercio del siglo XX. En composiciones de esa época se encuentran elementos que se mantendrán en los actuales narcocorridos. Se evidencia la corrupción, la impunidad y una autoridad incapaz. Refieren a una sólida colusión y transposición entre el narcotraficante, el policía y el político. Además, aparece la figura del traficante como "bandido generoso". El que realiza obras comunitarias, se gana el aprecio y la protección del pueblo. Estas composiciones evidencian lo antiguo y complejo que resulta la problemática del narcotráfico. A partir de ellas cambiarán los nombres, las fechas y las acciones, pero la esencia del conflicto fronterizo se mantendrá (Ragland, 2009).

Valenzuela señala que durante la década de los treintas la música norteña acompañó y difundió las narraciones de la situación social fronteriza. Alcanzó e incrementó su popularidad en ambos lados de la frontera. Propició elementos identitarios en la zona norte de México. Se encontraba en los salones, en las fiestas de la población adinerada, también, en la calle y en las cantinas donde era escuchada por peones, mineros y comerciantes (Montoya, 2008).

1.4. El desarrollo e incremento del narcotráfico, la década de 1940

La década de los cuarenta fue crucial para la producción de droga a gran escala en México. Fue en Sonora, Sinaloa, Chihuahua y Durango donde se concentró la mayor producción de droga. Incrementó la demanda y la siembra de amapola para la producción de heroína y morfina durante la Segunda Guerra Mundial (Astorga, 1996; Córdova, 2005). Según Montoya y Fernández, en 1940 Estados Unidos rompió los acuerdos para la restricción de drogas e impulsó el cultivo industrial de amapola en la sierra sinaloense. Según los autores, en México se concentró la producción de adormidera y mariguana. De México a Estados Unidos se traficaba morfina, mariguana y heroína. Algunos autores afirman que durante la Segunda Guerra Mundial presidentes de México y Estados Unidos firmaron un convenio en el que se aprobaba el cultivo de amapola y la producción de opio (Cedillo, 2007; Mondaca, 2004; Montoya & Fernández, 2009). Otros consideran que esta

[12] Según Ramirez-Pimienta, el «nuevo corrido del Pablote» es posible escucharlo en «*Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recording Produced in the United States, 1893 to 1942*. Vol 4. University of Illinois Press: 1990,1940». «El corrido del hampa» en «*The roots of the narcocorrido*».

afirmación es un mito, pues aunque se hable mucho sobre ese pacto, no existe un documento que avale dicho convenio (Astorga, 1996; Córdova, 2005; Osorno, 2009). En un principio, la droga estaba destinada a los soldados de Estados Unidos, que en ocasiones cruzaban a México para consumir. La demanda incrementó por la gran cantidad de población adicta que tenían. No sólo abastecían militares, sino que la droga se distribuía en su población. México se convirtió en el principal proveedor de drogas para los estadounidenses (Montoya & Fernández, 2009). El narcotráfico continuó bajo el amparo de políticos y empresarios mexicanos. Se consolidó el narcotráfico como una actividad económica redituable y las personas dedicadas al tráfico cobrarían fuerza, incrementando su poder y estatus[13].

Badiraguato, Sinaloa, se convirtió en un importante centro productor de droga y epicentro de distribución hacía Estados Unidos. Sus características geográficas fueron idóneas para el cultivo de adormidera y amapola. Además, por la proximidad con Estados Unidos se reducían costos y tiempo de traslado. Badiraguato se convirtió en un emblema del narcotráfico (Astorga, 1996).

Para los habitantes de la serranía, el cultivo de adormidera significaba una posibilidad de contrarrestar el desempleo, la pobreza y el hambre. El cultivo, la producción, distribución y la comercialización de la droga era un negocio familiar. Según Juan Fernández, el narcotráfico era considerado como una actividad ilegal. Los habitantes de la sierra lo veían como algo normal, ya que ofrecía posibilidades de desarrollo y se consideraba un negocio redituable. Los que se dedicaban al cultivo de la adormidera o al tráfico del opio, eran conocidos como "gomeros" (Astorga, 1996, p. 63).

Posterior a la guerra, el gobierno estadounidense mostró preocupación por las condiciones de distribución de droga en su país. Según Astorga, a las autoridades les preocupaban los hábitos de los soldados adquiridos en la guerra o reforzados a causa de la misma. También estaban interesados en influir en las políticas de otros gobiernos con la intención de combatir el problema de producción, distribución y consumo. Con la exigencia y respaldo del gobierno estadounidense, en México iniciaron campañas militares con el objetivo de destruir plantíos y perseguir a productores, traficantes y consumidores de droga.

[13] En el capítulo de «La otra carga prohibida… la droga» de Ramírez-Pimienta, el autor describe a detalle el surgimiento, desarrollo e influencia de los primeros narcotraficantes de la frontera entre Ciudad Juárez, Chihuahua y El Paso, Texas.

En el plano cultural, durante la década de los cuarenta la música norteña se convirtió en un poderoso símbolo de la clase trabajadora mexicana. Según Cathy Ragland (2009), los conflictos fronterizos y la fluencia migratoria fueron elementos fundamentales en el asentamiento e incremento de la popularidad de la música norteña. Un elemento determinante fue el programa Braceros. Se implementó de 1942 a 1964. Campesinos y obreros mexicanos se trasladaron a Estados Unidos en búsqueda de una mejora económica. Representaban la mano de obra barata en actividades de cultivo o en la construcción de vías ferroviarias. La música norteña incrementó su popularidad en ese período. Las canciones retrataron la vida cotidiana, las experiencias de su traslado, creencias y actitudes de los migrantes. Resaltaron la exigencia de sus derechos como trabajadores, los abusos vividos, la discriminación y los conflictos con las autoridades norteamericanas. Perpetuaron la noción de mexicanidad e invocaron a la solidaridad de una comunidad inmigrante. En ambos lados de la frontera, se cimentó un estilo propio asociado a un grupo marginal, siendo el acordeón y el bajo sexto los símbolos distintivos de la clase obrera (Herrera-Sobek, 1993a; Ragland, 2009).

Además de los corridos de migrantes, ganaron importancia corridos que versaban sobre la producción y la distribución de drogas. Corridos como "Carga Blanca"[14], "Contrabando de Juárez", "Carga ladeada"[15] y en la década siguiente aparecería "La canela"[16]. En esta década la música norteña incrementó su producción y reproducción discográfica (Alviso, 2011). Sin embargo, mucho de los corridos de narcotráfico de la época no se preservaron en el gusto popular (Ramírez-Pimienta, 2011a).

1.5. Las luchas contra el narcotráfico y la disminución de corridos en 1950-1960

En la década de los cincuenta, Sinaloa fue reconocido como un estado con potencial económico, se erguía como un estado agricultor, se mantenía como el principal estado productor de adormidera. Se decía que en Sinaloa, pistoleros, traficantes y matones a sueldo caminaban por la calle. Ser sinaloense era sinónimo de ser "gomero" y se calificaba a Culiacán como "un nuevo Chicago con gánsters de huarache" (Astorga, 1996, p. 89). Los

[14] Según Ramírez-Pimienta, «Carga Blanca», sería el corrido más prominente de la época, se mantendría vigente en las siguientes décadas. La composición es posible escucharla en «*The roots of the narcocorrido*».

[15] «Contrabando de Juárez» se puede escuchar en «*Los Dinámicos del Norte. Rancheritas con Guitarra Vol.2*». «Carga ladeada» es posible escucharla en «*Peerles 70 años. Los Broncos de Reynosa. 1933 Una historia musical…2003*».

[16] La composición es posible escucharla en «*The roots of the narcocorrido*».

enfrentamientos entre policías, militares y "gomeros"[17] se hicieron cada vez más frecuentes. También los asesinatos de traficantes, por bandas rivales. En los periódicos debutaron y fueron muy frecuentes las noticias de nota roja de varios sinaloenses traficantes de opio.

Durante la década de los sesenta, el cultivo de adormidera aumentó, se mantuvo el tráfico de opio y sus derivados. Incrementó el cultivo y el tráfico de mariguana. La corrupción y colusión entre traficantes y las autoridades gubernamentales era descarada. Estas últimas protegían a los productores de droga de quienes recibían sobornos. En esos años reinaba la prosperidad en algunas regiones de la sierra (Astorga, 1996).

Durante la década de los sesenta Estados Unidos financió diversas batidas contra el tráfico de drogas en México. Intentaban decomisar y destruir plantaciones de mariguana y amapola. En 1960 la *Operación Volcanes y Operación Guanajuato*; en 1963 la *Operación Comando*; en 1969 se ordenó la *Operación Intercepción*, implicaba una revisión minuciosa de los automóviles en la frontera para detectar contrabando de drogas. La medida se implementó sin el consentimiento de las autoridades mexicanas. Después vino la *Operación Cooperación* (Montoya & Fernández, 2009).

Para algunos autores, durante la década de los sesenta hubo una ruptura con las tradiciones musicales de México. Según Valenzuela (2002), varios elementos posibilitaron la metamorfosis del corrido. En estos años, la población mexicana se inclinó por las producciones musicales como el rock'n'roll proveniente de Estados Unidos. Hubo una fuerte disminución de analfabetismo, acompañada de un proceso de urbanización en el que la población fue dejando el campo y se veía obligada a adoptar nuevos estilos de vida. Los jóvenes seguían identificados con el rock o las baladas, distanciándose poco a poco del corrido que perdía presencia social, pero sin llegar a desaparecer del todo (Moreno, 1989; Valenzuela, 2002). Aún con la influencia musical de Estados Unidos, Los Alegres de Terán[18] durante los cuarenta y cincuenta establecieron un estilo en la música norteña. Su música fue popular en contextos urbanos. Permitía contactar con el nostálgico contexto rural y estilo ranchero (Ragland, 2009). Según Ramírez-Pimienta, en las décadas de los cincuenta y sesenta hay un vacío en el corpus de corrido de narcotráfico. Esto no significa

[17] A finales de los cincuenta, en los periódicos de la capital del país aparece por primera vez la palabra «narcotraficante», para referirse a personas relacionadas con la actividad del tráfico de drogas. Aunque sería empleada más frecuentemente durante la década de los sesenta.

[18] Los Alegres de Terán fue una agrupación innovadora a finales de los treinta y principios de los cuarenta. Influyeron en el desarrollo de la música norteña. Para profundizar en la historia, trayectoria e influencia de la agrupación, véase el capítulo «Los Alegres de Terán: "Los padres de la música Norteña» de Ragland.

que no se hayan compuesto, grabado o interpretado. Continuarían siendo populares los corridos de décadas anteriores. Sobre las composiciones de esa época, afirma que es evidente que ningún corrido de narcotráfico logró una prominencia y permanencia mediática regional o nacional. Asocia la ausencia de corridos de narcotráfico a una relativa estabilidad social y económica que se vivió en esos años.

Las ideas de ruptura con las tradiciones mexicanas y vacío en el corpus del corrido de narcotráfico, rompen con la lógica de continuidad del género. Así, sería imposible explicar el resurgimiento del género en la década siguiente. Según Ragland (2009), en esos años la música norteña tendría un peso importante en la región fronteriza. Continuó siendo asociada a una clase obrera inmigrante en Estados Unidos. Fue un elemento de mexicanidad en ambos lados de la frontera. Durante los sesenta, la música jugaría un papel importante en el fortalecimiento de una comunidad inmigrante indocumentada. Los corridos sobre inmigrantes sirvieron como canciones de protesta durante el Movimiento Chicano de finales de los sesenta. La popularidad de la música norteña propició que surgieran compañías de producción, difusión y distribución en la región fronteriza. Incrementó la popularidad del corrido en ambos lados de la frontera. La tradición continuó, la temática era el conflicto fronterizo.

Según Mario Sánchez, los efectos de la crisis se reflejaron en las comunidades agrícolas de México. En Sinaloa, las condiciones de vida en las comunidades rurales eran insoportables, imperaban los problemas económicos, lo que propició la emigración del campo a Culiacán, capital del estado (Sánchez, 2003). Incrementó el desempleo, la falta de vivienda y de servicios. Se presentaron condiciones de marginación social. El narcotráfico representaba una oportunidad para mejorar las condiciones de vida. En la serranía sinaloense, el narcotráfico continuaba siendo percibido como parte de la vivencia local. La migración era visible en la ciudad a través de la música. Las personas que llegaron del campo traían consigo sus gustos musicales, un conocimiento y estilo para interpretar la música norteña. Tuvieron contacto con ella a través de la radio. Así conocieron y aprendieron las canciones y corridos de Los Alegres de Terán, Los Domeños, y Los Broncos de Reynosa. Su conocimiento de la música les permitía ganarse unas monedas en la ciudad. La música norteña comenzó a ser visible en la calle, cantinas, restaurantes, mercados, fiestas en los pueblos, ferias tradicionales, serenatas y carreras de caballos. En ese tiempo, la música era asociada a una cultura rural. Para Sánchez, la popularidad de la música norteña en Sinaloa ha transitado por dos etapas. La primera entre los cincuenta y sesenta, cuando surgió y se asentó en el escenario musical sinaloense. Los músicos se

encontraban lejos de la fama y de las grandes compañías discográficas. La segunda etapa vendría en la década siguiente, donde la música norteña ya tendría un arraigo importante, las agrupaciones norteñas impulsadas por la industria discográfica difundieron su música traspasando fronteras regionales, estatales e internacionales (Sánchez, 2007). Fueron las condiciones ideales para que el narcotraficante tomara fuerza y protagonismo en la tradición corridística. 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 (Mondaca, 2012; Ovalle, 2010).

1.6. Eclosión del narcotráfico y de los narcocorridos, la década de 1970

Durante la década de los setenta la actividad del narcotráfico ya era incontrolable. Algunos autores afirman que fue en esos años cuando aparecieron los narcocorridos (Astorga, 2000; Héau & Giménez, 2004; Mondaca, 2004). Lo cierto es que no aparecen en esa década, sino que como se ha dicho antes sus antecedentes se remontan a la década de los treinta con los corridos de contrabando (Herrera-Sobek, 1979; Ramírez-Pimienta, 2004a). En los setenta, fue el momento del *boom* de los narcocorridos. Se registraron oficialmente en la Sociedad de Autores y Compositores de México los primeros corridos de traficantes. Posteriormente fueron grabados por compañías disqueras y difundidos a través de diversos medios de comunicación. En las composiciones eran recurrentes las historias de narcotráfico, violencia, la frontera como escenario indispensable de las operaciones y la sobrevaloración del contrabando. Se acompañaban con música norteña y la tambora o música de banda (Alviso, 2011; Astorga, 2005; Valenzuela, 2002). A partir de esta década la música de banda y conjuntos norteños comenzaron a ser relacionados con la "narcocultura" (Córdova, 2005; Simonett, 2006).

La composición, interpretación, distribución masiva del género y tal vez su éxito, coinciden con la realidad que se vivía en aquellos años en el estado de Sinaloa. Era "tierra de nadie", es considerado como uno de los períodos más violentos registrado en la historia del estado (Astorga, 1996). De 1975 a 1981, el gobierno de México emprendió una campaña denominada "Operación Cóndor". La lucha fue más allá del decomiso, quema de drogas y arrestos a presuntos involucrados con el narcotráfico. Durante las redadas, se realizaron allanamientos a las propiedades de personas que habitaban la sierra de Sinaloa. Las autoridades sometían a campesinos con abusos y maltratos que llegaban a la tortura

física o mental, al arresto y muerte de personas inocentes. Se desencadenaron enfrentamientos entre narcotraficantes y elementos del ejército mexicano, y posteriormente, luchas entre las mismas bandas de narcotráfico. La situación terrorífica que se vivía en la sierra de Sinaloa obligó a los pobladores a emigrar a la ciudad, evitando así ser masacrados (Córdova 2005). Centenares de familias huyeron de un ambiente hostil. El abandono de la sierra y su traslado a la capital del estado generó desadaptación social, propició desempleo, más violencia y el aumento de la drogadicción en Culiacán. Según Córdova, la población que emigró a la capital era mayoritariamente analfabeta, con mínima instrucción educativa y escasa formación cultural. Llevaron consigo costumbres, hábitos, formas de vida donde la violencia y el mundo de la droga formaban parte de su vida cotidiana. También, incrementó la presencia de músicos que tocaban acordeón y bajo sexto. Prestaban sus servicios en cantinas, mercados y diversas zonas de la ciudad (Sánchez, 2007). A través de un proceso de integración, interacción y de convivencia cotidiana se construyeron nuevos escenarios donde la realidad de la serranía se compartía en la ciudad. Además de Culiacán, los traficantes se instalaron en diferentes regiones de México, de esa manera se extendió el problema a lo largo del territorio nacional (Montoya et al., 2009).

Durante estos años fueron decenas de narcocorridos los que circularon. Narraban la violencia que se vivía y la represión militar implementada por la "Operación Cóndor". Se develaba la corrupción, la intolerancia y la incapacidad del gobierno para afrontar el narcotráfico. Se dieron a conocer Los Tigres del Norte[19] con sus éxitos de esa época "*La banda del carro rojo*", "*La camioneta gris*", "*Contrabando y traición*"[20]. Eran composiciones que al público le gustaban y por ende las consumía. Sus corridos abordan historias de narcotraficantes y emigrantes. Su música la escuchaban personas de todas las clases sociales en discotecas, bailes, fiestas, cantinas y la calle (Ramírez-Pimienta, 2011a). Se asentó una música con un contenido específico y un estilo peculiar. Según Avitia, el corrido ya no era

[19] Los Tigres del Norte son considerados los principales artífices del resurgimiento del género. Para profundizar en información sobre los orígenes, la trayectoria y trascendencia de la agrupación, véase «Los Tigres del Norte y el resurgimiento del género» de Ramírez-Pimienta (2011a), y «*Los Tigres del Norte and the Transnationalization of Música Norteña in the Working-Class Mexican Diaspora*» de Ragland (2009).

[20] Las canciones se pueden escuchar en los discos de Los Tigres del Norte. Específicamente en «*Contrabando y Traición*», «*La banda del carro rojo*» y «*Corridos Prohibidos*». El corrido de «*Contrabando y Traición*» marcó un cambio en la escritura de corridos. Antes de él predominaban las composiciones sobre hombres narcotraficantes. La historia de Camelia, es la primer composición que dio un papel preponderante a la mujer en el narcotráfico, algo totalmente novedoso por aquellos años. Se describe la imagen de una mujer heroína, caracterizada por inteligente, bella, valiente, leal, traidora y violenta en virtud de la naturaleza propia del narcotráfico y sus consecuencias (Fernández & Muñoz 2010, Mondaca, 2004).

lo mismo de antes. Los sonidos y ritmos cambiaron. Las composiciones tendrían "menos sentido histórico" (1997d, p. 127).

Según Jorge Sánchez (2009), el narcotráfico a finales de los setenta más que un estilo de vida era un signo de identificación. Señala el autor, que en algunas localidades del estado de Sinaloa comenzó a ser visible una subcultura denominada "narcocultura", que por decirlo de una manera muy general, se manifiesta en modelos de comportamiento caracterizados por un anhelo del poder, hedonismo y prestigio social. En lo religioso, por una devoción por "Jesús Malverde", que sería una especie de Robin Hood sinaloense[21]. En lo cultural, por un gusto por la música del narcotráfico y por una forma de vestir característica "El 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" (pp. 80-81).

El narcotráfico era visible en diversos elementos culturales. Según Lilian Ovalle (2010), el narcotráfico se consolidó, comenzó a legitimarse a partir del ejercicio de poder en diferentes niveles[22]. Ovalle reconoce dos formas: El poder de recompensa y el poder por el castigo. Retoma las ideas de Michel Foucault, para referir a un "poder simbólico", que "se consigue cuando un grupo de actores sociales tiene los medios para hacer prevalecer su definición de la realidad y hacer adoptar una visión del mundo como la más correcta"(p.85). Según Ovalle, la aceptación de lo ilegal se genera a través de la complicidad de diversos sectores sociales. Enfatiza que el poder y la legitimación del narcotráfico no siempre se ejerce mediante el uso de la fuerza y la violencia, ni por la instrumentalización de la corrupción. Ha sido efectivo el caso de narcotraficantes que asumen el papel del Estado y apoyan sectores de interés público como son la vivienda, educación, el transporte, la salud, espacios de recreación, espacios religiosos y otros servicios básicos en las comunidades rurales. En ocasiones, asumen el rol de héroes, proveedores o benefactores

[21] La imagen de Jesús Malverde se encuentra asociada a la narcocultura. Al tratarse de una leyenda es difícil saber cuándo inicia la relación de Malverde con el narcotráfico. En ninguna de sus historias se menciona que haya sido narcotraficante, se enfatiza en su profesión de ladrón. Se le considera santo. Surgió en la época de la Operación Cóndor, que fue un tiempo difícil para los traficantes. Se tenían que encomendar a lo que fuera por que en todo momento su vida peligraba. En esos años, pobladores de Culiacán daban cuenta de cientos de milagros realizados por Jesús Malverde (Montoya, *Narcocorrido y Culiacán*). Para profundizar en la historia del personaje, los rituales que envuelve y su relevancia social en Sinaloa, véase la tesis doctoral de Anajilda Mondaca (2012). También el artículo «*El narcocorrido religioso: usos y abusos de un género*» de Ramírez-Pimienta (2011b).

[22] Lilian Ovalle basa su análisis en una extensa revisión sobre la noción de poder y legitimación. Además, se respalda por notas de campo y entrevistas realizadas a personas vinculadas con las redes del narcotráfico en Colombia y México.

con las personas del pueblo. De esta forma, se cristaliza un discurso legitimador de sus acciones al presentarse socialmente como "gente comprometida con el desarrollo regional" (p.85). También se legitima a través de prácticas de consumo opulento y delirante, con las que se busca una distinción y aceptación social. Por otra parte, al ser el narcotráfico una actividad ilegal, no cuenta con los canales legales para asegurar el cumplimiento de sus pactos. De ahí que el uso de la intimidación, la violencia y la muerte sea una práctica recurrente y configuren otras formas de legitimarse.

1.7. Masificación del narcocorrido e incremento desmesurado del narcotráfico, las décadas de 1980 y 1990

A inicios de los ochenta las corporaciones policiacas y los medios periodísticos bautizaron como "cárteles" a los grupos dedicados al negocio de las drogas, en referencia al máximo nivel de organización y los convenios establecidos con las autoridades, para facilitar la producción, distribución y venta de la droga (Astorga, 1996). En esta década el tráfico de drogas y la violencia armada aumentaron con mayor intensidad. El narcotráfico era concebido como un problema heredado del pasado, pasó de ser un fenómeno marginal ubicado en la serranía a ser parte de la vida cotidiana en los ambientes citadinos, logrando aceptación por parte de la población urbana y rural (Sánchez, 2009).

Durante esos años, se fortaleció la llamada "guerra contra las drogas", los cárteles de droga desarrollaron e innovaron estrategias para burlar los obstáculos legales. Las organizaciones dejaron de ser rústicas y pasaron a ser redes mejor organizadas y especializadas, valiéndose de recursos y conocimiento tecnológico y científico para potencializar el éxito de sus proyectos (Ovalle, 2010).

En Sinaloa, tras los fracasos en las luchas frontales para combatir el narcotráfico, se emprendió una lucha en el plano cultural. Según Héau y Giménez, en los años ochenta ya no había una subcultura, sino una cultura del narcotráfico que legitimaba las acciones de los traficantes y deslegitimaba las acciones de las instituciones gubernamentales. Apuntan que en los corridos de los ochenta se abordan directamente las acciones de narcotráfico, junto con episodios de aventura y violencia que lo caracterizan, describiendo crudamente muertes, masacres, desgracias y en algunas ocasiones asumiendo la modalidad de homenajes *post mortem*.

A finales de los ochenta, los narcocorridos son vistos como una apología al narcotráfico. En 1987 se desarrolló una campaña contra la violencia, el pistolerismo y el

narcotráfico. El gobierno presentó su programa estatal de justicia y seguridad pública. Tenía puestas sus esperanzas en el Festival Cultural Sinaloa, el cual significaba un proceso de transformación en este campo. Los narcocorridos sufrieron una censura parcial en espacios radiofónicos y televisivos, para una protección ética de niños y jóvenes. Se solicitó el cambio de programación en las estaciones radio, suprimiendo la transmisión de narcocorridos, debido a la exaltación de la violencia que se promovía en la narcomúsica (Córdova, 2005; Ragland, 2009).

Dos años después de que se estableció la política de censura sobre los narcocorridos en el estado de Sinaloa, Los Tigres del Norte en 1989 promovieron la venta de su disco "*Corridos Prohibidos*", el segundo más vendido en la historia de la música de acordeón y bajo sexto. El primero, es "*Jefe de jefes*" de 1997, también de Los Tigres del Norte (Ramírez-Pimienta, 2004a). Ambas grabaciones narran temas de drogas y narcotraficantes. Para Montoya y Fernández (2009), las canciones son realizadas y difundidas con un sentido crítico político, en el que se denuncian y describen actos de corrupción por parte del gobierno de México y alianzas o pactos de narcotraficantes con el ejército mexicano. Afirman, que la crítica y denuncia social obligó a las autoridades a reprimir la expresión de un discurso crítico y alternativo al oficial, promovido por los medios masivos de comunicación. En contraste con la visión académica, para Enrique Franco, el supuesto sentido y compromiso crítico político importa poco. Lo sostiene desde su experiencia, pues fue director artístico y compositor de cabecera de Los Tigres del Norte por más de 15 años. Para él, las composiciones se reducen a algo más simple. El disco es un negocio y lo importante es vender la música, "si berreas, si ladras y digas lo que digas, si tu disco se vende ya la hiciste" (Citado por Ramírez-Pimienta, 2004b, p. 44). El disco "*Corridos prohibidos*" fue una producción planeada e intencionada. Sus canciones, el diseño de la portada y el nombre del disco resultó una excelente estrategia de mercado que desencadenó el éxito de la agrupación (Ramírez-Pimienta, 2011a).

Durante la década de los ochenta gran parte del repertorio de narcocorridos de la música norteña influyó en la música de banda. La música de banda recobró fuerza por la reinterpretación de los éxitos de la música norteña con banda, logrando continuidad, mayor impacto y aceptación durante la década siguiente (Simonett, 2004). Valenzuela señala que además de la banda y la música norteña, en la frontera México-Estados Unidos, se hizo

presente el movimiento de la "onda grupera"[23], que representa una continuación de la música norteña ya que incorpora al corrido y algunos estilos musicales (Valenzuela, 2002).

Astorga documenta que en la década de los noventa el narcotráfico, la corrupción y las relaciones entre los narcotraficantes con instancias de seguridad, funcionarios de distintos niveles e importantes empresarios adquirió mayor visibilidad en los medios masivos de comunicación. En el medio periodístico adquirieron importancia publicaciones críticas donde aparecían notas, reportajes completos y mejor informados que describían los hechos ocurridos y develaban públicamente las relaciones entre los traficantes y funcionarios políticos. En esos años, las autoridades gubernamentales intensificaron la guerra contra los cárteles sinaloenses. Fueron detenidos algunos de los traficantes más buscados; también, aumentaron los enfrentamientos entre los distintos cárteles de la droga. Se señalaba la existencia de varias bandas de traficantes ubicadas en diferentes estados del país: Sinaloa, Baja California, Jalisco, Chihuahua y Tamaulipas.

Miguel Olmos señala que en la década de los noventa la industria discográfica impulsó la producción, grabación y difusión del narcocorrido. Los narcocorridos eran un artículo de consumo redituable para la industria discográfica (Simonett, 2008). Esto, por ser un género musical muy popular en un auditorio de habla hispana, que se desarrolló de manera simultánea en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, logrando una fuerte aceptación de un público predominantemente joven (Ramírez-Pimienta, 2010a). En esos años, uno de los artistas que revolucionó el género fue Chalino Sánchez. Su música, estilo y sus composiciones por encargo lo convirtieron en ídolo de una generación de jóvenes mexicanos residentes en Estados Unidos y del norte de México. Es una de las figuras musicales más influyentes que han aparecido en Los Ángeles y en la música mexicana por décadas (Quinones, 2002). Chalino revivió el corrido mexicano[24]. Sus composiciones abordaban una realidad actual. Eran historias de valientes narcotraficantes e inmigrantes. Las únicas dos figuras de la cultura popular mexicana que en ese período eran exitosas económicamente. El narcocorrido llegó a una juventud chicana que había considerado la música norteña como algo ajeno a su experiencia, como algo de sus padres. Hubo una revalorización de las raíces mexicanas. La carrera artística de Chalino duró

[23] La "onda grupera" es conocida como música grupera. Es considerado un género transnacional hibrido. Sus orígenes se encuentran en las baladas pop mexicanas, la música tropical y los grupos de rock de los sesenta. Son agrupaciones que suelen interpretar baladas pop, canciones románticas, cumbia mexicana, cumbia tropical. También suele asociarse a la tecnobanda y al pasito duranguense (Simonett, en prensab).

[24] Es posible escuchar sus composiciones en la «*Colección de oro. Chalino Sánchez*», «*18 corridos famosos. Chalino Sánchez*», «*Chalino Sánchez canta corridos al estilo Culiacán*» y «*El pela vacas*».

cuatro años. A pesar de eso, impuso una moda. Después de su muerte en 1992, el intérprete se convirtió en leyenda. Su legado propició un movimiento cultural llamado "el chalinazo"[25], que se extendía en Los Ángeles y Sinaloa. Jóvenes citadinos adoptaron ese modo de vestir norteño que se aproximaba a lo ranchero mexicano. Una apariencia de narcotraficante *chic*. El estilo era caracterizado por el uso de sombreros, tejanas, camisas de seda vistosas, chamarras y botas vaqueras de piel de animales exóticos, hebillas grandes y cadenas de oro. Por su forma de cantar, marcó la pauta a decenas de artistas que imitan su voz, estilo y temática de sus corridos. Por otra parte, se presentó una especie de "sinaloización" de la cultura mexicana de Los Ángeles. Es decir, si se pensaba que "el mariachi era sinónimo de México, en Los Ángeles las clases trabajadoras mexicanas estaban oyendo realmente la música de Sinaloa: el conjunto norteño y la banda, que tocaba música para bailar basada en la tuba. Y si ser sinaloense (con la implicación de las drogas) de repente era la onda, mucho más lo era ser de un rancho sinaloense"(Quinones, 2002, p. 32). A la par de los éxitos de Chalino, también se difundía el ritmo de la quebradita y la llamada tecnobanda que compartían como epicentro de producción la región de Los Ángeles, California y que se extendería a diferentes regiones de México (Simonett, 2001).

1.8. El narcotráfico y el narcocorrido en los últimos años

La realidad que impera en la vida cotidiana de México es la de "la guerra contra el narcotráfico". Esta lucha, como he mostrado a lo largo del texto, no es reciente ni novedosa. Sin embargo en los ámbitos políticos, mediáticos y cotidianos ha tomado fuerza en los últimos años, desencadenando una serie de actos hostiles, bárbaros y violentos que han afectado y repercutido en todo el territorio nacional, sin obtener los resultados esperados.

La exacerbación del combate al narcotráfico se puede ubicar en el sexenio 2000-2006. Después de setenta y un años de gobierno de un mismo partido político en México, tocó el turno a otro, que por sus planes, proyectos y promesas, fue conocido como "el gobierno del cambio". El gobierno recibió lo que Ricardo Ravelo denomina una "herencia maldita" o "narcoherencia", derivada de lo que gobiernos anteriores permitieron hacer, dejaron de hacer o hicieron mal. Es evidente que la descomposición del país no es producto de un sexenio y culpa de un gobernante. El fenómeno del narcotráfico, desde su

[25] Para profundizar en información sobre Chalino Sánchez, resulta interesante el capítulo «El corrido de Chalino Sánchez» de Quinones. También, «El mito del *Pela Vacas*, Chalino Sánchez» de Ramírez-Pimienta.

florecimiento, desarrollo y aún en la actualidad ha sido respaldado por el poder político (Cedillo, 2007; López-Vallejo, 2010; Morales, 2011). El presidente del cambio asumió el compromiso de desmantelar el poder de los cárteles del crimen organizado en México. Declaró la guerra al narcotráfico como ningún otro presidente en el país lo había hecho, dando prioridad al freno de la violencia, rompiendo varias inercias de corrupción entre el gobierno mexicano y el narcotráfico e imponiendo otras (Chabat, 2010; Gutiérrez, Magdaleno, & Yáñez, 2010).

En el 2001 Los Tigres del Norte lanzaron su álbum "*Uniendo Fronteras*", uno de sus éxitos fue "Crónica de un cambio". Es un corrido que crítica al gobierno de Vicente Fox. Según Ramírez-Pimienta (2011a), se especuló que fue censurado y controlado por el nuevo gobierno. Afirma el autor que la agrupación declaró haber sido víctima de la censura gubernamental. La censura se reflejó en la difusión radiofónica.

El primer sexenio del cambio se mostró impotente para enfrentar al narcotráfico. Terminó derrotado por los cárteles de la droga, derruido por la corrupción, penetrado por el narcotráfico en las instituciones gubernamentales y con un incremento desbordante de la violencia, donde se manifestaba la impunidad. Las estrategias de gobierno, los operativos implementados y quienes asumieron la responsabilidad de llevarlas a cabo demostraron su ineficacia para combatir a los grupos de narcotraficantes, poniendo de manifiesto que "la guerra contra el narcotráfico" era un fiasco, se trataba de una "guerra perdida" (Cisneros, 2010; Dávila, 2010; Morales, 2011; Ravelo, 2007; Serrano, 2007). Según Ravelo, era evidente la descomposición del país. Aumentó el número de víctimas y el trasiego de droga en México. Además "el narcotráfico logró penetrar las estructuras de las policías tanto federales como estatales. Muchos mandos altos y medios fueron ejecutados en el país. La razón: estaban incorporados a las estructuras de los cárteles" (2007, p. 21).

Durante el sexenio 2006-2012, el gobierno concibió el problema del crimen organizado como un asunto de emergencia nacional. El narcotráfico sería el enemigo al que habría que combatir con vigor y de manera frontal. Con el apoyo del ejército nacional, se abrió fuego contra los cárteles de la droga en todo el territorio nacional (Mondaca, 2012). La estrategia ha evidenciado la incapacidad e ineficacia del Estado para combatir el crimen organizado, propiciando un incremento de la violencia que no sólo afecta a los actores de la batalla sino a la sociedad en su conjunto (Chabat & Sánchez, 2009; Pérez, 2010). La finalidad de reforzar el combate era recuperar la seguridad pública, la legalidad, restablecer el estado de derecho y recuperar los daños causados a la sociedad (Fernández & Ronquillo,

2006; Osorno, 2009). Mondaca documenta, que a raíz de la estrategia, los índices de violencia han incrementado a nivel nacional y estatal. En el 2006 en México hubo 2.200 asesinatos relacionados con el narcotráfico, de los cuales 604 se presentaron en Sinaloa. En el 2008, fueron 5.400, en Sinaloa se contaron 1.167. Ese año se consideró temporalmente como el más violento de la "guerra contra el narco". Al cierre del 2010, la cifra de muertes sumaba 15.273, de los cuales 2.238 fueron en Sinaloa. Para el 2011, se contaron más de 35 mil, 1.592 en Sinaloa. Para este año, a nivel nacional ya se sumaban un total de casi 50 mil muertes y más de 10 mil desaparecidos. En Sinaloa, el período de gobierno 2004-2010, se considera como el más sangriento que se ha registrado de momento. La postura del gobierno mexicano, es que las muertes, la violencia y la inseguridad que se vive son resultado del éxito de su estrategia. Es decir, su política de guerra frontal ha tenido consecuencias lamentables, pero según ellos se debe mantener (Mondaca, 2012). La "guerra contra el narcotráfico" continúa en la lista de prioridades del gobierno en turno. Cisneros (2010) y Morales (2011) coinciden al afirmar que el gobierno declaró y ha mantenido la lucha contra el narcotráfico justificando algunas razones; 1) la advertencia de que México ya no era un país de tránsito, sino que se había convertido en un país consumidor de drogas, donde el narcomenudeo afectaba a niños y jóvenes de manera creciente y alarmante; 2) disminuir el aumento de violencia relacionada con el narcotráfico, el tráfico de armas y el sentimiento de inseguridad que ésta causaba en la población; 3) poner freno a la lucha territorial que se mantenía entre los distintos cárteles de la droga en México; 4) desmantelar las redes de protección al narcotráfico y erradicar su presencia en las instituciones gubernamentales y en las esferas más importantes de la política nacional; 5) la estrategia de combate se implementó como una estrategia política que permitiera legitimar las intenciones del nuevo gobierno.

Como resultado de la política de combate frontal al crimen organizado, los enfrentamientos entre las bandas del narcotráfico crecieron. Lo que ha generado altos costos para la sociedad en términos de violencia que el Estado mexicano no ha podido contener (Chabat, 2010). Cisneros comenta que las estrategias gubernamentales han sido muy cuestionadas, ya que a pesar del incremento en el gasto de seguridad pública, la inseguridad no ha disminuido. Aún con la detención o muerte de varios capos importantes, las estructuras de las organizaciones del crimen organizado siguen intactas y continúan funcionando. El temor e inseguridad han incrementado, las ejecuciones, decapitaciones, secuestros, desapariciones y la presencia de sicarios que hacen justicia por su propia mano cada día se hacen más presentes. La proliferación de drogas mantiene una expansión

notable en el territorio nacional, aumentando la variedad, calidad y potencial de las drogas y el número de consumidores. La erradicación de cultivos ha fracasado. La riqueza y el poder de los narcotraficantes se ha incrementado. Es difícil pensar que en el territorio nacional exista un espacio libre de tensión derivado de la violencia propiciada por el crimen organizado, las fuerzas armadas y las políticas de intervención gubernamentales (Ravelo, 2007).

Las diferentes realidades de "la guerra contra el narcotráfico" las han capturado compositores e intérpretes de la música. Al son de la música norteña o música de banda han compuesto temas de las hazañas o derrotas de los capos de la época, de las alianzas y venganzas de los cárteles de la droga, de los pactos y rupturas de la corrupción política, de los crímenes, ajustes de cuenta, masacres, decapitaciones, desapariciones. Por decirlo de manera resumida, las composiciones capturan la realidad cotidiana del México de hoy. Sirvan como ejemplo las composiciones del Movimiento Alterado[26]. Las condiciones de violencia y narcotráfico que se viven en la vida cotidiana, han favorecido que las composiciones relacionadas con el tráfico de drogas sean de interés para su público (Burgos, 2011a). La posición de algunos investigadores, es resaltar que se hace apología "de los grupos criminales, así como del delito y la violencia en todas las formas posibles […] muestra de una cultura de la muerte, otra cara de la narcocultura" (Mondaca, 2012, p. 245). Mondaca precisa, que se trata de apología "tanto del narcotraficante como del delito en toda su expresión: exacerbación de la ilegalidad (asesinatos, amenazas, corrupción, traición, formas de ejecutar al enemigo), justificación, lamentos, el éxito (en los negocios, festejos, dinero) y el poder" (p. 247). Otros autores, se distancian de la supuesta apología, matizando que en ocasiones se trata de producciones musicales críticas, que ofrecen información divergente a la contenida en el discurso oficial (Astorga, 2005; Burgos, 2011b). Se trata, de un elemento cultural que refleja la realidad que se vive hoy (Mondaca, 2012; Ramírez-Pimienta, 2011a).

Los narcocorridos han alcanzado una mayor aceptación, lo que genera ganancias redituables para la industria discográfica y ha despertado un estado de alerta en las autoridades gubernamentales. Si bien a finales de la década de los ochenta se establecieron políticas de censura parcial para la protección de niños y jóvenes (Astorga, 2005), para las

[26] Bajo la producción de Twiins Enterprise las diferentes agrupaciones que de momento componen el Movimiento Alterado son las siguientes: Los Mayitos de Sinaloa, El Komander, Los Buitres, Bukanas de Culiacán, Erik Estrada, El RM, Los Nuevos Elegantes, Noel Torres, Los Buchones de Culiacán, Oscar García, La edición de Culiacán, Los 2 Primos, Los favoritos de Sinaloa, Grupo Ondeado, Saul Loya El Mazzivo, El Jr. de Culiacán.

autoridades, aparentemente, las medidas de censura parcial han sido insuficientes. Por consiguiente, han realizado propuestas para endurecerlas y con ello hacer frente desde el plano cultural a la "lucha contra el narcotráfico". El narcocorrido ha sido "demonizado" (Ramírez-Pimienta, 2011a), ha sido construido como "enemigo del Estado" (Mondaca, en prensa). Tras una revisión de la situación actual en el debate político de los narcocorridos, las autoridades propusieron realizar reformas en las políticas de seguridad pública. Consideran que este tipo de composiciones ensalzan y mitifican a los narcotraficantes, producen un escándalo, una alarma y una sensación de inseguridad. Por otra parte, intentan establecer una relación entre los narcotraficantes y los compositores e intérpretes. Así, el trabajo de los músicos ha sido estigmatizado (Ramírez, 2011a), perseguido y etiquetado como promotor de la cultura del narcotráfico. Las autoridades han propuesto incluir sanciones como tres años de cárcel a quienes con narcocorridos hagan apología del delito e inciten al narcotráfico (Burgos, 2011b). Las medidas de censura aumentaron en Sinaloa en mayo del 2011. Se prohibió la interpretación de narcocorridos en espacios donde se vende alcohol: bares, centros de baile, cantinas, espacios donde se realizan conciertos. La medida se enmarca en la estrategia de "guerra" nacional contra el narcotráfico. Se justifica en la lógica de la prevención. Ya no se trata de ofrecer una alternativa cultural para el desarrollo de la juventud. La "guerra contra el narcotráfico" también es una guerra cultural, en la que los políticos intentan erradicar cualquier manifestación asociada al narcotráfico (Burgos, 2011c).

Como se ha visto a lo largo del texto, el narcotráfico en México y en Sinaloa se ha visibilizado, instituido y legitimado como un fenómeno histórico, social y político. Ha sido un fenómeno cambiante en todo momento, en el que han confluido condiciones geográficas, climáticas, políticas y culturales. Siendo la música un elemento que se mantiene, cambia y se adapta a las condiciones vividas de cada época. De esta forma, el narcocorrido se encuentra inserto en la vida cotidiana, siendo una manifestación vinculada directamente a la narcocultura.

Como sugirieron Américo Paredes (1986) y John McDowell (1972) refiriéndose a "los corridos", los narcocorridos actuales continúan vigentes en la situación de conflicto de hoy. El narcotráfico y sus manifestaciones culturales, como cualquier otro fenómeno social son producidos históricamente situados, por su naturaleza, son cambiantes con las épocas. Al día de hoy, el narcocorrido se encuentra presente en la vida cotidiana de Culiacán y de otras regiones de México. Cuenta con la aceptación mayoritaria de los jóvenes. Para escucharlo o estudiarlo no hace falta ir a buscarlo a un sitio particular o con un grupo de

personas específicas, sólo hace falta salir a la calle y seguir lo sonidos y ritmos que forman parte de la ciudad.

Capítulo 2. Del concierto, el espectáculo y el disco al escritorio, al atril y al papel: Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido

La decadencia y el próximo fin del corrido anunciado por Vicente T. Mendoza resultó ser un augurio fallido. En lo que acertó el folclorista e historiador mexicano, fue en vaticinar que el corrido mexicano sería valorado y estudiado por investigadores. En sus inicios, los estudios del corrido se basaron en una basta compilación de composiciones, que eran separadas por contenidos temáticos para la elaboración de antologías (Mendoza, 1954, 1956, 1964). En ocasiones, las secciones de las antologías se acompañan de algún apunte histórico para la comprensión de los corridos citados (Avitia, 1997a). También, los estudios se interesaban en profundizar sobre los antecedentes y raíces históricas de la tradición corridística (Campos, 1974; Mendoza, 1964; Paredes, 1963; Simmons, 1957). Los estudios sobre el corrido han proliferado, profundizando en temas como: los corridos de la Revolución mexicana y post-revolucionarios (Avitia, 1997a; Hernández, 1999; Herrera-Sobek, 1993a; Mendoza, 1964), los corridos de migración, los corridos de contrabando en la frontera entre México y Estados Unidos, corridos correspondientes a diferentes condiciones y movimientos sociales de México (Herrera-Sobek, 1993b; Paredes, 1986; Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 1998, 2004a) y más recientemente los corridos que abordan temas relacionados con el narcotráfico.

Vicente Mendoza sostiene que el corrido es uno de los soportes más firmes de la literatura auténticamente mexicana. Afirma que es un género que manifiesta la cultura del pueblo. Resalta que este tipo de expresión musical sería cada vez más valorada por académicos interesados en investigar el perfil, la personalidad, la nacionalidad y los aspectos sociales e históricos de la cultura de México. La idea del folclorista, fue retomada por investigadores que decidieron dar continuidad al estudio del corrido. Se trata de una tradición académica que se ha desarrollado y fortalecido, los investigadores predominantemente se centran en las letras de las composiciones para analizar todo lo que Mendoza apuntó.

María Herrera-Sobek (1979) fue la primera investigadora en realizar un breve ensayo sobre corridos referentes al tráfico de drogas. En "*The theme of drug smuggling*

in the mexican corrido", la investigadora describe brevemente algunos antecedentes de los corridos de contrabando y analiza la letra de algunos narcocorridos de la década de los setenta. Sostiene que los narcocorridos descienden directamente de los corridos de contrabando compuestos en la frontera norte de México, ya que muchas de las características con las que son descritos los contrabandistas, son utilizadas para describir a los traficantes de drogas. En los años setenta, el tráfico consistió en la movilización de cocaína, mariguana y heroína de México a Estados Unidos. De ahí que durante las décadas de los sesenta y setenta la mayor parte de corridos relataran actividades sobre los traficantes de drogas. Para Herrera-Sobek, la construcción del personaje en el corrido y la legitimación de sus actividades, es distinta. Los protagonistas de los corridos de contrabando y los narcocorridos son vistos como héroes, pero en los narcocorridos de esa época aparecería un fuerte posicionamiento moral por parte del corridista y la comunidad de contrabando. Señala la investigadora que el punto de la moral en este tipo de composiciones es una constante; ya que las composiciones acusan a quienes cometen acciones fuera de la ley, describen situaciones negativas como consecuencia del contrabando, mencionan la muerte o a la prisión como destino por ser traficante y expresan la moralidad de la comunidad donde se crea la composición. Así, al tratar el corrido como expresión de la moral, observa cómo la comunidad muestra desaprobación hacía los narcotraficantes y se posiciona particularmente contra el tráfico de drogas. Del análisis de algunos corridos, la investigadora concluye que los valores expresados hacia la actividad del contrabando son rotundas: "*the wages of sin are death*" (p.61). Al final del ensayo, Herrera-Sobek propone algo similar a lo que ya había mencionado Vicente Mendoza (1954, 1956, 1964), estudiar las letras de las canciones. La autora sugiere que el estudio en profundidad de los narcocorridos: "proporciona al investigador un material con el que se puede explorar el carácter, la visión del mundo, el sistema de valores y las normas morales de quienes cantan y escuchan este tipo de música" (p. 61). Con su propuesta se actualizó y reforzó una tradición académica para el estudio del corrido. Además, se marcó la pauta para el análisis de las nuevas composiciones. Posterior a la publicación de este ensayo, muchos investigadores han seguido la senda trazada, estudiando con mayor profundidad las composiciones contemporáneas.

En el estudio del narcocorrido la mayoría de las investigaciones se han sumado a la tradición. Han seguido las líneas y sugerencias trazadas por Vicente Mendoza y María Herrera-Sobek. Sin duda alguna, son estudios que realizan una gran aportación a la temática que tratan. Sin embargo, han sido poco críticos con los planteamientos metodológicos y

analíticos para el estudio del narcocorrido. Han preferido continuar en el mismo camino, delimitado por el estudio de las letras de las canciones. Esto tiene un problema, para plantearlo expondré la propuesta de Serge Denisoff y Mark Levine (1971). En *"The One Dimensional Approach of Popular Music: A Research Note"*, apuntan que existen dos técnicas predominantes en el estudio de la música popular. La primera, las encuestas de opinión, que suelen aplicarse a jóvenes escolares para 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, revistas de música y otras publicaciones relacionadas con el mercado musical. De la técnica del análisis del contenido, los autores resaltan que existe una omisión que es evidente, pues la letra de la música sólo refleja una dimensión del mensaje que comunica una canción popular. Para ejemplificar su propuesta, los autores citan una investigación sobre lo que se conoce como "canciones de protesta", concluyen que un análisis de la letra aislado no refleja nada sobre la música, ni sobre el contexto en el que se recrea dicha canción. Es decir, las letras en las canciones de protesta, carecen de sentido cuando el sonido, la música y otros elementos no son tomados en cuenta. Para estos autores, el análisis de la letra en los estudios de la música popular no llega a ser suficiente para explorar aspectos relacionados con la ideología, las representaciones y las formas de ser o pensar de grupos sociales. En la misma línea de esta crítica, Simon Frith (1978, 1981, 1988) sostiene que:

> Un problema fundamental en tales estudios procede de la larga tradición que ha considerado las producciones artísticas hechos sociales. Al considerar estas producciones como hechos sociales, el analista se libra del esfuerzo de demostrar lo que significan esas producciones para el artista y para su auditorio. Se admite con demasiada frecuencia que esos significados pueden identificarse, y que un analista capacitado lo lleve a cabo con independencia de las interpretaciones que a semejantes obras proporcionan el artista o su auditorio. En mi opinión, las producciones artísticas deben ser vistas como creaciones interactivas; su significado surgirá de las interacciones dirigidas a ellas por el artista y por su auditorio (1978, p. 234).

Lo que propone Frith es abandonar la tentación de analizar la letra de las canciones a expensas de la música, de los contextos de producción, circulación y consumo. Para el autor, la música adquiere significados independientes de las intenciones de sus creadores originales. El auditorio no es una masa pasiva que consume música como churros, sino una comunidad activa a la que la música no impone una ideología, aunque puede absorber los valores e intereses de sus oyentes. Por su parte Ruth Finnegan, critica el confort de algunos analistas y sostiene lo siguiente:

> Es cierto que estudiar las múltiples prácticas de participación musical no resulta fácil, y que puede parecer más sencillo dedicarse a la obra musical, al "texto" que

> puedes analizar tranquilamente en tu despacho. Ésta es, quizás, la razón por la cual algunos estudios han prestado tanta atención a los géneros vocales, donde las *palabras* pueden ser transcritas y colocadas bajo el microscopio. De esta forma, a menudo los analistas culturales se han centrado en los "mensajes" de las letras de las canciones. Para algunos géneros, alguna gente, algunas canciones, las letras son sumamente significativas. Pero esto no es siempre así, ni se llega siempre a un acuerdo sobre su significado (2003, p. 3).

Hecha una crítica general, en este manuscrito expondré cómo ha sido estudiado el narcocorrido desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales: filosofía, historia, antropología, etnomusicología, sociología y psicología. Siendo la última, a la que me adscribo y desde la cual hago una lectura del fenómeno, con la finalidad de proporcionar una modesta aportación a la discusión actual en el tema[27]. El objetivo de este recorrido por las investigaciones realizadas hasta ahora, es ofrecer una valoración temática, una cartografía del estado de la cuestión. Vale la pena mencionar que esta revisión no es exhaustiva de las investigaciones realizadas sobre el tema, sería ambicioso y deshonesto de mi parte reconocer que es así. Más bien, considero que se trata de una revisión parcial, en la que menciono los trabajos a los que he tenido acceso hasta hoy, los que he revisado y que me han parecido interesantes. De estos trabajos, abordaré los aspectos teóricos y metodológicos desde los que han abordado el tema otros investigadores; así como las discusiones y conclusiones a las que han llegado. Esto permitirá visibilizar que existe una perspectiva dominante que piensa, analiza, establece un paradigma y un método para el estudio del narcocorrido, convirtiéndose en hegemónica.

Si bien antes mencioné el primer trabajo que hace referencia a los narcocorridos, la exposición de las siguientes investigaciones no obedece a un orden cronológico, tampoco a una adscripción disciplinar. Opté por rescatar e integrar las aportaciones de los trabajos realizados según la forma en la que han construido, objetivado, analizado y explicado el narcocorrido. Así, hablaré del "narcocorrido como texto", del "narcocorrido y sus categorías", del "narcocorrido como documento histórico" y del "narcocorrido como representación". Posteriormente, en el apartado "El narcocorrido algo más que una representación" realizaré una crítica a la postura representacionista en el estudio de la

[27] Juan Carlos Ramírez-Pimienta en "Narcocultura a ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio" (2007), realiza una revisión de los libros *El narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexican Border* de Mark Edberg (2004a), *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido* de Anajilda Mondaca (2004) y *El narcocorrido: ¿Tradición o mercado?* de Rubén Tinajero y María Hernández (2004). Por su parte Juan Antonio Fernández (2011), en su tesis de maestría desarrolla el capítulo "El narcocorrido, visiones multidiciplinarias", en el que desarrolla, analiza y discute con algunos trabajos elaborados. Aunque son interesantes, ambas revisiones dejan fuera un gran número de publicaciones y trabajos realizados.

música, que como se verá, son predominantes las investigaciones que al analizar las letras de los narcocorridos abordan prácticas relacionadas con la cultura del narcotráfico. Parten del supuesto de que la palabra es lo más importante en la expresión musical. Asumen que el lenguaje puede representar, reflejar, contener, transmitir o almacenar conocimiento sobre la realidad del narcotráfico. Al final del documento, en "Del texto al contexto" mencionaré algunas investigaciones emergentes a la postura dominante, aquellas que han optado por la lógica de la investigación etnográfica para abordar, explicar y entender el narcocorrido de una manera distinta a la dominante. Este tipo de trabajos podrían ser considerados críticos y es precisamente desde esa posición desde la que hago una propuesta que rompe con lo hegemónico. Para ello es necesario abandonar los textos y atender los contextos. Esto permitirá abandonar y romper las barreras de la letra para explorar las prácticas, los sentidos y mediadores que relacionan a la música con su público (Burgos, 2011a, 2011b; Silva & Burgos, 2011). Así, será posible considerar cuál es el lugar de los narcocorridos en la vida social.

2.1. El narcocorrido como texto

En estudios recientes se ha mantenido la tradición de pensar el corrido y el narcocorrido como texto, literatura, documento y texto-musical donde se manifiesta la cultura del pueblo. De hecho, es una postura predominante. La investigadora María Teresa de la Garza (2007a), destaca que los corridos tratan de cualquier tema que interesa a las clases populares, en ellos queda plasmado su punto de vista sobre acontecimientos regionales, nacionales e internacionales. En lo que refiere al narcocorrido, el sociólogo Luis Astorga en *Mitología del "narcotraficante" en México*, reconoce que los compositores de corridos pusieron en palabras el universo simbólico de los traficantes y en ellos queda la mayor parte de los agentes sociales que conforman el trafico de drogas. Astorga se interesa por el narcocorrido como documento sociológico y mitológico. Lo utiliza como una vía indirecta para explorar el código ético y la mitología del narcotraficante. Reconoce que utiliza este recurso ante la imposibilidad de aplicar encuestas entre los propios traficantes. Considera que en ellos se refleja su historia real, parte de su mitología, los valores que defienden, así como aquellos a los que se enfrentan, quiénes los encarnan o representan y las interacciones que dan como resultado el éxito o el fracaso de algunos de los bandos en pugna. Otros autores agregan que en los narcocorridos se da cuenta de las complicidades

de los narcotraficantes y diversas figuras de orden[28]; se relata el valor y la audacia de los protagonistas, se ofrecen desenlaces gloriosos y exitosos, también existen aquellos marcados por la tragedia y la fatalidad; en ocasiones el tema del narcotráfico se aborda desde una perspectiva de denuncia de la corrupción política y de la injusticia social; algunos advierten sobre los peligros y riesgos del narcotráfico (Astorga, 1995; de la Garza, 2005, 2008b; Valenzuela, 2002).

En la misma línea, José Manuel Valenzuela (2002) sostiene que los narcocorridos ofrecen una rica información sobre el "narcomundo" y las múltiples articulaciones que de éste se construyen con otros ámbitos en la sociedad. Reconoce que las representaciones contenidas en los textos no sólo sirven para dar sentido a una serie de elementos que la gente conoce o intuye, sino que participan en la producción de prácticas cotidianas desde las cuales la gente aprende a vivir con ese mundo. En este sentido, Eric Lara afirma que un aspecto fundamental de consumir narcocorridos es que involucra el mejor entendimiento de una realidad que es intangible para la mayoría de los mexicanos. Según el autor, al escucharlos tratan de encontrar en ellos claves que lleven a un mejor entendimiento de su vida diaria (Lara, 2003, 2005).

Según de la Garza (2008a), en el plano filosófico, esta expresión musical habla de cómo está la sociedad. Para la autora, es posible analizar el ideal de vida de los personajes que aparecen en las historias. Profundizando en lo que los sujetos dicen de sí mismos, atendiendo no sólo a lo que dicen que son, que hacen o que han hecho, sino atendiendo especialmente a lo que se considera que pueden hacer o que deberían poder hacer. Según la autora, esta perspectiva de análisis permite estudiar los discursos y representaciones sociales que circulan en los narcocorridos. Concluye, que en los narcocorridos se recrean literal y literariamente historias de personajes, en ocasiones ficticios. Funcionan como una estrategia de corte poético por la que cientos de individuos buscan hacerse notables. De la Garza (2008a) sostiene que lo anecdótico es nada menos que vivir, lo reseñable es permanecer con vida. Además, concluye que son discursos que cumplen diversas funciones sociales:

> Entre las varias funciones sociales que parecen desempeñar los corridos (fomentar la cohesión de un grupo, intervenir en el debate público sobre el buen gobierno, dar

[28] En los narcocorridos, no sólo existe la presencia de autoridades corruptas. Ramírez-Pimienta (2010a) señala que la mayoría de las composiciones de narcotráfico tratan sobre la vida del narcotraficante. Sin embargo, menciona que son escasas aquellas composiciones en honor a policías caídos en la lucha contra el narcotráfico, esto por que los corridistas no perciben a los policías como héroes. A las composiciones en donde aparece la figura del policía como protagonista heroico las denomina "Corridos de policías" y "narcocorridos policiacos".

> testimonio del prestigio de un colectivo o de un sujeto, comentar acontecimientos relevantes, etcétera), difunden representaciones sociales alternativas, que contribuyen a dar legitimidad a determinadas personas o grupos que no tienen autoridad ninguna o no gozan de una muy buena reputación (2005, pp. 57–58).

Para Lucila Lobato (2003, 2010), el corrido mexicano contemporáneo elabora un mundo ficcional que pretende ser mitológico; en ellos es posible ubicar a los personajes, sus características y acciones como parte de una narración literaria. Según la autora, se trata de composiciones en las que un hombre común y corriente, mortal, pasa a ser un personaje de ficción, un héroe, inmortal. Trascienden al permanecer en la memoria colectiva al hacer uso de la novelización, la caracterización heroica de los personajes y el uso de un discurso codificado. Para Lobato:

> Desde el aspecto meramente literario, la historia del personaje sirve al autor para caracterizarlo como un sujeto capaz de superar los obstáculos de la vida y como valiente para afrontar los riesgos de esa actividad. Y, nuevamente, para crear un vínculo con los espectadores al presentar una justificación muy concreta de su actividad. La historia del personaje ayuda a configurarlo de una manera más profunda al mostrar sus motivaciones, problemas y habilidades. En último caso, determina su visión del mundo y actitud ante la vida (2010, p. 19).

Según Lobato, la caracterización del personaje en los narcocorridos cantados en primera persona, se relacionan directamente con su oficio dentro del narcotráfico. En ellos se expone, define y justifica las características del narcotraficante.

Los narcocorridos no sólo se producen y escuchan en México. En algunas regiones de Colombia y Estados Unidos se difunden y han alcanzado aceptación de un público heterogéneo. La presencia de esta expresión musical en distintas zonas geográficas se relaciona con las condiciones propias en las que se ha manifestado el narcotráfico; la forma en la que se ha creado, reproducido, difundido, modificado y adaptado la música mexicana en otros contextos; además la apropiación de dichas expresiones musicales por diferentes culturas. Jorge Gonzáles (2011), comenta que cada vez son más las expresiones artísticas colombianas que se hacen eco de la realidad social del narcotráfico, produciendo acercamientos y visibilizando la situación local y global de Colombia. En lo que refiere a la música, las canciones que narran historias propias del narcotráfico son conocidas como "Corridos prohibidos"[29]. Existe una gran similitud entre los narcocorridos mexicanos y los corridos prohibidos colombianos, son términos utilizados para nombrar fenómenos socio-musicales similares.

[29] Juliana Pérez (2004), afirma que el nombre del género se deriva del título del disco "Corridos prohibidos" de Los Tigres del Norte (2001). Según la autora, fue una excelente estrategia mercantil, pues en Colombia la agrupación ya era conocida.

Los investigadores que se han interesado en el estudio de los corridos prohibidos colombianos han centrado sus estudios en las letras de las composiciones. Destacan que es el elemento central y donde se encuentra la riqueza de los corridos prohibidos. La música tiene un papel secundario. En el análisis de la letra de algunos corridos prohibidos, Pérez (2004) distingue cinco grupos de corridos prohibidos: 1) Corridos que son interpretados por grupos mexicanos cuya narración relata acontecimientos ocurridos en México; 2) Los que son interpretados por grupos mexicanos que hacen referencia a la actividad colombiana y en los que se exalta la vida de un gran capo, como pueden ser las composiciones que tratan sobre la vida de Pablo Escobar Gaviria (Valbuena, 2004); puede servir como ejemplo el corrido de "muerte anunciada" compuesto por Paulino Vargas, interpretado por Los Tigres del Norte (1994); 3) Aquellos que son interpretados por grupos colombianos que son modificaciones de los narcocorridos mexicanos y son adaptados al contexto y al lenguaje cotidiano colombiano; un ejemplo es "La banda del carro rojo" de 1975 compuesto por Paulino Vargas, éxito de Los Tigres del Norte (2005), este corrido fue adaptado a la versión colombiana en un corrido con ritmo tropical en "Los Duros del Cártel" (Astorga, 1997); 4) Corridos interpretados por grupos colombianos cuyas narraciones versan sobre casos y personajes colombianos; 5) Corridos interpretados por grupos colombianos y mexicanos que narran contactos entre las redes de traficantes de Colombia y México.

Reconocen los autores que los corridos prohibidos colombianos hacen referencia a las condiciones propias del narcotráfico en Colombia. Aparecen temas como la extradición a Estados Unidos, la religión, la patria, el traslado de mercancías, relaciones con miembros del gobierno, la política norteamericana antidrogas, exaltaciones del oficio de traficantes de drogas, críticas al sistema social que da origen al narcotráfico, acontecimientos relacionados con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), la muerte, exaltaciones de valores como la amistad, la valentía y la fidelidad (Astorga, 1997; Pérez, 2004; Valbuena, 2004). Concluyen los investigadores, que en el contenido de los corridos prohibidos colombianos existe un contraste muy marcado entre el discurso oficial y el generado por los compositores de corridos. Para Valbuena (2004), los corridos prohibidos destacan la vigencia de una cultura popular que busca su identidad y construcción simbólica de lo heroico en la esfera la ilegalidad, desafiando los valores instituidos para exaltar un modelo de héroe diferente. Según el autor, el auge de este estilo se debe a los gustos de una buena parte de la población, que siente admiración por las pautas de consumo de los traficantes. Los investigadores sostienen, que la música sirve como un medio de expresión identitaria,

es conocida como la "música de los narcos", que sirve para narrar y estereotipar su mundo. Afirman, que es un retrato de las condiciones del sector social que las produce y consume (Astorga, 1997; Pérez, 2004; Valbuena, 2004).

En los análisis textuales del narcocorrido, es común encontrar que los investigadores exponen el análisis a manera de resúmenes. Identifican algunos elementos que se encuentran en las canciones, exponen fragmentos y de esos extractos realizan un resúmen de los temas principales. En ocasiones, este resumen no ofrece nada suplementario a los textos que analizan. Como se menciona en el artículo: *El análisis del discurso implica analizar. Crítica de seis atajos analíticos*, "resumir no significa analizar el discurso […] el analista puede conceder atención a ciertos temas o denotar algunos aspectos concreto […] pero esto no puede considerarse análisis del discurso" (Antaki, Billig, Edwards, y Potter, 2003, p. 22). También, es común encontrar que algunos trabajos ofrecen una posición política o personal del analista con respecto al tema de estudio. Normalmente aparece cuando se aborda el tema de la censura al narcocorrido. Pero, la toma de posiciones en sí, no tiene nada de análisis. Como mencionan Antaki et al., "asumir una posición –bien de aprobación o de rechazo crítico a la postura de quien aporta el discurso a estudiar- no es analizar. Puesto de otro modo, suscribir o repudiar (implícita o explícitamente) una posición, no puede sustituir su análisis" (p.23). También, es común que algunos investigadores compilen una lista de canciones o fragmentos de las mismas para usarlas como una evidencia y sostener un argumento. En ocasiones se exponen los fragmentos como si se sustentaran por sí solos; como si no requirieran comentario alguno. También, se usan como una "prueba de" el argumento del autor. Esto es conocido como "pseudo-análisis por exceso o aislamiento de citas" (Antaki et al., 2003, p. 24).

2.2. El narcocorrido y sus categorías

Como mencioné antes, la postura predominante en la literatura reciente es asumir que el narcocorrido es un texto. Por tanto, al estudiarlo, el material de análisis de los investigadores son canciones plasmadas en papel. Los investigadores se han preguntado constantemente: "¿qué son los narcocorridos?". Pareciera lógico que para abordarlo, antes hay que definirlo o retomar una definición hecha para mejorarla. Para decir "lo que es" o "re-definirlo" lo analizan. Es decir, separan sus elementos. Después de eso, identifican el contenido y lo categorizan. Acto seguido, lo explican, lo interpretan o describen sus características.

José Manuel Valenzuela (2002) recopiló, identificó, categorizó y analizó un corpus de narcocorridos. El autor reconoce que en los narcocorridos transitan elementos simbólicos que denotan el éxito y la capacidad de consumo de los narcotraficantes, dinero, propiedades, autos lujosos, aviones y una gran cantidad de elementos que resultan inasequibles para cualquier otro ciudadano. Además, reproducen elementos patriarcales y sexistas. En algunos, el regionalismo juega también un papel importante; se exalta el lugar de origen o los lugares en donde se han realizado importantes negociaciones relacionadas con el narcotráfico. Aunado al reconocimiento de lugares, también se mencionan relaciones entrañables como familia, amistad y paisanaje. Se reconocen las características de su gente, la cual se define por atributos positivos como el respeto, la valentía y la belleza (Valenzuela, 2002).

Por su parte, Mondaca (2012), en su tesis doctoral, en una de las fases de análisis profundizó en el análisis discursivo de un corpus de veinte narcocorridos. Se centró en lo que denomina "imaginarios de éxito, poder e ilegalidad". De estas categorías, la autora concluye:

> En los narcocorridos las dimensiones económica, política y social, trazan las ideas de éxito, de poder y de ilegalidad, y aparecen inherentes y naturales a las historias, sin destacar otras que, si bien están contenidas en los textos musicales, no son tan potentes ni capaces de generar imaginarios con la misma fuerza e impacto (2012, p. 337).

Según Mondaca, los imaginarios sociales "responden a producciones mentales materializadas en acciones y en discursos" (p.345). Así, sostiene que en los narcocorridos se hace una (re)interpretación de la realidad de lo visible del mundo narco. Afirma que "para los poseedores, usuarios y/o consumidores de narcocorridos, representa un sentido de vida exitosa, aunque ésta dure poco, al tiempo que le otorgan un valor de uso, más que simbólico" (p.338). Sobre el imaginario del poder, la autora afirma que en los narcocorridos se configura al narcotraficante como todo poderoso. Se presentan como violentos, donde su práctica es legítima y deseable. También, desde la paralegalidad, que refiere a figuras del orden que aparecen como cómplices en actos ilegales. Sobre el imaginario de ilegalidad, concluye que se manifiestan en la relación de injusticia y corrupción, "remite a las relaciones de complicidad narco-gobierno, la corrupción y la transgresión a la sociedad" (p.344).

Una de las categorías que ha sido estudiada en mayor profundidad es "la mujer en el narcocorrido". Cuando se piensa en el narcotráfico, se suele asociar a un problema y una actividad en el que sólo figuran hombres poderosos, valientes y violentos que desafían la

ley asumiendo roles como traficantes, matones despiadados, barones de su región, magnates y grandes capos de la mafia, entre otros. Lo cierto es que el narcotráfico no ha sido y no es una actividad exclusiva de hombres. En un estudio sobre el papel de la mujer en el narcotráfico, Liliana Ovalle y Corina Giacomello (2006, 2008) resaltan que el narcotráfico constituye un escenario en el que es posible observar las construcciones tradicionales como alternativas, de lo que significa "ser mujer". En este estudio exploran los sentidos y significados que circulan sobre las mujeres en el narcotráfico. Las autoras reconocen que existen diferentes roles y niveles de participación de la mujer dentro del narcotráfico. En un primer momento, hablan de mujeres marginadas y estigmatizadas cuyo único delito es tener una relación con un narcotraficante. Al ser madre, hija, esposa o novia de un narcotraficante, son víctimas del rechazo y la marginación social, esto dependiendo del contexto en el que se desenvuelvan. Otro rol que reconocen es el de la mujer concebida como un trofeo de los narcotraficantes. Caracterizadas por ser acompañantes relacionadas afectivamente con algún narcotraficante; las describen como mujeres bellas y voluptuosas, preocupadas por su apariencia física e interesadas en los bienes materiales de su pareja. Para el narcotraficante, la mujer trofeo es un objeto más por medio del cual el narcotraficante transmite su éxito en términos de riqueza y poder social; le permite adquirir prestigio y envidia de otros que quisieran obtener ese trofeo (Valenzuela, 2002). Las autoras no sólo mencionan a mujeres que juegan un rol pasivo o secundario dentro del narcotráfico, también reconocen la participación activa de mujeres dentro del tráfico de drogas. Escenario laboral en el que encuentran una opción de trabajo remunerado y en el que cumplen diferentes funciones como pueden ser: ofrecer o ser contratada para los servicios domésticos y de limpieza, vendedoras al por menor de drogas, repartidoras de droga a domicilio, "mulas" o transportistas de droga a larga distancia[30], líderes y administradoras en regiones específicas, empacadoras de droga, cajeras o contadoras de dinero, damas de compañía de narcotraficantes, prestanombres, entre otras. Como consecuencia de su participación dentro del narcotráfico, las autoras mencionan que en los últimos años ha incrementado el número de mujeres detenidas en México por delitos contra la salud, y también el número de mujeres víctimas de violencia física, que en ocasiones ha llegado a la muerte.

[30] Sobre transportistas de la droga, resulta interesante el trabajo "Mulas y arrieros: Narcotráfico y los correos de la cocaína en la literatura colombiana contemporánea" de Jorge González (2011). Las narraciones que componen el análisis de este trabajo, revelan que para los agentes involucrados en el narcotráfico, el dinero y el ascenso económico son las principales fuerzas impulsoras que permiten mantener en funcionamiento constante este tipo de narcotráfico de baja escala.

Estos roles que han identificado Ovalle y Giacomello, han sido descritos y recreados en diferentes personajes femeninos que aparecen en los narcocorridos[31]. Herrera-Sobek (1993b), en *The mexican corrido: A feminist analisis*, sostiene que si bien el corrido no es un género inherente a lo masculino, está dominado por hombres. En la misma línea, Simonett (2004a) agrega, que los narcocorridos son canciones escritas por hombres y para hombres. Afirma, que sus letras van acompañadas de mensajes que perpetúan lo peor de la ideología patriarcal. Según Valenzuela (2002), un elemento importante en la construcción de corridos es la profusa reproducción de perspectivas machistas y sexistas que prevalecen en la sociedad[32]. Para el autor, en los corridos se presentan puntos de vista masculinizados donde la figura de la mujer posee condiciones subordinadas.

Una postura divergente, es la propuesta de Mondaca (2004), en su estudio *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*, resalta la necesidad de explorar el papel de la mujer en el narcocorrido, ya que considera significativo analizar la nueva cultura que el fenómeno del narcotráfico ha generado en ellas. Para la autora, los narcocorridos constituyen una fuente de conocimiento sobre las formas de vida de los narcotraficantes, ya que en ellos se recrea la vida de sus personajes, los procesos o las fases del contrabando, las sociedades y los vínculos entre el narcotráfico con las autoridades. Las mujeres también forman parte de este proceso. Ellas tienen sus propios espacios, son protagonistas de muchas historias del narcotráfico y, por tanto, también de los narcocorridos.

Valenzuela (2002) dedica un apartado al análisis de la mujer en el narcocorrido. Al igual que Mondaca, su análisis parte de los relatos cantados para identificar, analizar e interpretar los roles femeninos y comportamientos asumidos por estos personajes. Si bien Valenzuela no menciona la perspectiva teórico-metodológica desde la que hizo su estudio, Mondaca reconoce que utilizó la metodología de análisis de contenido y posteriormente el

[31] Sirva como ejemplo 'Contrabando y traición' (Los Tigres del Norte, 1984). La historia de Camelia es autoría del compositor Ángel Gonzáles, es una composición en la que se recrean hechos que no sucedieron. 'Contrabando y traición' fue grabada e interpretada por el grupo de música norteña Los Alegres de Terán. Aunque, en el mismo género musical, fueron Los Tigres del Norte quienes dieron total trascendencia a esta historia cuando la incorporaron a su repertorio a mediados de la década de los setenta. Este corrido marcó un cambio en la escritura, antes de él predominaban las composiciones sobre hombres narcotraficantes; la historia de Camelia, es la primer composición que dio un papel preponderante a la mujer en el narcotráfico, algo totalmente novedoso por aquellos años.

[32] Valenzuela, sostiene que en los narcocorridos el machismo se recrea haciendo alusión a la exaltación de la valentía como condición masculina. "La gallardía es un valor para realizar acciones propias del narcotráfico. También se define en la simbología de un poder con capacidad para definir la vida y la muerte de otros, y de arriesgar la propia. En los narcocorridos, el macho es aquél que no le teme a nada ni a nadie, es misógino, osado, decidido, terco y obstinado" (2002, pp. 225-231).

método de análisis del discurso, basado en la propuesta de Klaus Krippendorff (1993 citado por Mondaca, 2004). Los resultados de ambos análisis son muy similares. Los autores reconocen que los compositores exaltan la participación de la mujer y describen su lucha por la equidad dentro del narcotráfico al presentarla en diferentes facetas; ya sea en un papel secundario, o como protagonistas por el poder que presentan en algunas historias, por su capacidad negociadora, por el uso y manejo de armas de alto calibre.

Algunos de los temas recurrentes que identifican son: el atractivo visual, la imagen de mujer hermosa, la belleza y el cuerpo. En ocasiones se refiere a la figura de "La mujer trofeo", que también aparece como "mujer compañía". También, las mujeres que viven y sufren en carne propia las penas de los seres queridos "La mujer sacrificada", y aquellas que arriesgan la vida por un hombre "La mujer sacrificable". Las valoraciones positivas y el papel protagónico de la mujer, aparecen cuando se reconoce el poder que tienen algunas mujeres sobre otros hombres que participan en el narcotráfico. "La jefa", se visibiliza como actor líder y activo que se posiciona en puestos que generalmente son ocupados por hombres. Según Valenzuela, son roles conformados desde campos definidos por códigos masculinos. También, se reconoce la astucia de las mujeres para burlar la autoridad, la capacidad de matar y realizar actos de infamia que suele atribuirse a hombres. Además, se mencionan los lugares por los que pasean y las formas en las que les gusta divertirse. Se expone parte de su consumo, las camionetas nuevas y arregladas, las armas que les dan poder, su vestimenta. Se describen las maneras en las que trafican, los escenarios y lugares donde realizan sus transacciones.

Mondaca (2004) concluye, que los narcocorridos cuentan historias de vida y de sucesos que en su mayor parte tienen una fuerte carga de agresión, en los que se hace apología de la violencia, del hombre y de la mujer valiente y arriesgada, a quien debe tratarse con respeto. Para la autora, los narcocorridos permiten una forma de conocer parte del mundo del narcotráfico y su entorno, incluyendo las aristas desde las cuales se construyen los símbolos y significados referidos a los roles, tanto masculinos como femeninos. Sostiene, que son una representación simbólica de la cultura del narcotráfico, en donde no sólo los hombres tienen lugar, las mujeres también han ganado terreno y es prácticamente igual al hombre, es heroína, hembra valerosa, mujer bella e inteligente, poderosa, violenta y está dispuesta a todo.

En un estudio más reciente, Ramírez-Pimienta adelanta un análisis sobre el papel de la mujer en los corridos del Movimiento Alterado (Varios Artistas, 2010-2011). Se centra en

lo que en las composiciones denominan "Reinas del contrabando" y "Sicarias de arranque", de lo que concluye:

> Con el incremento de la violencia real ha habido un consiguiente aumento en la representación simbólica de la mujer en el narcocorrido. Las mujeres continúan apareciendo en estas producciones culturales como novias trofeo, como socias, como contrabandistas pero ahora también como sicarias; han pasado a tener una agencia como sujetos capaces de ejercer violencia descontextualizada, es decir, sin que se justifique por medio de la historia en la canción (en prensa, p. 23).

El autor sostiene que aunque existan cada vez más composiciones que reconocen el papel y la importancia de las mujeres en la narcocultura, ya sea como consumidoras de corridos y/o como parte activa del narcotráfico, la presencia femenina en la composición e interpretación de narcocorridos continua siendo bastante marginal.

La conclusión reiterada sobre las similitudes entre los narcocorridos de hombres y mujeres parece ser lógica. Esto por dos razones. La primera, es que en la composición e interpretación de narcocorridos, juega un papel importante lo que John McDowell (1972) denominó "fórmulas y estructuras". Según el autor, las fórmulas son un grupo de palabras que se emplean regularmente en condiciones métricas similares para explicar una idea. Así, la composición, la interpretación y la improvización de un corrido no es libre. Los intérpretes siempre echan mano de fórmulas, estructuras y contenidos que son tomadas de otras composiciones. La segunda razón, es que la mayoría de los narcocorridos son escritos e interpretados por hombres[33]. Este es un punto que no se problematiza en las investigaciones citadas. La mujer como categoría, sólo es usada como una imagen, un reflejo o un contraste de la realidad que viven las mujeres en el mundo del narcotráfico.

Otro tipo de categorizaciones que se han propuesto, son las diversas formas de interpretar o clasificar las melodías que hacen alusión a las drogas. Juan Antonio Fernández (2011), en su tesis de maestría "*Los sinaloenses: entre gustos musicales, gozos y representaciones. De los corridos sobre narcotráfico y traficantes a los narcocorridos (1970-2000)*", sugiere una clasificación tomando en cuenta un contexto histórico particular y reconociendo las circunstancias de cada época. En el desarrollo de su propuesta, parte de "los corridos de contrabando" (Varios Artistas, 2004), aclarando que estos son corridos en los que se menciona el tráfico de sustancias ílicitas, pero no son propiamente corridos de narcotráfico. El autor ubica en la década de los setenta la aparición de "corridos de narcotraficantes" (Los Tigres del

[33] En un estudio más reciente, Ramírez-Pimienta (en prensa) analiza el papel, trayectoria y algunas de las composiciones más relevantes de la compositora e intérprete Jenni Rivera (2001), reconociendo que antes de ella no ha habido mujeres que hicieran carrera grabando narcocorridos. Siendo "La Chacalosa" el primer narcocorrido compuesto por una mujer.

Norte, 2001), en donde es el narcotraficante el que aparece como protagonista de las historias; menciona que sería la década siguiente en la que este tipo de composiciones toman mayor relevancia, ya que los personajes de las historias no sólo aparecen en la música sino que son individuos identificados por la sociedad. Sobre los "narcocorridos", el autor ubica su aparición en la década de los noventa, donde aparece el traficante como consumidor de las drogas. Se hace referencia al goce, las celebraciones, los gustos y los beneficios que otorga el tráfico de drogas.

Si bien la categorización que propone el autor es interesante, es necesario mencionar que es una propuesta que carece de respaldo empírico. Es decir, en ningún momento se echa mano de materiales que permitan sostener, ejemplificar y dar seguimiento a dicha categorización. El autor ignora su propia propuesta de atender "realidades cambiantes relacionadas con un contexto particular" (Fernández, 2011, p. 39). Por otra parte, la categorización aparece como una idea innovadora y no lo es. Es necesario dar el crédito al trabajo de Juan Carlos Ramírez-Pimienta, quien en diferentes publicaciones ha trabajado y explicado el desarrollo y la continuidad del corrido de contrabando al narcocorrido.

Otro tipo de categorización que se ha realizado, es la que refiere a la clasificación del narcocorrido por las temáticas que aborda. Lo han denominado "taxonomía del narcocorrido" (Montoya y Fernández, 2009; Montoya, Rodríguez & Fernández, 2009). Según los autores:

> En esta clasificación se destacan la fe religiosa, la crítica política y el honor. Sobresalen también la crueldad y las amenazas, así como la incorporación de la mujer al narcotráfico. En otros casos se pinta el ambiente de las fiestas, el atuendo de los narcos y las cualidades de los jefes del negocio, arribando a tipologías sociohistóricas. Otros más señalan el carisma y el narcisismo de los jerarcas. El uso de códigos cifrádos en materia de esta clasificación (Montoya y Fernández, 2009, p. 227).

Los autores proponen y definen una clasificación de catorce categorías. Citaré sólo tres:

> **a) Fe religiosa.** Involucra a deidades populares como la Virgen de Guadalupe y Malverde […]
> **d) Mujeres valientes.** Cuenta las aventuras de distintas damas que se inmiscuyen en el contrabando de drogas hacia Estados Unidos. Fue inaugurado por "Camelia la texana" […]
> **g) Ficticio.** Se centra en la narración de hechos imaginarios, cuenta aventuras de jóvenes en momentos de desenfrenó loco, exhibiendo armas y destacando la valentía en todo momento. Describe situaciones que no son ciertas, pero que suenan bien y que envalentonan a más de uno (Montoya et al., 2009, pp. 46–49).

Para los autores, su clasificación es una aportación a los estudios presentes y futuros sobre el objeto de estudio. Desde mi punto de vista, en su propuesta, el término "taxonomía" no refiere a una ordenación jerarquizada y sistemática. Esto, por que no se mencionan los materiales a partir de los cuales se realizaron las categorías. Tampoco se hace referencia al método utilizado para realizar el análisis. Es inexistente el material empírico. En algunas de las categorías propuestas sólo se menciona una o dos canciones. Carece de un análisis que sustente las categorías propuestas. Por otra parte, ¿qué pertinencia tiene realizar categorías fijas cuando las expresiones musicales son cambiantes en cada momento? Es necesario evitar caer en el peligro de la "falsa generalización". Los resultados y el análisis de una investigación no consiste, ni debería consistir, en localizar elementos o características de los datos (Antaki et al., 2003).

2.3. El narcocorrido como documento histórico

Los historiadores que han investigado la tradición corridística desde su disciplina, reconocen que los corridos tienen un valor histórico importante en la sociedad. Para ellos, los corridos son documentos, que al ser parte de una memoria histórica se constituyen como un soporte firme de nuestro pasado. A través de ellos dan cuenta de algo que ocurrió en el pasado y a partir de su contenido les ha sido posible rescatar elementos de la historia. Para los historiadores, en el contenido de los corridos, se da cuenta de los acontecimientos e historias del pueblo. En ellos se transmiten los valores, mitos y creencias. Además, representan el modo de ser, el sentir y la identidad de miles de mexicanos.

Los historiadores dan a las composiciones un valor de veracidad, ya que según ellos, narran lo ocurrido. Señalan que en ocasiones describen los hechos desde los ojos que vieron y vivieron parte de la historia mexicana. Para los investigadores, las composiciones deben ser entendidas como crónica viva, sin importar la temporalidad de lo narrado. Resaltan, que es una expresión musical que ha tenido presencia en diferentes contextos y ha cumplido diferentes funciones sociales con el paso del tiempo. Se ha ido adaptado y modificando a cada época, reflejando de manera concreta y sencilla la vida cotidiana.

En lo que refiere a las composiciones de narcotráfico, se mantiene lo descrito anteriormente. Además, según los investigadores, los narcocorridos en ocasiones ofrecen un discurso contrahistórico. Afirman que son documentos críticos, de protesta y denuncia de realidades que diferentes regímenes políticos y medios de comunicación ocultan al pueblo. Según los historiadores, han sido los corridistas quienes en el ideal de la verdad y la transparencia han ofrecido un testimonio alternativo (de la Garza, 2007b; Montoya &

Fernández, 2009; Villalobos & Ramírez-Pimienta, 2004).

Es posible encontrar que los intereses de los investigadores son afines. Existen aquellos que se han interesado en vincular la historia de los géneros musicales con los narcocorridos. Sirven como ejemplo: "*En Sinaloa nací: Historia de la música de banda"* de Simonett (2004a), "*Música norteña: Mexican migrants creating a nation"* de Ragland (2009), "*Historia de la música norteña en Culiacán (1970-1990): Vista a través de sus músicos"* de Sánchez (2007). Otros, se han interesado en el papel de la música en un contexto histórico social (Montoya, 2008; Montoya & Fernández, 2009; Montoya, Rodríguez y Fernández, 2009). En estos trabajos, han profundizado en los antecedentes del narcotráfico y los narcocorridos en Sinaloa, analizando el contexto histórico-social en los que los narcocorridos han sido producidos, difundidos, aceptados y usados por la sociedad (Fernández, 2010). Concluyen que en Culiacán, Sinaloa, son el subgénero más conocido y difundido. Reconocen que su producción ha sido constante y que ha tomado relevancia por su presencia y función en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad (Montoya & Fernández, en prensa).

La tarea predilecta de algunos historiadores es documentar, relatar y analizar la trayectoria de compositores, artistas y diferentes agrupaciones de la música norteña. En ocasiones, analizan la relevancia e impacto de composiciones y discos específicos[34] (Lobato, 2003; Montoya, 2008, 2010; Montoya y Fernández, 2009). Es necesario advertir que algunos historiadores abandonan su rol de analistas y pasan de aficionados a admiradores de las agrupaciones de su interés. En ocasiones, la admiración exacerbada muestra los textos como si fuesen escritos por *fans* y no por investigadores (Montoya, 2008; Montoya & Fernández, 2009; Montoya, Rodríguez y Fernández, 2009). Como menciona Ruth Finnegan (2002), la admiración no constituye el análisis. Sin embargo, normalmente ofrecen datos interesantes sobre las agrupaciones.

Un trabajo de suma relevancia es el realizado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011a), en diferentes publicaciones ha estudiado los antecedentes de los narcocorridos en el contexto de la frontera norte de México, ofreciendo un análisis detallado de la producción, difusión y uso de corridos en diferentes épocas de la historia. La mayoría de sus publicaciones se encuentran condensadas en el libro *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. Para Ramírez-Pimienta, el narcocorrido es un fenómeno musical fronterizo.

[34] Este interés es compartido por otros investigadores, sirvan como ejemplo: los capítulos de libro "Los Alegres de Terán: "Los padres de la música norteña" y "*Los Tigres del Norte and the Transnationalization of Música Norteña in the Working Class Mexican Diaspora*" de Ragland (2009). También, "Los Tigres del Norte y el resurgimiento del género" y "El mito del *Pela Vacas*, Chalino Sánchez" de Ramírez-Pimienta (2011a).
La música de Los Alegres de Terán es posible escucharlos en "30 Éxitos insuperables" (2003).

Reconoce que sus antecedentes más cercanos son los corridos de contrabando compuestos a finales del siglo XIX y principios del XX. Concretamente aquellos que tratan sobre el contrabando de textiles de Estados Unidos a México. Otro antecedente son aquellos que versan sobre el contrabando de licor, específicamente el tráfico de tequila[35] (Ramírez-Pimienta, 1998; Villalobos y Ramírez-Pimienta, 2004).

Similar a la tarea de un arqueólogo, Ramírez-Pimienta ha mantenido una búsqueda constante de una muestra que permita ubicar lo que es el primer narcocorrido. Señala que por mucho tiempo se ha hablado de distintos corridos como las posibles primeras muestras del género. Esto es una tarea difícil por que no siempre se tiene acceso a los datos, fechas de grabación y requiere una extenuante investigación de archivo. Sus avances y propuestas se reflejan en diferentes trabajos en los que se pregunta "¿cuál es el primer narcocorrido?, ¿cómo era?, ¿cuál era la recepción que se tenía del narcotráfico y de los narcotraficantes?", entre otras (Ramírez-Pimienta, 1998, 2004a, 2004b, 2010a, 2010b, 2011b; Villalobos y Ramírez-Pimienta, 2004).

Guillermo Hernández (2000) propuso que "Carga blanca" fue el primer narcocorrido, fue compuesto en los años cuarenta, Elija Wald (2001) propondría "El contrabandista" compuesto en 1934. Para Ramírez-Pimienta (2004a) el primer narcocorrido podría ser "Por morfina y cocaína", compuesto en el mismo año. En una de sus últimas publicaciones, abre nuevamente la discusión en torno a lo que "hasta hoy" puede ser considerado el primer narcocorrido. Se pregunta "¿qué se debe entender por corrido de narcotráfico o por narcocorrido?", y responde:

> Parece evidente que debemos entender que son corridos que hablan de drogas, de narcotráfico y narcotraficantes. Pareciera que estos términos siempre van unidos. Pero resulta que no es éste siempre el caso. Si ponemos como prerrequisito que la primera muestra del género sea un corrido donde se hable del tráfico de drogas entonces, efectivamente, el primero en cuanto a la fecha de grabación es –hasta ahora- "Por morfina y cocaína".
> Ahora bien, si definimos el narcocorrido como una canción que trata de algún narcotraficante entonces tenemos que recorrer casi tres años a la fecha de la primera grabación. Esta primera muestra del género sería "El Pablote" (2010b, p. 86).

El autor lanza una nueva propuesta que se remonta a 1931, señalando que se trata de una composición dedicada a un importante traficante del Estado de Chihuahua de principios del siglo XX. Propone a "El Pablote" como al primer narcotraficante a quien se le compusieron corridos.

El rastreo que realiza Ramírez-Pimienta del narcocorrido en un pasado no muy

[35] El autor analiza con detalle estas composiciones, además da una descripción del contexto en el que surgieron y la evolución que siguieron hasta llegar a los narcocorridos.

lejano, permite reevaluar el contexto y las formas en el que los corridos han sido producidos; comprender cómo han sido recibidos por el público y describir la percepción del narcotráfico en diferentes épocas.

2.4. El narcocorrido como representación

La perspectiva representacionista es la predominante en los estudios del narcocorrido. La mayoría de las investigaciones coinciden en afirmar que en los narcocorridos se realiza una exaltación y apología de la violencia, la ilegalidad y el contrabando (Héau, 2010; Héau y Giménez, 2004). Afirman que el contenido ideológico se desarrolla gracias a una visión del mundo que legitima y reproduce una cultura del narcotráfico. Para Simonett (2004a), los narcocorridos son el retrato de un folklore que refleja una mentalidad colectiva. Afirma que las canciones ilustran el carácter de la sociedad que las produce y las consume. Por otra parte, señala que aun cuando el estilo de vida que se narra en los narcocorridos es un hecho cotidiano para muchos habitantes de las diferentes ciudades y regiones de México, no pueden ser ya consideradas como "baladas folklóricas" en las cuales "el hombre común" expresa sus sentimientos y puntos de vista con respecto a su realidad. Para diversos autores, la narcomúsica es más que el reflejo de la violencia de las condiciones en las que existe. Es un tipo de música asociada al tráfico de drogas, en la que se redefine y mistifica al narcotraficante; en ella se celebran y fomentan comportamientos violentos, convirtiéndolos en héroes. El incremento de la visibilidad del narcotraficante, la promoción de los relatos de sus vidas, la creación de ídolos, favorece a la construcción de una propia imagen cultural, que constituye un modelo proveedor de ideas que permiten considerar el camino fácil o mágico que ofrece la vida dentro del narcotráfico (Héau y Giménez, 2004; Simonett, 2004b, 2006). Según Miguel Olmos (2000, 2005), al poner en escena el fenómeno del narcotráfico, la gente se identifica y apropia sustancialmente con este tipo de manifestaciones. Para el autor, el narcocorrido ofrece elementos significantes para inferir cómo la sociedad se piensa a sí misma y cómo ésta se construye una imagen con la participación de diversos estereotipos del exterior. Finalmente, concluye que este género es un símbolo de contra-cultura no reconocida por la sociedad política del país, que de manera paradójica fomenta y prohíbe expresiones musicales con una carga ideológica que no puede pasar inadvertida.

En el estudio *El Narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*, Mark Edberg (2004a) se interesó en las interpretaciones populares del narcotraficante, concretamente la manera en la que se representan en los narcocorridos. El

autor se pregunta sobre la manera en la que el narcocorrido da forma y refleja el sentido común de los narcotraficantes situados en el contexto fronterizo, y cómo el narcocorrido ha impactado en sus prácticas cotidianas. Su investigación la realizó en la frontera de Estados Unidos-México, específicamente en las ciudades de El Paso, Texas y Ciudad Juárez. A diferencia de otros investigadores, Edberg (2001) sostiene que el narcocorrido no es una forma de expresión crítica. Señala que en la vida cotidiana, la figura del narcotraficante es representada de forma más compleja que la forma en la que es presentado en la música. Es visto como figura masculina, como un bandolero social, bandido generoso, valiente, rebelde que abandona los valores tradicionales y que se enfrenta al poder de las autoridades fronterizas. Para el autor, en la figura del narcotraficante quedan reflejadas las condiciones de pobreza y explotación laboral; la tradición conflictiva y antagónica en el borde fronterizo entre México y Estados Unidos; la tradición mexicana del personalismo y la antigua imagen del hombre mexicano norteño, macho, inteligente y valiente. En el narcotraficante se representan comportamientos concretos, como la violencia y el uso de las drogas; esto forma parte de su posición. Para Edberg, las representaciones en torno al narcotraficante tienen un peso importante y son legítimas en el contexto fronterizo. Como parte del estudio y para corroborar la existencia de "las representaciones", Edberg entrevistó a jóvenes entre once y catorce años presos en un tutelar de menores. Les preguntó sobre la imagen del narcotraficante en los narcocorridos. Según el autor, los entrevistados respondieron que no sólo querían ser narcotraficantes, sino que querían llegar a ser los mejores. Según Edberg, los entrevistados encuentran en los narcocorridos cualidades que hacían ver a los narcotraficantes como personajes admirables, como personas exitosas y poderosas. Para el autor, el narcocorrido y la cultura del narcotráfico, validan una serie de valores que hacen que la actividad del narcotráfico sea atractiva para algunos jóvenes. Enfatiza que la escucha de la música por parte de los jóvenes no ejerce efectos determinantes en su práctica, pero que puede servir como un reforzador en su formación. Reconoce también, que es necesario tomar en cuenta otros elementos como pueden ser las dificultades familiares, el hambre, la salud de la familia, problemas personales, el abandono personal, el abuso de sustancias, entre otras condiciones relacionadas con la pobreza (Edberg, 2001, 2004a, 2004b).

En el marco de la sociología, uno de los primeros trabajos en los que se hace mención al narcocorrido es el texto "Una vida en la vida sinaloense". Es derivado del encuentro entre un sociólogo y el político sinaloense Manuel Lazcano Ochoa, que fungió

como Procurador del Estado de Sinaloa[36] y decidió dictar sus memorias. Nery Córdova (2002) elaboró una historia de vida del político a través de charlas mantenidas en varios encuentros; organizó apuntes y grabaciones, rescatando memorias, experiencias y opiniones que tenían como tema central la historia y la problemática del narcotráfico en Sinaloa.

Para el político, el narcotráfico ha impuesto en la sociedad algunas formas de comportamiento, una especie de estilo "narco", sobre todo en los sectores proletariados, campesinos y de la clase media hacia abajo, en los que el narcotraficante es visto como una persona que ha tenido éxito. En sus memorias menciona que la manifestación de la cultura del narcotráfico es posible encontrarla en la música y el cine, en donde la recreación de historias relacionadas con narcotraficantes son garantía de éxito, porque existe una población predispuesta a aceptar un tipo de mensajes. "Tiene que ver con una ausencia real de educación que expresa indudablemente la "incultura" de la población. Uno de esos detalles, como ya mencionamos, es como ha proliferado y se ha intensificado el "mal musical": sonido del narco" (Córdova, 2002, p. 221).

Considerados como un "mal musical", para el político, los narcocorridos son consecuencia del narcotráfico, en ellos se les canta y sobrevalora a los narcotraficantes. Son los músicos y compositores quienes explotan la forma del corrido para hablar de los narcos, sabiendo que será un producto del que recibirán ganancias. Además de la música y el cine, menciona que los acontecimientos vinculados con el tráfico de droga causan más impacto a nivel de la opinión pública. Por consiguiente, es en los medios masivos de comunicación en donde se ventilan las acciones realizadas por los narcotraficantes, siendo ellos parte del espectáculo de la industria de la droga tratada por los medios. Lo cual ha dado como resultado la creación y difusión de narcotraficantes míticos y heroicos[37]. Para Lazcano, esto forma parte de una historia acumulada, de un tipo de información que se obtiene y de una forma de ser que se ha ido forjando. Donde lo más interesante y preocupante para él, es que la sociedad ya no se asombra de los detalles violentos expuestos en la música, el cine y los medios masivos de comunicación.

También desde la sociología, es importante el estudio que realizó Luis Astorga, el cual mencioné antes. En su estudio, seleccionó sesenta y ocho narcocorridos, recopilados

[36] Lazcano Ochoa, ocupó cargos fundamentales que tenían que ver con la seguridad de la entidad, su labor la desempeñó en tres distintas etapas del narcotráfico, los inicios, su florecimiento en los años setenta y posteriormente la internacionalización (Córdova, 2002).

[37] El estudio del narcotraficante y su papel en los medios masivos de comunicación como asunto de interés público en Sinaloa, la idea de la difusión e influencia de los medios masivos de comunicación en la historia del narcotráfico y la creación de mitos, fue desarrollada posteriormente por Nery Córdova (2005) en su tesis doctoral "La "narcocultura" en Sinaloa: simbología, transgresión y medios de comunicación". La cual abordaré más adelante.

en puestos ambulantes, discotecas, particulares y supermercados de Culiacán, Sinaloa y Guadalajara, Jalisco. Después de exponer las letras de las composiciones, Astorga sostiene que el narcocorrido es visto como una expresión pública indirecta de la cosmovisión de los grandes agentes sociales que pueblan el universo que narran; como expresión del despertar de una autoconciencia. Astorga destaca que algunos narcocorridos "inmortalizan" a los personajes y los convierten en mitos para la sociedad. Señala el autor que "el gusto por los corridos de traficantes está fundado en la realidad, se ha convertido en un signo de identidad y expresión emblemática en algunos grupos sociales" (Astorga, 1995, p. 133). En ellos aparecen traficantes expuestos como individuos que trascienden su condición humana, son figuras-tótem que tienen la capacidad de transmitir sus poderes a través de la apropiación simbólica que se hace de ellos. Según el autor, para los iniciados en el medio, un corrido de traficantes puede ser objeto de culto, puede ser parte de su identidad social (Astorga, 1995).

Cambiando de referencia, el sociólogo José Manuel Valenzuela (2002) inicia su estudio, partiendo de los siguientes cuestionamientos: ¿Qué papel juega el corrido en la percepción sobre el narcotráfico?, ¿Es cierto que el narcocorrido es una apología?, ¿Es correcto erradicar el narcocorrido para acabar con el narcotráfico? Para responder a sus intereses, el autor toma como material de análisis la letra de algunos narcocorridos. Identifica, clasifica y ofrece un análisis de temáticas recurrentes que aparecen en ellos, la droga, el poder, la ostentación y consumo, las relaciones de género, el machismo, el regionalismo y la moraleja de cada relato. Como complemento, el autor expone lo que él denomina "Etnografía del narcotráfico", donde integra las conclusiones de algunos estudios etnográficos sobre narcotráfico realizados por otros investigadores y lo relaciona con el análisis que realizó sobre las representaciones sociales creadas en los narcocorridos. Finalmente, a través de una entrevista, lo compara con la experiencia de una persona que desde muy joven inició su participación en el consumo de drogas y en actividades del narcotráfico. El objetivo de la entrevista fue ubicar procedimientos y reglas del juego, confrontando la experiencia del entrevistado con la información que se expone en los corridos, los medios de comunicación y las certezas populares. Concluye el autor que el narcocorrido participa en la definición compleja de los imaginarios sociales. Afirma que los elementos que se exponen en ellos constituyen anclajes y puntos de objetivación desde los cuales se construyen las representaciones colectivas que dan sentido al narcomundo.

Otra de las investigaciones en la que se aborda el narcocorrido, es la tesis doctoral de Córdova (2005). En este trabajo, la música referente al narcotráfico es concebida como

una forma objetivada del fenómeno de la cultura del narcotráfico, a la cual denomina "narcocultura". Según el autor, es una cultura que se ha arraigado, asimilado y expandido en Sinaloa. Para Córdova, el narcotraficante como personaje se ha aposentado en la industria cultural y en los medios de comunicación, generando y segregando un modo simbólico de percepción y una ideología que ha construido para plasmar los artificios morales y éticos de su autolegitimación.

Entre los estragos causados por el narcotráfico, Córdova resalta los efectos que ha tenido en el ámbito cultural, donde ha trascendido a la creación y difusión de ideologías, creencias y mitos, que exponen nuevas expectativas de vida, en las que se refuerzan valores, pautas, reglas y normas de comportamiento, que se han ido reafirmando con el paso de los años. Entre los principales difusores, destaca a la música, concretamente a los narcocorridos, a los que denomina "música de la desviación". La cual, según el autor circula en colonias, barrios y zonas marginales, pero también en centros masivos de entretenimiento y distracción. Son espacios, en los que según el autor se visibiliza la ideología subversiva de la criminalidad. Córdova describe estos escenarios como receptáculos donde "es posible verificar el gusto irreverente por la música de narcotraficantes y donde se patentizan los legados del mundo campirano como la vestimenta y las actitudes desenfrenadas, altisonantes y despreocupadas" (Córdova, 2005, pp. 196–197). Según el autor, los músicos prestan sus servicios en fiestas y reuniones de traficantes, caracterizadas por un ambiente hostil y riesgoso; son eventos en los que se consume comida, cerveza, alcohol y drogas, mientras truenan metrallas y armas de alto poder como exaltación de un tipo especial de felicidad violenta. En relación a los músicos, el autor afirma:

> Los compositores e intérpretes encontraron en el género del "corrido" un formato de suyo adecuado para explotar la "épica" y también la "lírica" popular en torno al subterráneo mundo de la delincuencia organizada, que también por esas vías de la creación artística, o cultural sin más, ha saltado a la palestra, los escenarios y los cuadrantes de la vida pública. Desde la proyección, la transferencia y la identificación psicológica y los afanes de pertenencia social, la heroicidad y la hazañas reales y ficticias de los personeros del narco, y como formatos para el elogio de la violencia, han sido los contenidos de este género explotado de manera intensiva por la industria discográfica y por las pequeñas empresas musicales de la región (Córdova, 2005, p. 18).

Resalta el autor que en muchos sentidos, compositores, grupos norteños y bandas sinaloenses han estado muy vinculados al fenómeno del narcotráfico. No únicamente a través de la exaltación, alabanza de la violencia y el crimen, "sino también como mecanismos ideológico culturales de una sociedad transgresiva, e incluso hasta como partes del engranaje, a través de los espectáculos y del lavado de dinero de la industria" (Córdova,

2005, p. 166). Sostiene, que "se trata de una música lamentable, de formatos rupestres, de estructuración deforme, de contenidos absurdos, cantados de la peor manera posible, por intérpretes de tenor espantoso que, como paradoja de la cultura de masas, deben su éxito precisamente a lo horripilante de su voz" (Córdova, 2005, p. 314). Para el sociólogo, la creación musical recrea la violencia que transcurre en la vida cotidiana, es lo que existe y es lo más visible en la sociedad. Por tanto, habrá que exhibirla, y de paso, usarla para el beneficio social y económico de los medios y la industria discográfica. Según el autor, la música y los medios, son los encargados de la transmisión y reproducción masiva de esa realidad que tiende a mistificar, enaltecer y glorificar las andanzas y aventuras de traficantes de la industria de drogas, resaltando sus características de valentía y hombría. Para el autor, los narcocorridos han sido eficaces productores de sentido, "estos han servido como un elemento que instruye y educa culturalmente a miles de habitantes de sectores sociales medios, así como los sectores proletarios, campesinos y grupos marginados" (Córdova, 2005, p. 164). Además, sostiene que han funcionado como receptáculo y caja de resonancia de los ecos culturales y de la ideología legitimadora en torno al tráfico de drogas.

En un estudio más reciente, Catherine Héau analiza los narcocorridos en Internet. Concretamente, algunos de los que se encuentran en *YouTube*. Héau, afirma que la letra de los narcocorridos son violentas, pero sostiene que en sí mismas no propician violencia o agresividad. Sostiene que al ser puestas en un contexto virtual de libre expresión, las canciones funcionan como un detonador o libertador de agresividad y violencia. Héau, analiza la violencia verbal que se encuentra en comentarios que dejan seguidores y usuarios de narcocorridos en *YouTube*. Así define a los usuarios que conforman su muestra de estudio y de quienes analizó los comentarios:

> Es un público que sólo se presenta a sí mismo: migrantes poco escolarizados según se deduce de las faltas de ortografía y gramática, de origen rural que añoran el terruño, pero si bien representan un segmento importante de los jóvenes migrantes (que supone que la mayoría son migrantes debido a su acceso fácil –muy probablemente doméstico- a Internet y el intertexto que critica a los norteamericanos y ahora al terruño), este análisis en ningún caso puede generalizarse a la población latina de los Estados Unidos; se trata sin embargo de un segmento representativo de la misma en la medida en que los videos tienen entre 300 000 y 500 000 visitas y los comentarios oscilan entre 80 y 400 por video (Héau, 2010, p. 100).

Para la investigadora, es asombrosa la violencia que se encuentra en los comentarios realizados por jóvenes, en su gran mayoría mexicanos, seguidores de esta música en contra de otros jóvenes igualmente mexicanos y en condiciones sociales similares:

> Poca educación (ortografía nula y vocabulario muy limitado), origen rural (enfatizan el apego a sus pueblos de origen), marginados (alaban las figuras de los traficantes de su región), de pocos recursos (ven en el dinero fácil del narco la salida a sus problemas

> existenciales) y necesitados de sentir algo de orgullo por su tierra. Sus (posiblemente) precarias condiciones de vida los llevan hacia conductas agresivas que se expresan, bajo el anonimato de la Internet, en una serie de insultos y descalificaciones que pueden conceptualizarse como *hate speech* (Héau, 2010, p. 101).

Según Héau, los comentarios agresivos ilustran una violencia latente que se desfoga sobre el prójimo mediante insultos denigrantes. Así, la violencia virtual se trata de un reflejo y una consecuencia de la violencia real en la que los jóvenes se encontraban inmersos y que arrastran desde sus lugares de origen. Concluye la investigadora, que sin duda las letras de los narcocorridos evocan situaciones violentas, que sirven como pretextos para que los escuchas descarguen su agresividad en Internet. Afirma, que es en este espacio en el que se realiza una catarsis social y "se revela la miseria humana, sentimientos de inferioridad, soledad y rabia que expresan un regionalismo y machismo exacerbado, en la idealización y sobrevaloración del lugar de origen, en la homofobia y la glorificación de traficantes" (Héau, 2010, p. 110).

Desde la psicología social se han realizado pocos trabajos que se interesen por el tema de la violencia, el narcotráfico o los narcocorridos en México. Los existentes, abordan el tema desde la propuesta teórico metodológica de las Representaciones Sociales[38] de Serge Moscovici. En el prólogo del libro "*Introducción a la Psicología Social*", Tomás Ibáñez comenta que dicha teoría forma parte de una psicología social europea, con personalidad propia, distante de la tradicional psicología social norteamericana, pero, que se encuentra lejos de ser una propuesta radicalmente contestataria (Ibáñez, 1985). Es una propuesta que encontró algunas vías de desarrollo y que se ha mantenido en una evolución constante. Actualmente es ampliamente difundida, aceptada y aplicada por investigadores con diferentes intereses.

Las investigaciones se han inclinado por estudiar la presencia, representación e influencia de la cultura del narcotráfico en espacios educativos de México. Lilian Ovalle (2005) estudió las representaciones sociales del narcotráfico en jóvenes universitarios residentes en la ciudad de Tijuana, Baja California. Sus intereses fueron explorar si el narcotráfico es un negocio o un crimen; hasta qué punto los estudiantes lo perciben como una opción laboral válida; profundizó en la percepción de los estudiantes sobre el fenómeno, así como en los pensamientos y sentimientos asociados a los narcotraficantes. Comenta Ovalle, que las representaciones son relevantes al tomar en cuenta el territorio en

[38] No desarrollaré los supuestos teóricos de las Representaciones Sociales, por que no es el objetivo que persigue este apartado. Simplemente expondré cómo se han servido de ella otros investigadores para realizar sus trabajos.

el que se producen. Reconoce que Tijuana ha sido una de las ciudades que fungen como epicentro de la actividad transnacional del narcotráfico; además, señala que el desarrollo de tal actividad "se ha evidenciado a través de los medios de comunicación, los continuos comunicados de prensa, los noticieros, algunas películas y narcocorridos que dan cuenta de una realidad que se vive en la vida cotidiana" (p.64). La investigadora entrevistó a jóvenes universitarios; después elaboró un cuestionario que aplicó a cuatrocientos estudiantes repartidos en cuatro universidades de la región.

Para Ovalle, explorar la forma en que los jóvenes representan el narcotráfico, permite inferir cómo las nuevas generaciones están significando realidades asociadas al mantenimiento de las estructuras y las instituciones sociales tradicionales; o bien, la forma en la que incorporan y conciben nuevas perspectivas, caminos divergentes de los legitimados socialmente para conseguir sus metas. En el análisis de las Representaciones Sociales, identificó tres dimensiones de la representación, "la información (lo que se sabe), el campo de representación (cómo se interpreta y cómo se organizan las creencias alrededor del objeto) y la actitud (lo que se siente, se hace y cómo se actúa en relación al objeto)" (p.70). Según sus resultados, existen dos tipos de representación del narcotráfico, la indiferencia y la satanización. Menciona, que en general los jóvenes reconocen que el narcotráfico es un delito, al mismo tiempo que lo conciben como una actividad rentable. La actitud más sobresaliente frente a los narcotraficantes es la indiferencia. También, encontró que para los jóvenes el narcotráfico es una realidad con la que conviven a diario y lo consideran como uno de los principales problemas de Tijuana en materia de seguridad pública. Una especie de "monstruo moral". Según la autora, "los jóvenes ubican la magnitud del problema en el deterioro de los lazos sociales y de la confianza que debe existir en la sociedad civil y sus gobernantes" (p.84).

Por su parte, David Moreno (2009) estudió la presencia de la narcocultura en el entorno social de los alumnos de nivel medio superior[39]. Tomando como base la Teoría de las Representaciones Sociales, analiza cómo la narcocultura repercute en lo que piensan de la escuela y la forma en que interactúan con ella. Uno de los objetivos de su investigación fue "identificar las concepciones de los estudiantes sobre el narcotráfico y caracterizar las concepciones de acuerdo al grado de aceptación, rechazo o imparcialidad en relación al narcotráfico" (p.89). En las diferentes fases del estudio participaron alrededor de setecientos sujetos. Para la recolección de información utilizó registros de calificaciones;

[39] La investigación de Moreno (2009), es un estudio comparativo entre estudiantes de Bachillerato de la ciudad de Culiacán, Sinaloa y San Luis Potosí, San Luis Potosí. En este apartado haré referencia sólo a la información que expone de la juventud sinaloense.

aplicó escalas tipo Likert, cuestionarios de asociación libre, escalas de libre generación de ideas por jerarquía de respuestas; realizó entrevistas semiestructuradas y grupos de discusión.

Según Moreno, los jóvenes sinaloenses se encuentran inmersos en un contexto adverso, marcado por la presencia del narcotráfico. En él se produce y difunde la narcocultura que promueve sus valores, creencias, ideales, pautas de comportamiento y prácticas sociales. Afirma, que no es la realidad ideal para la construcción de su identidad:

> El joven de Culiacán se ve obligado a construir su visión de la realidad a partir de referentes en apariencia contradictorios –la escuela y la narcocultura-: el primero, que se promueve oficialmente, pero carece de relevancia para los jóvenes, mientras que el segundo, gozando de legitimación social en este entorno particular, sigue representando un delito (Moreno, 2009, p. 2).

Para el investigador, los jóvenes, encuentran en los narcocorridos la presencia del narcotráfico. Sostiene que "los narcocorridos cumplen la función vital de difundir la cultura del narcotráfico" (p.27). En las conclusiones de su estudio, Moreno afirma que la narcocultura impacta de manera contundente en los contextos escolares, repercute en lo que los alumnos piensan de la escuela y la forma en la que interactúan con ella. Reconoce que es difícil establecer una relación causal de dicha influencia. En el análisis de su estudio, el narcotraficante es representado como una persona con poder que se constituye como figura de admiración para gran parte de los estudiantes de Culiacán. No son criminales, sino personas empujadas por la desesperación y la injusticia social. Respecto a la narcocultura, el autor comenta que se trata de un fenómeno que no se limita a la cultura de los narcotraficante:

> se manifiesta en lugares donde el narcotráfico está presente, y retomando la concepción simbólica de la cultura, la presencia evidente del fenómeno en determinada zona, lleva a que los sujetos lo utilicen como referente obligado y conformación de la visión de su mundo […], los jóvenes se encuentran entre los principales receptores de esta manifestación cultural (p.28).

Según Moreno, es un fenómeno que se expande al ser la cultura de una sociedad que convive con la actividad del narcotráfico. Sostiene que para los estudiantes, el narcotráfico no es un delito, tampoco un problema social y no rechazan a los narcotraficantes. "El narcotráfico es un elemento cultural, forma parte de su historia y de la historia de su región; siempre ha existido y existirá" (pp. 185-186).

Para el estudio de los narcocorridos, Eric Lara (2003, 2004, 2005) opta por la Teoría de las Representaciones Sociales. Sostiene que los narcocorridos pueden ser tomados en cuenta como un producto de las representaciones que un sector de la sociedad

de México produce en relación al narcotráfico (Lara, 2005). En uno de sus trabajos, se interesa por analizar tres elementos que se encuentran en los narcocorridos, el hombre, la mujer y el soplón. Su objetivo, es mostrar "cómo éstos son representados en el imaginario colectivo de quienes disfrutan, componen e interpretan este tipo de música" (Lara, 2003, p. 209). Utiliza el método etnográfico, justificando que se trata de un método meramente interpretativo, que sirve para dar a conocer la información, ofreciendo una representación de lo real y del universo simbólico. Según Lara, el consumir narcocorridos tiene que ver con dos aspectos fundamentales. Uno, que involucra el mejor entendimiento de una realidad que es intangible para la mayoría de los mexicanos; al escucharlos tratan de encontrar en ellos claves que lleven a un mejor entendimiento de su vida diaria. El segundo, tiene que ver con una autorepresentación por todos aquellos estereotipos que se manejan en los narcocorridos y que se extienden entre quienes lo escuchan.

> Así, la mayoría de quienes escuchan narcocorridos descubren en éstos la historia de sus vidas o de la gente bastante cercana a ellos, encuentran los valores que de alguna u otra forma pasan a ser directrices del actuar en la sociedad, o en el mejor de los casos, una representación de sus aspiraciones: riqueza, mujeres, hombría, poder, etc (Lara, 2003, p. 219).

Lara, retoma la propuesta de Wagner y Elejebarrieta (1999, citado por Lara, 2005), para hacer énfasis en que las representaciones sociales se caracterizan por ser un conocimiento generado en el propio grupo social que las pone en práctica y que su origen radica en la actividad de estos grupos y en los miembros que la componen. Según Lara, esta característica se cumple cabalmente y explícitamente en los narcocorridos, ya que se trata de una tradición perfectamente bien ubicada geográficamente en la región norte de México. Ese grupo se compone por personas que se encuentran inmersas en el mundo de las drogas; además de los músicos, oyentes y medios de comunicación que producen y difunden información, opiniones e ideas respecto a un objeto que después es representado. Afirma Lara, que existe el consenso y la homogeneidad en el conocimiento que se representa en los narcocorridos (Lara, 2005).

> Así, se puede dar por sentado que lo que se objetiviza en las letras de los narcocorridos, es aceptado por el sector endógeno considerado a éste como el conformado por todos aquellos quienes componen, escuchan, interpretan y producen; además del sector exógeno conformado por quienes se encuentran en contra de la difusión masiva de este tipo de canciones (Lara, 2004, p. 7).

Concluye que los narcocorridos más allá de informar y relatar acontecimientos de la vida diaria, son formadores y reforzadores de ideologías e imaginarios colectivos; además, representan la realidad en la que son producidos (Lara, 2003, 2004, 2005). En otro de sus

trabajos, se interesa en la forma en la que se crea la realidad en torno al gobierno de México a partir de los narcocorridos. Analiza cómo es objetivado[40] y representado el gobierno en la lírica de algunos narcocorridos. En su trabajo incluye aquellas composiciones que hacen alusión a instituciones o individuos que forman parte de organizaciones mexicanas dedicadas al combate del narcotráfico. Respecto a la representación del gobierno mexicano, concluye que la representación predominante es aquella que denigra al gobierno mexicano. Ya que en las letras de los corridos aparecen elementos como la corrupción, la inoperancia de las autoridades y los vínculos entre los narcos y las autoridades.

2.5. El narcocorrido, algo más que una representación

Al ser la perspectiva representacionista la predominante en el estudio de los narcocorridos y la cultura del narcotráfico, los intereses culturales han quedado prácticamente absorbidos por la naturaleza de las mentes individuales, siendo estas utilizadas como lugar de explicación (Gergen, 1996). Las preocupaciones de los investigadores giran en torno a la forma en que las personas se enfrentan activamente con el mundo que les rodea, desde el punto de vista cognoscitivo (Gergen, 1989). La mente es tratada como reflejo del mundo, las palabras como reflejo de la mente y, por lo tanto, las palabras como reflejo de la naturaleza. Asumen el supuesto de que el lenguaje constituye el vehículo principal a través del cual las personas se representan mutuamente en el mundo, que funciona como un recipiente de conocimientos sobre el mismo. Así, el lenguaje se convierte en el principal vehículo que permite comunicar a los demás los contenidos mentales (Gergen, 1989).

Kenneth Gergen (1989) cuestiona la posición de la mente como centro del conocimiento, y con ello, el supuesto de que las palabras de una persona transmiten su conocimiento del mundo. Se pregunta si el lenguaje puede soportar la responsabilidad de "representar" o "reflejar" cómo son las cosas; si podemos estar seguros que el lenguaje puede "transmitir" la verdad a otros y si podemos anticipar que "almacenará" la verdad para generaciones futuras. Desde su propuesta, el conocimiento no es una posición de la mente, y tampoco es algo limitado por la naturaleza. Por el contrario, se considera que la fuente principal de las palabras que utilizamos sobre el mundo radica en la relación social. Así, las acciones y descripciones de las personas sobre el mundo siempre son proteicas,

[40] Lara, retoma la noción de objetivación, propuesta desde la Teoría de las Representaciones Sociales. La cual, según el autor permite describir la generación y el funcionamiento de representaciones sociales.

elásticas y cambiantes en todo momento. Desde esta perspectiva, el conocimiento y la construcción de lo social no radica en las personas como producto de mentes individuales, tampoco fuera de ellas, sino que se ubica precisamente entre las personas, en el intercambio social. No es fruto de la individualidad sino de la interdependencia (Gergen, 1989; Ibáñez, 1989). Así, es necesario desalojar las nociones psicológicas de la cabeza de individuos y situarlas en la esfera de la interacción (Garay, Íñiguez, y Martínez, 2003).

En esta misma línea, diferentes investigadores han cuestionado y criticado la propuesta teórico metodológica de las Representaciones Sociales (Antaki et al., 2003; Cabruja, Íñiguez, y Vázquez, 2000; Feliu, 1993; Ibáñez, 1994; Potter y Edwards, 1999; Potter, Wetherell, Gill, y Edwards, 1990). Potter y Wetherell (1987) mencionan que la perspectiva de las Representaciones Sociales asume los actos del lenguaje como un medio neutro y transparente entre el actor social y el mundo, de forma que normalmente el discurso se toma en sentido literal como una simple descripción de un estado o un suceso mental. Con más frecuencia, se considera que las explicaciones reflejan de una forma simple, modesta y neutra los procesos reales localizados en otro sitio. Además, desde esa perspectiva, se considera al individuo como una unidad coherente y consistente, siendo el punto de partida de sus investigaciones. Sólo es posible una descripción de un estado mental, y una vez que se ha conseguido la descripción, la búsqueda está completa. La variabilidad dentro de, y entre, las explicaciones que da la gente no es parte de esta imagen.

Como se ha visto en la revisión bibliográfica, las representaciones han sido tratadas como un fenómeno individual, vistas como un esquema mental compuesto de conceptos e imágenes que la gente utiliza para darle sentido al mundo, para comunicarse con los demás y para que la gente comprenda y evalúe su entorno (Potter y Wetherell, 1987). En el estudio de las representaciones del narcotráfico y de los narcocorridos, lo social queda reducido a tres aspectos: 1) Las representaciones sociales se encuentran intrínsecamente relacionadas con un proceso de comunicación estructurado en la vida cotidiana; 2) Son sociales por que proveen un código acordado para la comunicación, esto es, para que las personas extiendan y compartan representaciones, éstas deben ser aceptadas, proporcionando una versión estable y externa del mundo que puede formar un tema de conversación; 3) Son sociales por que en su disposición teórica se presentan como coherentes y permiten establecer distinciones entre los grupos sociales. Se da por sentado, que lo que hace un grupo es exactamente las representaciones sociales compartidas entre los miembros del mismo grupo. Los límites de la representación marcan limites del grupo (Potter y Wetherell, 1987). Se asume que los grupos sociales son constituidos por las representaciones sociales

compartidas; el consenso adoptado de la representación establece la identidad del grupo. El primer problema es que estudios empíricos de representaciones sociales, inician aparentemente definiendo bien grupos sociales homogéneos para explicar sus representaciones. Este es un círculo vicioso de identificar representaciones a través de grupos y de asumir que las representaciones definen grupos. Por otra parte, se caracteriza la representación social como aquello que es compartido, pero no se precisa cómo identificar al grupo con independencia de la representación. En el plano metodológico, se presupone que la representación es un concepto estático y consensual. Algunos de estos estudios recogen y analizan una serie de materiales discursivos, utilizando un promedio de técnicas numéricas, con las que homogeneizan las respuestas de los participantes (Potter y Wetherell, 1987).

El concepto de "representación", también ha sido criticado. Garay, Íñiguez y Martínez (2003) han sintetizado la crítica en cuatro puntos:

1. Cuando usamos el concepto de representación constituimos, necesariamente y al mismo tiempo el concepto de "objeto representado" que es por definición, algo diferente de su representación: por el mero hecho de utilizar el término de representación necesariamente postulamos la existencia de realidad independiente pre-representada que utilizamos como referente de la representación (sea está realidad pre-representada de tipo natural o un objeto social construido).
2. El modelo que sustenta está concepción no es solo de la percepción visual, sino la simple conceptualización de la percepción como una imagen que refleja la realidad como un espejo.
3. El concepto de representación crea una firme realidad entre las cosas y su imagen, entre las cosas y las entidades abstractas que dan cuenta de ellas. Desde el momento en que se crea está dualidad emergen una serie de problemas, que por una vez creada la dualidad debemos articular inmediatamente el camino para trascenderla: construir un puente entre los dos ámbitos separados que se han establecido y dar cuenta de la vía para ir del objeto a su representación.
4. Una forma de resolver el problema creado por la dualidad es establecer que todo lo que cuenta para nosotros son las representaciones, que constituye nuestro mundo de hecho y que podemos obviar la cuestión de los objetos representados ya que lo que produce efectos reales sobre nosotros son sus representaciones. Pero al tratar de hacer eso en la Teoría de las representaciones sociales se postula una realidad deificada y se constituye como objeto asignado a la ciencia. La realidad representada se pone en el lugar de la realidad (de forma realista): una vez constituida la realidad representada se deifica y nos constriñe de una forma tan prescriptiva como lo haría una realidad pre-representada (pp.30-31).

Tras la revisión y exposición de la literatura reciente se puede concluir que en el estudio de los narcocorridos predomina una perspectiva representacionista, desde ella, los investigadores han rescatado el poder del lenguaje de esta expresión artística, delimitando su análisis a las letras de las canciones para concluir que los narcocorridos son el reflejo de una realidad que vive México. La realidad del narcotráfico que utiliza un vehículo artístico

para narrar hechos violentos donde se enaltece, sobrevalora, elogia y mitifica la figura y forma de vida del narcotraficante, el contrabando y el negocio de las drogas. Para algunos investigadores, en los narcocorridos se hace apología al contrabando, y reconocen que estas composiciones cumplen la función de difundir representaciones sociales, formar y reforzar ideologías e imaginarios colectivos, sirviendo como autorepresentación con todos los estereotipos que aparecen en el contenido (Burgos, 2011b, 2011c).

2.6. Del texto al contexto

Es necesario reconocer que en el estudio del narcocorrido, existen investigaciones que se distancian de la perspectiva dominante que mencioné antes. Son trabajos que han apostado por la lógica de la investigación etnográfica. En esta minoría, destacan las investigaciones realizadas por Helena Simonett (2001, 2004a), un capítulo del libro de José Manuel Valenzuela (2002) y el estudio piloto de Mark Edberg (2004a, 2004b).

Simonett (2001), realizó una inmersión etnográfica en discotecas, centros nocturnos y barrios de Los Ángeles, California. En *"Narcocorridos: An emerging micromusic of Nuevo L.A."*, expone un relato de su experiencia. Describe cómo es el espacio, las dinámicas de los asistentes, ofrece una descripción detallada y específica de un personaje a quien le cantaban su narcocorrido, aparentemente, un traficante sinaloense. Relata la forma en la que el narcotraficante solicita que le canten su corrido en repetidas ocasiones, el corrido de los familiares y amigos, además de otras de sus canciones favoritas.

También, resaltar el estudio reciente de Anajilda Mondaca, donde la práctica etnográfica jugó un papel importante en su investigación. Ella se aproximó a los espacios donde la narcocultura se manifiesta en la vida cotidiana de Culiacán, Sinaloa. Realizó observaciones en distintos espacios y entrevistó a jóvenes. Su propuesta metodológica, asume que tradicionalmente el narcocorrido es analizado a partir de su estructura, o bien en su contenido, sin hacer relaciones con los oyentes y el contexto (Mondaca, 2012).

El antropólogo Howard Campbell (2007) realizó un estudio sobre la normalización del tráfico de drogas por medio del folklore de la frontera entre México y Estados Unidos. Analizó las identidades personales y sociales construidas con historias referentes al narcotráfico. Campbell no se enfocó en los iconos de la droga expuestos en los narcocorridos, sino que se centró en el folklore de la vida cotidiana, en las historias "normales" contadas por participantes, amigos y parientes de trabajadores interesados en el comercio de la droga. Como parte de su trabajo etnográfico recopiló las historias sobre el narcotráfico en contextos familiares, en fiestas, en el trabajo, en reuniones en la calle o en

negocios. Su trabajo etnográfico duró diez años, en ese tiempo entrevistó a cuarenta personas[41]. Campbell concluye que las historias y la manera en la que son contadas, demuestran que para la población fronteriza, el tráfico de drogas es una actividad tolerada o un fenómeno común. Aunque no es aceptado totalmente, no se considera como una forma de vida inusual, ya que los narcotraficantes están por todas partes. Para el autor, estas conversaciones cotidianas se asemejan a la tradición de los pueblos del "corrido clásico". Destaca que las historias y canciones sobre el narcotráfico son extensas y numerosas, forman una clase de cultura popular oral. Siendo los narcocorridos el vehículo de las representaciones populares más conocidas del tráfico de drogas. Su amplia difusión y popularidad indican el grado en que los narcotraficantes son aceptados por el público en general como algo normal en la frontera entre México y Estados Unidos.

En el plano metodológico, este tipo de trabajos, podrían ser considerados críticos. Siguiendo a Lupicinio Íñiguez (2011), "crítico" hace referencia a cualquier propuesta o práctica que sirva de alternativa, que problematice las formas dominantes. Por ende, es algo que en algún punto se opone o distancia de lo hecho hasta la actualidad. En este sentido, una aproximación etnográfica que atiende al contexto, en vez de a los textos, no sólo rompe con los métodos y formas tradicionales, sino que ofrece una alternativa distinta de abordar y comprender el narcocorrido.

En una publicación reciente, Helena Simonett (2011) menciona la urgencia de estudios sobre música más profundos, con mayor solidez, que atiendan a una realidad cultural. Resalta la necesidad de estudios que asuman la lógica de la investigación etnográfica. Advierte que es imposible comprender la música como un "fenómeno transnacional" o "mundial", cuando somos ignorantes de lo que ocurre a nivel local. Destaca la emergencia de atender y profundizar en esas prácticas musicales-locales. Para Simonett, el estudio de la música desde la lógica etnográfica es una aportación crítica a la literatura actual sobre "música popular" o "global popular music".

Dando continuidad a las ideas de Simonett, para el estudio del narcocorrido, me resulta importante descentrar la atención de las letras. Es necesario dejar de concebir el narcocorrido como literatura, como texto, como elemento narrativo. Toca abandonar "el texto" e "ir al contexto". Siguiendo a Antoine Hennion (2002) hay que atender los

[41] Aunque el trabajo etnográfico del autor es extenso temporalmente, esto no queda reflejado en el material de análisis que expone. Ofrece como ejemplo veintinueve historias reducidas, justificando que lo hace para proteger el anonimato de los informantes y la confidencialidad de la información. En el apartado del análisis nuevamente justifica la ausencia de un análisis profundo, argumentando que las limitaciones del espacio imposibilitan un análisis profundo de cada una de las historias.

espacios donde se presenta la música. Conocer las prácticas sociales que circulan alrededor de ella: producción, distribución, apropiación, uso y consumo. Es necesario reconocer y reflexionar la forma en la que se relaciona la música con su público. Es indispensable el estudio de la música en su contexto, aproximándose a los espacios naturales en los que se encuentra la música con su público. Es necesario abandonar la idea de la música como un reflejo o una representación de las personas, para aproximarse a lo que hacen y piensan los actores sobre sus actividades y gustos musicales. Además, reconocer la música como un elemento que forma parte de relaciones sociales. Aproximarse a esas experiencias permite estudiar las prácticas, los sentidos y mediadores que relacionan los narcocorridos con su público.

Capítulo 3. Aproximación cuasi-etnográfica al narcocorrido desde la noción de mediador

El estudio de la música en la vida cotidiana implica reconocer que la música forma parte de nuestro mundo social, que juega un cierto papel en nuestras vidas y que constantemente interactuamos con ella. Según Kurt Blaukopf (1988), la música puede ser vista como una práctica social, y como tal puede ser comprendida por sus complejos usos sociales. En este sentido, la relevancia social de la música no depende de ella misma, sino de su contextualización. Es relevante, en relación a una sociedad que la pone en uso y que le atribuye determinadas funciones y significaciones en el mundo social (Martí, 1995).

Ruth Finnegan se pregunta "¿Por qué estudiar la música?" (2002), genera su reflexión basada en su trabajo de campo. Reconoce que lo que busca un investigador social interesado en la música, es la vida musical de una sociedad en un momento determinado. Tras una serie de estudios antropológicos en la aldea Limba del África Occidental; en Suva la capital de las islas Fidji del Pacífico Sur y en la ciudad de Milton Keynes de Inglaterra, reconoce que la música fue una dimensión inevitable durante sus investigaciones. Sin ser experta en música y reconociendo que como antropóloga no podía llegar a dominar cada esfera de los asuntos humanos, la música era algo que no podía ignorar. Sin pretender estudiar a fondo la música, hasta cierto punto sí lo hizo. En sus observaciones de campo incluía el papel de la música en la vida cotidiana. Para Finnegan, el análisis de la música desde la musicología no era accesible, tampoco era lo más adecuado, pues no era relevante para sus intereses como investigadora. Atender las prácticas sociales de la vida cotidiana, el papel de la música en el ritual y las evaluaciones locales, son cuestiones que descansan en aproximaciones antropológicas. Finnegan sugiere que la música es susceptible a ser estudiada por métodos de corte cualitativo, que permitan una aproximación a la identificación de patrones sociales, culturales y experiencias de la sociedad en relación con la música. Reconoce que el estudio de la música deberá realizarse en "su contexto real", para "atender a lo que la gente realmente hace" (p.9). Esto exige implicarse en la observación, interpretación y análisis de las prácticas relacionadas con la música. En Inglaterra, Finnegan se centró en recabar información detallada de los procedimientos de la práctica musical: "cómo se formaban los grupos musicales, cómo anunciaban y llevaban a cabo sus actuaciones". También, se centró en la relación de la música con su público. En

general, se interesaba por "el papel de los músicos y sus actuaciones en la ciudad, y de modo más general, en la cultura" (p.11).

Finnegan menciona, que asumir la lógica de investigación etnográfica, idealmente a través de la observación participante, permite realizar estudios sobre la vida de la música en la sociedad, las prácticas musicales y cómo se incorpora la música a los demás aspectos de la vida. Distanciada de un análisis musicológico, su propuesta:

> Abarcará el estudio de temas tan variados como los roles sociales de la música; las prácticas musicales (quién toca, quién compone, quién ejecuta y cómo); cómo músicos, no músicos, estilos musicales o grupos musicales son percibidos localmente, en qué medida existe un vocabulario estético especializado; las ideologías y prácticas locales en torno a la música y, de forma más amplia, los paisajes sonoros; cómo se incorpora la música a los demás aspectos de la vida; y una infinidad de cuestiones similares (p.14).

Dando continuidad a las ideas de Finnegan, en el capítulo anterior ofrecí una revisión sobre cómo ha sido estudiado el narcocorrido. Mencioné que existe una postura hegemónica y una tradición metodológica que centra el estudio de la música en el análisis de la letra de las canciones. Propuse abandonar la concepción de la música como texto, para atender a la música en su contexto. Sugerí no restringir el análisis a las letras de las canciones y propuse dirigir la mirada hacia otro punto. Hacía una concepción de los narcocorridos que los atienda como una práctica social. Que permita atender a prácticas musicales locales. Que posibilite dar cuenta de la relevancia social del género musical en la vida cotidiana.

Aproximarme a la música en su contexto, implica atender los lugares y eventos musicales en los que la música 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. Para ello, retomo la propuesta teórica de la Teoría de la Mediación (Hennion, 1986, 1997, 2002, 2003) y la Teoría del Actor-Red (Latour, 2008), adoptando la lógica de la investigación etnográfica (Hammersley & Atkinson, 1994; Pujadas, 2010; Velasco & Díaz de Rada, 1997).

Peter Woods (1987) apunta que para atender la ortodoxia metodológica y evitar el celo fóbico de los etnógrafos, es necesario que los estudios enmarcados en está lógica de investigación expongan detalladamente un apunte teórico-metodológico. Asumo que una determinada propuesta teórica conlleva determinadas alternativas metodológicas, las cuales a su vez, se legitiman a partir de ciertos planteamientos teóricos, diluyéndose así las fronteras entre ambos elementos para formar una perspectiva teórico-metodológica

(Cubells, 2002). En este apartado, precisaré que si bien mi estudio se enmarca en la lógica de la investigación etnográfica, por el tiempo que dediqué y la forma en la que desarrollé el trabajo de campo, se encuentra distanciado de las exigencias de la tradición etnográfica, por tanto no puede ser considerado propiamente como una etnografía. En este sentido, he recuperado la propuesta minoritaria de la cuasi-etnografía, de la cual expondré sus características principales (Bouché, 1994; Íñiguez & Vivas, 1997; Jeffrey & Geoff, 2004; Murtagh, 2007; Silva & Burgos, 2011). En un segundo momento, desarrollaré algunas ideas que retomo de la Teoría de la Mediación de Antoine Hennion y de la Teoría del Actor-Red[42].

3.1. De la etnografía a la cuasi-etnografía

No es ningún desacierto afirmar que la práctica etnográfica ha sido patrimonio inalienable de la antropología, desde la cual se marcan algunos criterios metodológicos carentes de fisuras. No obstante, esa ortodoxia no ha sido suficiente y, afortunadamente, ha habido disidencias. Así pues, las perspectivas etnográficas han florecido y se han desarrollado más allá del cerco disciplinar operado por la antropología. Ha sido practicada por educadores, sociólogos, psicólogos, economistas, y otros científicos sociales (Werner & Schoepfle, 1993). Esto ha favorecido a prácticas etnográficas que marcan cierta distancia de lo que impone la tradición antropológica. Cada disciplina ha reclamado para sí cierta peculiaridad. En el caso de la psicología social, la etnografía es una de las metodologías cualitativas más habituales. Se utiliza con la intención explícita de comprender aquello que se observa en términos de las personas observadas (Íñiguez, 1995, 1999a). El investigador forma parte de la vida cotidiana de las personas durante un período de tiempo: "observa, escucha, habla con las personas, y registra cualquier información disponible relacionada con el objetivo de la investigación que esté llevando a cabo" (Íñiguez, 1999b, p. 500). En el artículo "*La etnografía en Psicología Social*", Marga Sánchez-Candamio (1995), expone algunas aportaciones de la práctica etnográfica en el ámbito de la psicología social. La autora resalta que los estudios etnográficos posibilitan obtener resultados y estudiar situaciones nuevas o cambiantes, difíciles de abordar desde perspectivas más tradicionales. Así, la etnografía se presenta como una alternativa metodológica (Calventus, 1997), con un valor práctico y

[42] Versiones previas a este capítulo se encuentran publicadas en: "Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador" (Burgos, 2011b); "Tiempo mínimo-conocimiento suficiente. La cuasi-etnografía sociotécnica en psicología social" (Silva & Burgos, 2011).

desde el cual se pueden abordar problemáticas que son próximas al investigador. Otro punto importante, es la participación del investigador en el campo. Las técnicas de investigación empleadas, permiten la valoración y la reflexión del punto de vista de otras personas. Esto favorece la construcción de un conocimiento participativo. Así, es posible reflexionar y establecer un puente entre la teoría y la práctica. Además, Sánchez-Candamio afirma que los resultados etnográficos benefician, directa o indirectamente, a aquellas personas que no pertenecen a la llamada comunidad científica.

En el mismo artículo, Sánchez-Candamio (1995) ofrece una visión general sobre el proceso, los principios y el rigor metodológico característico de un estudio etnográfico. Sostiene que la mayoría de estudios etnográficos "se basan en trabajos de campo a largo plazo o intensivos, es decir, en algún tipo de observación participante. El investigador está varias semanas en el contexto que pretende estudiar" (p.30). Resalta que aquellos estudios que no cumplen con este criterio "hace que no se le pueda considerar como una etnografía, en el sentido más antropológico del término" (p.37). Pero sí un "estudio de tipo etnográfico" o "cuasi-etnográfico" (Íñiguez & Vivas, 1997), por los supuestos metodológicos de los que se parte. Esto de ninguna manera es considerado como una práctica de investigación de orden menor a la etnografía formal. Simplemente, en base a unos criterios establecidos por la tradición se usan unas u otras categorías para denominar ciertas prácticas etnográficas, y así cumplir con el criterio del rigor metodológico.

En coautoría con Carlos Silva (2011), en el artículo "*Tiempo mínimo-conocimiento suficiente: la cuasi-etnografía sociotécnica en psicología social*", recuperamos la propuesta minoritaria de la cuasi-etnografía, donde la relación entre tiempo y trabajo de campo es diferente a la tradicional. El punto de partida fue el segundo panel de evaluación del doctorado, donde presenté un informe sobre mi trabajo de campo. Uno de los evaluadores me comentó: "*Hi ha una qüestió puntual que genera una mica de soroll. El temps d'estada en el camp. Opinio que quatre mesos no et permeten dir que has fet un treball de camp. Crec que l'estada hauria de ser més llarga. Aleshores suggereixo que es parli d'una aproximació al camp o d'un treball quasi-etnogràfic*"[43]. La exigencia de rigor por parte del evaluador era acertada, así que decidí seguir la sugerencia. En el artículo "*Implementing a Critically Quasi-Etnographic Approach*", Lisa Murtagh precisa que el término "cuasi" es utilizado para realizar una descripción adecuada del tipo de trabajo que se realizó. Para la autora es apropiado describirlo como una aproximación crítica. Esto

[43] Hay una cuestión puntual que genera un poco de ruido. El tiempo de estancia en el campo. Opino que cuatro meses no te permiten decir que has hecho un trabajo de campo. Creo que la estancia debería ser más larga. Entonces sugiero que se hable de una aproximación al campo o de un trabajo cuasi-etnográfico.

por que si bien tiene algunas similitudes con la etnografía tradicional, también tiene algunas diferencias. El término "cuasi", refiere al tiempo invertido en el trabajo de campo, que no puede ser considerado como extenso. Por otra parte, refiere a la forma de desarrollar el trabajo de campo y al número de visitas que se realizaron para recabar información. En su trabajo resalta la necesidad de cierta flexibilidad en el momento de aproximarse al campo. Por ejemplo, en el momento de realizar observaciones simultaneas en diferentes entornos escolares, al realizar visitas periódicas para registrar situaciones puntuales, o contactar con participantes que pertenecen a diferentes instituciones. También en la lógica de la cuasi-etnografía, Carlos Silva realizó observaciones en paseos peatonales gestionados por semáforos en Barcelona. Resalta que "no es posible observar todos los pasos, o seleccionar algunos y observarlos en todos sus momentos" (2011, p. 34). De ahí la afinidad con lo cuasi-etnográfico. Sugiere un tipo de registro basado en lo que denomina una "observación flotante". Es decir, en vez de determinar *a priori* los puntos de observación, optó por el registro de los eventos habituales u ocasionales.

La propuesta de la cuasi-etnografía permite describir el tipo de trabajo que realicé. Primero, porque el tiempo invertido para el trabajo de campo fue corto. Además, porque realicé observaciones en diferentes espacios donde la música se presenta, no me centré en un único espacio. Me desplacé del concierto a las tiendas de discos, de las fiestas privadas y los festivales a las cantinas, de los estudios de grabación a los puntos de venta ambulantes. Además, entrevisté a personas que mantienen diferentes relaciones con la música, compositores, intérpretes, productores, vendedores y usuarios[44].

Uno de los pilares fundamentales de la ortodoxia etnográfica es el tiempo y la presencia del investigador en el campo. Para que una investigación sea considerada etnográfica es necesario desplegar la acción investigativa en un continuo temporal prolongado. Tanto en antropología como en psicología social existe un acuerdo tácito en este respecto. En los propios criterios establecidos desde la antropología, existen diferentes propuestas sobre el tiempo que debe destinarse para el trabajo de campo. Jeffrey y Geoff (2004) resaltan las divergencias y destacan que algunos investigadores consideran apropiado destinar dos años para realizar su trabajo de campo. Toman como pauta el trabajo realizado por Malinowski (1975, 1993), ya que en la descripción metodológica de su trabajo de campo, reconoce que el secreto del trabajo etnográfico reside en vivir entre las personas

[44] En el próximo capítulo compartiré mi experiencia sobre el quehacer etnográfico. Mencionaré los logros y las dificultades durante el proceso de recogida de información; describiré los espacios donde realicé las observaciones y a los participantes con los que contacté; describiré las técnicas de investigación utilizadas, comentaré sus límites y sus posibilidades.

que se desea observar y convivir con ellas la mayor cantidad de tiempo posible. Para otros investigadores, lo ideal es un mínimo de doce meses, tiempo suficiente para observar lo que corresponde a un ciclo anual. Otros no establecen un criterio específico, simplemente, consideran que es importante la permanencia prolongada en el campo (Goetz & LeCompte, 1988; Hammersley & Atkinson, 1994; Hymes, 1993; Íñiguez, 1995, 1999b; Ogbu, 1993; Pujadas, 2010; Velasco & Díaz de Rada, 1997; Willis & Trondman, 2002; Woods, 1987).

Puede que a primera vista planear o destinar doce meses como mínimo sea lo ideal. Wallford (citado por Jeffrey & Geoff, 2004) señala que en las investigaciones realizadas en el marco de los estudios de doctorado, los estudiantes son privilegiados. Menciona que es poco probable que en otra ocasión se tenga el tiempo para realizar un estudio etnográfico completo. Lo cierto es que en la evaluación del proyecto y de los informes de progreso, se ejerce una presión centrada en el factor tiempo. Es recurrente la recomendación de apresurar el paso y destinar el tiempo apropiado a cada fase de la tesis. Ante este panorama, es preferible "permanecer en el campo ya no el tiempo ideal, sino el tiempo suficiente" (Silva & Burgos, 2011, p. 93).

Desde la cuasi-etnografía se sugiere que el tiempo invertido en el trabajo de campo no es extenso. Para Harry Wolcott (1993) el tiempo no es un factor decisivo en el trabajo de campo. Según él, hacer etnografía no es pasar mucho tiempo en el campo:

> Permanecer mucho tiempo haciendo un trabajo de campo no produce, en y por sí mismo, una "mejor" etnografía, y no se asegura de ninguna manera que el producto final será etnográfico. El tiempo es uno de los diversos ingredientes "indispensables pero no suficientes" de la etnografía: sin él la etnografía no es suficiente, pero con él no es indispensablemente etnografía. Dependiendo de la habilidad del investigador, su sensibilidad, el problema, el contexto, los períodos "óptimos" en el trabajo de campo pueden variar tanto como las circunstancias que lo demandan, pero el tiempo, considerado aisladamente, no garantiza que se haya llegado a conocer y comprender un contexto completamente (p.129).

Siguiendo a Wolcott, el tiempo destinado para el trabajo de campo debe ajustarse y reajustarse a las circunstancias y condiciones del campo y de la investigación en general. Ante la concepción predominante de tiempo máximo es igual a conocimiento máximo, desde la cuasi-etnografía se propone que "en un tiempo mínimo es posible generar un conocimiento suficiente" (Silva & Burgos, 2011, p. 91). Donde "suficiente" guarda relación con el criterio del investigador para considerar que la información recogida durante el trabajo de campo es "apta, idónea y bastante para dar cuenta de los objetivos planteados; y por "bastante" entendemos una información que ni sobra ni falta" (p.92).

Además del tiempo, la forma de estar en el campo también difiere de lo impuesto por la tradición. En las cuasi-etnografías prevalecen la selectividad y la intermitencia (Jeffrey & Geoff, 2004; Silva & Burgos, 2011). Las observaciones se realizan cuando el contexto y las condiciones lo permiten, además de cuando el investigador lo considera apropiado. La observación no se hace en un único espacio, sino que los lugares de observación son múltiples y la frecuencia de visitas a estos sitios son limitadas y discontinuas (Murtagh, 2007; Spradley, 1980). Las cuasi-etnografías suelen realizarse en contextos que no son del todo extraños para el investigador, es decir, no son estudios de culturas exóticas. Se realizan en contextos familiares cercanos (Ogbu, 1993; Werner & Schoepfle, 1993). Estos estudios se caracterizan por profundizar en eventos o situaciones sociales específicas, siempre con apertura y flexibilidad para atender las situaciones que ocurren durante el proceso de investigación (Murtagh, 2007). Marcan una distancia respecto de la etnografía tradicional, en el sentido que no arriesgan una descripción completa del fenómeno que les interesa, sino que se enfocan en el estudio de actividades particulares. "Durante el trabajo de campo, el etnógrafo opta por una estrategia selectiva de recopilación de información. Registra solamente aquellos aspectos que considera importantes, abandonando así la idea de exhaustividad holística que predomina en los estudios etnográficos clásicos" (Silva & Burgos, 2011, p. 94). El registro de observaciones es suficiente cuando se alcanza un punto de saturación de las descripciones detalladas. El registro se orienta a la descripción e interpretación (Wolcott, 1993):

> Desde nuestra perspectiva, la confluencia de los detalles observados y descritos y de las interpretaciones de una situación específica permite que en un tiempo mínimo sea posible generar un conocimiento suficiente que ofrezca una comprensión particular de un fenómeno psicosocial igualmente particular (Silva & Burgos, 2011, p. 95).

Bruno Latour sugiere, que la tarea de describir es central en el quehacer etnográfico. Afirma que la explicación a cualquier fenómeno social emerge una vez que la descripción está saturada. Así, "nunca nos encontraremos forzados a abandonar la tarea de describir para tomar la de explicar" (Latour, 1998, p. 139). Siguiendo a Clifford Geertz (1987) 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 (p.37).

Para realizar mi investigación, sigo las propuestas de la Teoría de la Mediación y la Teoría del Actor-Red, las cuales no son precisamente una teoría rígida, o un marco definido. Más bien, ofrecen una alternativa teórico-metodológica que funciona como un heurístico. Son propuestas y postulados que no deberían "tomarse como un cuerpo sistemático de conocimientos –esto es, como una teoría- sino como una caja de herramientas" (Silva, 2010, p. 58). Para Latour, un marco teórico definido "es precisamente la suma de factores que no inciden en los datos, algo que todos sabemos sobre los marcos" (2008, p. 209). Sugiere, describir y estar atento al estado de cosas en cuestión. Hay que seguir a los actores mismos, son ellos los que saben lo que hacen. Tenemos que aprender no sólo de lo que hacen, sino cómo y por qué lo hacen. Así, desde marcos establecidos, evitar poner una definición *a priori* de sus capacidades.

3.2. El narcocorrido como intermediario

En el capítulo anterior desarrollé una revisión temática en la que resalté los posicionamientos teóricos, metodológicos, las discusiones y conclusiones en el estudio del narcocorrido. La revisión no sólo cumple con el objetivo de cartografiar cómo y desde qué posicionamientos ha sido estudiado el narcocorrido, sino que a la vez, me permite justificar mi aproximación teórico-metodológica. En ese apartado, resalté que es predominante el análisis de las letras de los narcocorridos, desde la cual se explica que la música es una representación o un reflejo de la sociedad. Este género ha sido definido como un elemento fijo, estable y predecible. En la lógica de la Teoría del Actor-Red, ha sido tratado como un *intermediario*:

> Es lo que transporta significado o fuerza sin transformación: definir sus datos de entrada basta para definir sus datos de salida. Para todo propósito práctico un intermediario puede considerarse no sólo una caja negra sino también una caja negra que funciona como una unidad, aunque internamente esté compuesta de muchas partes (Latour, 2008, p. 63).

El narcocorrido ha sido tratado como una unidad estable a partir del contenido de sus letras. Analizar su contenido (sus entradas) ha permitido definir sus funciones y consecuencias en la sociedad (sus salidas). Según la revisión que presenté en el capítulo

anterior, la mayoría de investigadores coinciden al afirmar que los narcocorrido son "un reflejo de la realidad que vive México: la realidad del narcotráfico" donde se narran hechos violentos y "enaltece, sobrevalora y mitifica la figura y forma de vida del narcotraficante, el contrabando y el negocio de las drogas". Además, reconocen que "cumplen la función de formar y reforzar ideologías e imaginarios colectivos, sirviendo como autorepresentación con todos los estereotipos que aparecen en el contenido" (Burgos, 2011a, p. 98). La música ha sido estudiada como un "intermediario", en donde "no hay misterio, dado que los datos de entrada predicen bastante bien los de salida: no habrá nada en el efecto que no haya estado en la causa (Latour, 2008, p. 90). Al igual que en los sistemas computacionales, la noción de caja negra sugiere que hay un conjunto de explicaciones que se constituyen como una certeza, como un hecho comprobado que cada vez se analiza menos, se reconoce sólo una de sus partes, se obvian las demás y no se profundiza en los detalles, ni en sus relaciones [45] (Jiménez, 2012). Todo queda reducido y simplificado a pocos parámetros que son definidos previamente (Callon, 1998). Abrir esa caja negra, implica reconocer y atender las partes que las componen y las relaciones que establecen, para posteriormente detallar en su complejidad (Latour, 2001).

Siguiendo a Latour, "es crucial que los investigadores no definan por adelantado y *en lugar* de los actores de qué tipo de elementos constitutivos está hecho el mundo social" (Latour, 2008, p. 67). Es necesario abandonar la noción de intermediario y reconocer a la música como un proceso social. Sería mejor desatender los supuestos efectos y "prestar atención a las causas en las que todo lo interesante ya ha sucedido, al menos potencialmente" (Latour, 2008, p. 90). La cuestión no será mostrar si la música refleja a la gente, sino que habrá que atender la música en un plano relacional, será necesario explorar cómo y qué tipo de conexiones y experiencias se construyen entre la música y su público. Será necesario reconocer que el narcocorrido es más que letra y no es sólo música, "es música, canto, ritmo, instrumentos, productores, intérpretes, usuarios, conciertos, fiestas, discos compactos, vestimenta, industria y una infinidad de mediadores asociados sin los cuales el género no sería lo que es" (Burgos, 2011b, p. 98).

Adoptar la noción de mediador para el estudio del narcocorrido conlleva alejarse de la de intermediario. Para los mediadores "las causas no permiten que se deduzcan los efectos dado que simplemente ofrecen ocasiones, circunstancias y precedentes. Como

[45] Como expuse en la revisión temática, algunos investigadores parten de la idea de que la única relación que se establece entre el narcocorrido y su público es negativa. La mayoría de las investigaciones, "parecen asumir que entre la música y la juventud existe una relación de impacto" (Burgos, 2011b, p. 101).

resultado de ello, pueden aparecer en el medio muchos *extraños* que nos sorprenden" (Latour, 2008, p. 90). Esto implica, por una parte, reconocer que "el narcocorrido no es una sola cosa, que no es predecible y que tampoco se trata de un fenómeno social estable" (Burgos, 2011b, p. 101). Antoine Hennion sugiere "comprender la música como teoría de las mediaciones a partir de investigaciones empíricas y análisis etnográficos" (2002, p. 19).

3.2.1. Antecedentes de la noción de mediación

Bruno Latour reconoce que el trabajo de Michel Callon, "Algunos elementos para una sociología de la traducción: la domesticación de vieiras y los pescadores de la Bahía de Saint Brieuc" fue uno de los pioneros en este abordaje. En este texto, Callon propone lo que denomina "sociología de la traducción", donde postula "el principio de simetría generalizada"[46], del cual sostiene:

> Similar al principio de simetría de D. Bloor pero considerablemente ampliado. Su objetivo no es sólo explicar los puntos de vista y argumentos enfrentados en una controversia científica o tecnológica en los mismos términos, pues sabemos que los ingredientes de las controversias son una mezcla de consideraciones sobre la Naturaleza y la Sociedad. Por esta razón requerimos que el observador use un mismo repertorio cuando las describa (1995, p. 261).

Callon sugiere que al asumir este principio, "la regla que debemos respetar es no cambiar de registro cuando nos movemos de los aspectos técnicos del problema estudiado a los sociales" (pp. 261-262). Es decir, que debemos de abandonar toda distinción *a priori* entre sucesos naturales y sociales. Se debe de seguir "a los actores para identificar como éstos definen y asocian los diversos elementos mediante los que construyen y explican el mundo social, sea éste natural o social" (p.262). En este texto, Callon describe una red de actores y relaciones entre pescadores, vieiras y científicos. Reconoce y da la misma importancia a las características y conexiones que establecen los no-humanos. Define una compleja red de "interrelaciones en la que la Sociedad y la Naturaleza están entrelazadas" (p.262). Si bien esta propuesta se enmarca en el campo conocido como sociología del conocimiento científico, van más allá de lo que es una reflexión sobre la ciencia y abarcan un problema más general. Cuestionan "dicotomías que tradicionalmente han poblado los

[46] Según Domènech y Tirado (1998), este principio será el concepto central de la propuesta de la Teoría del Actor-Red. Desde una sociología simétrica, se apuesta por reconocer que los factores sociales no son suficientes para explicar la dinámica de la sociedad. Es preciso recurrir a medios heterogéneos. Dicho de otro modo, "para explicar lo social […] hay que dejar de lado la preocupación exclusiva por las relaciones sociales y tomar en consideración a los actantes no humanos (Latour, 1991b), así como los procedimientos técnicos en los que éstos están involucrados" (Domènech & Tirado, 1998, p. 23).

análisis sociológicos: naturaleza-sociedad, sujeto-objeto, macro-micro" (Domènech & Tirado, 1998, p. 13). Las características que tradicionalmente se imputan a los actores humanos aparecen ahora relacionadas con elementos no-humanos y la diferenciación entre niveles de explicación se vuelve inservible.

En otro de sus trabajos, Callon estudió la introducción del coche eléctrico (VEL) en Francia. Nuevamente, sugiere que en el proceso de esta innovación, "las consideraciones técnicas, científicas, sociales, económicas o políticas están inextricablemente ligadas a un todo orgánico […] están permanentemente entrelazados en un tejido sin costuras" (1998, p. 144). En continuidad con "el principio de simetría generalizada", Callon comenta:

> Renault movilizaría su pericia en la producción de automóviles tradicionales […] el gobierno también sería enrolado: este o aquel ministerio subvencionaría a estos ayuntamientos interesados en la tracción eléctrica […] Hay consumidores, movimientos sociales y ministerios […] sería erróneo limitar el inventario. También hay acumuladores, pilas, electrodos, electrones, catalizadores y electrolitos, pues si los electrones no hiciesen su parte, o si los catalizadores se contaminasen, el resultado no sería menos desastroso que si los usuarios rechazasen el nuevo vehículo (pp. 146-147).

Para Callon, ninguno de estos ingredientes puede situarse en una jerarquía o distinguirse según su naturaleza. Sugiere la noción de "actor-red", que permite caracterizar "la concepción de asociaciones heterogéneas". En este caso, los elementos que aparecen en la cita anterior, quedaron engarzados en una misma cadena. Según Callon, el actor-red no es reducible ni a un simple actor ni a una red. Se compone de "series de elementos heterogéneos, animados e inanimados, que han sido ligados mutuamente durante cierto período de tiempo" (p.156). Como se ve en los trabajos de Callon, ningún elemento se excluye, nunca son estables o predecibles, tampoco están perfectamente definidos, "ya que las entidades de las que se compone, sean éstas naturales o sociales, pueden en cualquier momento redefinir sus identidades y relaciones mutuas y traer nuevos elementos a la red" (p. 156). Así, un actor-red, es "simultáneamente, un actor cuya actividad consiste en entrelazar elementos heterogéneos y una red que es capaz de redefinir y transformar aquello de lo que está hecha" (1998, p. 156). Esto es definido como "la apuesta por la heterogeneidad". Lo cual implica "conceptualizar las entidades sociales y naturales que pueblan nuestra vieja realidad como construcciones, como producciones o emergencias de redes heterogéneas, de entramados compuestos por materiales diversos" (Domènech & Tirado, 1998, p. 25).

Callon sugiere una nueva herramienta metodológica, de la cual resalta que "otra forma de aprender de la sociedad […] es seguir a los innovadores en sus investigaciones y

proyectos" (p. 162). Invita a concebir y a cuestionar la naturaleza misma del propio análisis sociológico. Resalta que practicar una sociología capaz de seguir a la tecnología a lo largo de su elaboración, "significa reconocer que el objeto de estudio apropiado no es ni la sociedad misma ni las así llamadas relaciones sociales, sino los actores-red, que dan lugar, simultáneamente a la sociedad y tecnología" (p.163). Se trata pues, de explorar "la sociedad en proceso de construcción" (p.164). Su propuesta, permite "describir, de una forma dinámica, asociaciones heterogéneas dadas y seguir el paso de una configuración a otra" (p.165). Esta propuesta, exige la elaboración de descripciones *in situ*. Observando la actividad de los actores en un escenario concreto. Sirve como ejemplo, la estrategia de Bruno Latour y Steve Woolgar (1995), de convertirse en parte de un laboratorio científico, para seguir a detalle los procesos del trabajo científico. Dice Latour, "la única forma de entender la realidad de los estudios de la ciencia es fijarse en lo que mejor se la da a dichos estudios, esto es, poner suma atención en los detalles de la práctica científica" (2001, p. 38).

Cuando Latour, habla de un colectivo de humanos y no humanos en un mismo pliegue, sugiere cuatro formas de explicar la noción de mediador. Como lo suele hacer, se vale de ejemplos simples y conocidos, con el fin de "demostrar que es imposible hablar de ningún tipo de dominio en nuestras relaciones con los no humanos, *incluyendo* el supuesto dominio que ejercen sobre nosotros" (2001, p. 211). El ejemplo de partida es la controversia de La Asociación Nacional del Rifle en Estados Unidos. Latour pone en tensión las posturas y explicaciones encontradas de las perspectivas materialistas y sociológicas. "Las armas matan a la gente" dice la primer postura. Mientras que desde la segunda sostienen "Las armas de fuego no matan a la gente; la gente mata a la gente". Dice Latour, que el error de ambas posturas, consiste en "partir de esencias, bien la de los sujetos, bien la de los objetos […] este punto de partida hace imposible que valoremos tanto el papel mediador de las técnicas como el de las ciencias" (p.215). El primer sentido que Latour otorga al término de mediación es el de "programa de acción", que serían "la serie de metas, pasos e intenciones que un agente puede describir en una historia" (p.213). Aquí, a los artefactos se les reconoce por su "carácter activo y a menudo polémico" (p.368). Latour se pregunta: "¿cuál de los dos, pistola o ciudadano, es el actor de esta situación?". Se trata del "desplazamiento, deriva, invención o mediación: la creación de un lazo que no existía con anterioridad y que en cierta medida modifica a los dos iniciales" (p.214). Es lo que Latour llama "traducción". Con este ejemplo, Latour concluye que "no

son ni las personas ni las pistolas las que matan. Los diversos actantes[47] deben compartir la responsabilidad de la acción. Y este es el primero de los cuatro significados de la mediación" (p. 216).

Para el segundo significado, Latour sostiene que "la acción es una propiedad de entidades asociadas" (p.217). Expone como ejemplo los aviones y los vuelos: "Los Boeing 747 no vuelan, son las compañías aéreas las que vuelan" (p.231). Dice Latour: "volar es una propiedad que pertenece a toda una asociación de entidades que incluye los aeropuertos, los aviones, las plataformas de lanzamiento y las ventanillas expendedoras de billetes. Los B-52 no vuelan, son las Fuerzas Aéreas estadounidenses las que vuelan" (p.218). Para Latour "la acción no es una propiedad atribuible a los humanos *sino a una asociación de actantes*, y este es el segundo significado de la mediación técnica" (p.218).

El tercer significado de la mediación, es lo que Latour denomina "cajanegrización reversible". Como expliqué antes, la noción de caja negra, refiere a "un proceso que vuelve completamente opaca la producción conjunta de los actores y los artefactos" (p. 219). Es necesario reconocer que la composición de los actores es variable. "Algunas veces los objetos parecen estables, otras parecen agitados, como un grupo de seres humanos afanándose en torno de un artefacto estropeado" (p.220). Latour usa como ejemplo un proyector estropeado en una conferencia. Explica que "el proyector puede considerarse compuesto por un único elemento, por ninguno, por cientos de ellos, por un montón de humanos o por ningún humano, y cada parte, a su vez, puede contar por una, ninguna, por muchas, por un objeto o por un grupo de objetos" (p.221).

Latour menciona que el cuarto significado de la mediación es la "delegación". Esto lo explica a través del ejemplo de un "guardia durmiente", una banda rugosa en un campus universitario "que reduce la velocidad de los coches (o que los deteriora)" (p.225). Con la presencia de este elemento que se encuentra en el mismo lugar día y noche, Latour se pregunta: "¿dónde están los ingenieros?, ¿dónde está el policía". En un primer momento tenemos "un ingeniero ausente, una banda rugosa que está constantemente presente" (p.225). Sin embargo, al referir a "delegación", lo que sucede es que "la acción efectuada hace tiempo por un actor y desaparecido sigue estando activa aquí, hoy y en mí" (p.226). Es decir, la banda rugosa no está compuesta sólo de materia; está repleta de ingenieros, de rectores y legisladores, combinando sus argumentos con la gravilla, el cemento, la pintura y los cálculos de rigor. Dice Latour: "La mediación, la traducción en técnica que intento

[47] Latour explica que el uso de la palabra "actor" se suele restringir a los humanos. Por su parte, "actante" permite incluir a los no humanos en la definición.

comprender, reside en ese punto ciego en el que la materia y la sociedad intercambian sus propiedades" (p.227). Lo que actúa al mismo tiempo viene de muchos otros lugares, de actores distantes y lejanos (Silva, 2010).

Para Latour (2001), la noción de una mediación social es una noción vacía si no se precisa en el significado de los términos "mediación" y "social". Una de las primeras premisas que Latour deja clara en "*Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red"*, es que si bien la mayoría de los científicos sociales se refieren a "lo social" como una cosa homogénea, "es perfectamente aceptable designar con el mismo término una sucesión de *asociaciones* entre elementos heterogéneos" (2008, p. 19). Donde la tarea es el rastreo de asociaciones y relaciones que no son sociales en sí mismas. Latour sugiere que en el seguimiento de las conexiones se deberá reconocer la agencia y los roles que cumplen los no-humanos. Deben ser actores. Se debe mantener la noción de "simetría". Donde ser simétrico significa "*no* imponer a priori una *asimetría* espuria entre la acción humana intencional y un mundo material de relaciones causales" (Latour, 2008, p. 113). Para Latour, "no hay ningún sentido plausible en el que puedan distinguirse los artefactos, las corporaciones y los sujetos" (2001, pp. 235–236). Además, Latour reconoce que lo social no puede ser tomado como una condición estable a lo largo del tiempo. Es una condición inestable y cambiante. De ahí la necesidad de que los vínculos sociales tienen que ser rastreados siguiendo sus movimientos.

Latour plantea la noción de "mediación" en contraposición a la de "intermediario". Para él, los mediadores:

> No pueden considerarse sólo uno; pueden funcionar como uno, nada, varios o infinito. Sus datos de entrada nunca predicen bien los de salida; su especificidad debe tomarse en cuenta cada vez. Los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos que supone que deben transportar (Latour, 2008, p. 63).

En este sentido, Latour plantea que en el seguimiento de los mediadores hay que presentar el relato de su acción. Para hacerlo, es necesario hacer evidentes sus conexiones y sus rastros observables. Es decir, "hay que presentar el relato de su acción" (2008, p. 82). Hay que situarse *in media res*. Así como no se distinguen los elementos que componen el "mundo social", tampoco será necesario definir con anticipación quiénes son realmente los actores, qué es lo que realmente los hace actuar y cómo actúan. En la lógica de la mediación, siempre se darán muchas situaciones nuevas e impredecibles. Desde la Teoría del Actor-Red se "describe un mundo hecho de *concatenaciones de mediadores* en el que se puede decir que cada punto actúa plenamente" (Latour, 2008, p. 91). En esta

concatenación de mediadores, se permite que se incorporen elementos no-humanos. Se trata de extender la lista al momento de realizar las descripciones.

Hablar de mediación es hablar en términos de continuidad, secuencialidad, relevo y asociación de mediadores (Hennion, 1986, 2002, 2010). Siguiendo a Latour, "la continuidad de cualquier curso de acción rara vez consistirá de conexiones entre humanos (para lo que bastarían, de todos modos, las capacidades sociales básicas) o conexiones entre objetos, sino que probablemente irá en zigzag de unas a otras" (2008, p. 112). Así, se forma una red heterogénea en la que los objetos también son mediadores (Gomart & Hennion, 1999). Latour (1998) reconoce que esto es posible encontrarlo en la vida cotidiana, en prácticas diminutas. Lo explica utilizando un problema como puede ser el deseo de un director de hoteles que quiere evitar la pérdida de llaves de las habitaciones. El director añade a las llaves avisos orales, escritos y finalmente pesos metálicos. El éxito de su objetivo sólo es posible con el constante mantenimiento de la sucesión de objetos acumulados. Sólo gracias a que el director quiere que vuelvan sus llaves, se los recuerda a sus clientes a viva voz, cuelga carteles y añade peso a la llave, finalmente, disciplina a sus clientes. Otro ejemplo se encuentra en una comparación que hace Antoine Hennion (2003) entre un grupo de aficionados al vino y otro de amantes de música. Explica que ya sea para disfrutar de una buena copa o de una canción, los aficionados al hablar de su gusto despliegan una red de mediadores para realizar su actividad, en la que es posible encontrar técnicas de compra y degustación, un reconocimiento como pertenecientes a los clubs o grupos organizados con quienes comparten su afición, uso de un vocabulario técnico, el desarrollo de un oficio crítico de las actividades que realizan en donde se establecen modelos de evaluación, entre otros. En las dos actividades se relacionan cuerpos, espacios, tiempos, conocimientos, aprendizajes, prácticas, dispositivos técnicos; la acción, en este caso el gusto o pasión por la actividad se encuentra ampliamente distribuida y se lleva a cabo en todos los intersticios de la secuencia de mediadores que participan.

Siguiendo algunas de las ideas expuestas hasta este punto, Lasén y Martínez (2001) apuestan por un cambio de óptica para el estudio de la música. Se interesa en la música electrónica y toma como punto de partida las propuestas de los estudios de la ciencia y tecnología:

> Su replanteamiento contra-intuitivo de las categorías de sociedad y ciencia; la sociología como ciencia de la *sociedad*, bien que entendiendo la noción de sociedad no como una categoría que, al modo de un concepto-dosel, sería el *explanans* de todo lo que cae bajo su jurisdicción, sino como aquello a ser explicado: la asociación o articulación de multiplicidades, la asamblea/ensamblaje de actantes heterogéneos en disposiciones múltiples (2001, p. 130).

Lasén, se propone describir la red de creación musical. De la que resalta que es caracterizada por "la fluidez o hibridación entre creación, difusión y recepción, red formada por tecnologías digitales y analógicas, platos y mesas de mezclas, vinilos y CDs, Internet, DJs, productores, públicos y cuerpos, discotecas y sistemas de sonido, pastillas y rayas" (2004, p. 1). Para Lasén, la música electrónica constituye un engranaje de condiciones y relaciones en los que los sonidos se producen y circulan. No se establece *a priori* una distinción entre el músico y el público, entre producción, difusión y recepción, sino que todo entra en un mismo sentido de relaciones. El sonido no sigue una línea que va del intérprete al público, sino que los envuelve y sorprende. En los clubes, raves, las fiestas, entran en relación "un ambiente, una atmósfera, la combinación del lugar, de la música y de la masa rítmica de los que bailan" (2004, p. 10). La creación musical es indisociable del lugar y de la situación de la escucha (Lasén, 2003). Es una creación colectiva de diferentes elementos articulados, móviles como el propio trabajo del DJ en continuo movimiento (Lasén & Martínez, 2001).

En la actualidad, el narcocorrido se actualiza y sostiene de gran cantidad de soportes materiales. Los eventos musicales en los que se recrea el narcocorrido emergen ante la presencia de elementos mediados y secuenciados uno tras otro. Cuando Los Tigres del Norte (2003) dicen: "A mí me gustan los corridos, porque son los hechos reales de nuestro pueblo. Sí, a mí también me gustan, por que en ellos se canta la pura verdad. Pos ponlos pues. Órale ahí van", se muestra la relación entre actividades aparentemente de naturaleza humana, por ejemplo, gustar o cantar. Posteriormente se dice "poner la música". Es justo en este punto en el que la actualización de la música pasa por innumerables intermediarios. Siguiendo a Hennion, alguien o algo debe hacer la música, un disco, un instrumento, un artista o un reproductor. La música no se presentará sin la concatenación de mediadores. Para que un narcocorrido cuente con la aceptación de un público, hacen falta más que palabras. "Son una infinidad de mediadores humanos y materiales asociados que entran en juego para que el narcocorrido se manifieste, sea aceptado y se mantenga en la sociedad sinaloense que lo produce y lo incorpora en sus eventos musicales cotidianos" (Burgos, 2011b, p. 107). En lo que sigue expondré la lógica de la mediación musical.

3.3. La mediación musical

Para Antoine Hennion la música es en todo momento un objeto relacional. Esta premisa pone en tensión a los estudios sociales relacionados con el arte que parten de la suposición de que se trata de objetos construidos, definidos, estables y que funcionan

como símbolos de algo, o como productores de una realidad social. Para Hennion, la música no ofrece ningún objeto que desenmascarar. Propone, que es necesario servirse de las soluciones que ha inventado la música para vincular sus producciones y su contexto social. Reconoce que no existe por un lado la música, por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio:

> Todo se desarrolla en cada ocasión en el medio, en un enfrentamiento determinado con los intérpretes, a través de mediadores concretos: instrumento, partitura, candilejas escénicas o lector de discos, que separan, según cada caso, a estrellas y públicos, "piezas" y aficionados, obras e intérpretes, repertorios y melómanos, emisores y oyentes, catálogos y mercados (Hennion, 2002, p. 19).

Para Hennion, la propuesta de mediación permite pensar la música en términos de continuidad y relacionalidad. Utilizando el ejemplo de un pianista, señala que su propuesta de mediación, permite establecer la continuidad entre el pianista, el teclado de su piano, la sala del concierto o el disco que le abre un mercado, los vendedores, los técnicos de sonido, los organizadores de conciertos, los aficionados expertos. En este sentido, resalta que es necesario reconocer y rastrear las conexiones que la música establece. Además, mostrar la actividad de los actores implicados en un acto musical. Para abordar la música habrá que seguir sus rastros. Al pensar la música como objeto, Hennion la compara con la pintura o la escultura, reconoce que una de las dificultades que presenta seguir el rastro de la música, es que no se fija como objeto en piedra o sobre tela. Al contrario, reconoce que los elementos que componen la música son fluidos, siempre conectados con otros, su medium, el sonido, dinámico sólo existe si se emite. La música no es una cosa que esté ahí plantada como algo fijo o estable, no tiene otra cosa que presentar más que un cúmulo de mediaciones, es el resultado de una actividad siempre recomenzada. Para que haya música, los productores materiales deben ser tocados, interpretados, mediatizados. La comprensión de la música, "no se define por la cerrazón de un objeto finito, sino por el empleo activo de una multitud de participantes, personas y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos" (Hennion, 2002, p. 285). Desde esta propuesta, resulta indispensable situarse entre la música y el público, donde se vinculan aficionados, objetos musicales y los lugares de la pasión musical[48]. Es necesario partir de observaciones etnográficas realizadas en lugares y momentos decisivos. Resulta indispensable trasladarse al escenario, al concierto, a las tiendas de discos, escuchar discos, descargarlos o comprarlos, compartirlos, escuchar la

[48] Sirvan como ejemplo los análisis de Henion, "Philippe: la discoteca como harem imaginario", "Benoit: ¿dónde me debo colocar para oír música", "Ahmed y el tren de alta velocidad: la música en movimiento", "Dora: el diván de la escucha" (2010, pp. 29-32). "Una sociología en el Zénith…" (Hennion, 2002, p.314), que refiere al relato de un espectáculo de rock.

radio, atender la música en Internet. En definitiva, relacionarnos con la música, para poder analizar la conexión entre la música con su público. "La música está ahí, veamos quién la consume, quién no tiene acceso a ella, qué influencias ejercen la técnica o los medios de comunicación sobre ella" (Hennion, 2002, p. 344). Será indispensable atender las manifestaciones heterogéneas y discontinuas de la música en la cotidianidad. Aproximarse a las situaciones en las que se produce la música.

Por otra parte, Hennion (2010) resalta la necesidad de realizar una "sociología más pragmática", más próxima a lo que hacen y piensan los actores de la música. Esto nos lleva a devolver a los aficionados de la música sus competencias de sociólogo y al sociólogo, su derecho y su deber de ser también aficionado. Para hablar de música, "no queda otro recurso que delegar en los músicos el cuidado de hacerla surgir con sus medios" (Hennion, 2002, p. 284). Hennion (2010) resalta que en esa situación los aficionados se volverán increíblemente ingeniosos al describir lo que hacen con la música, hablando de cómo les gusta la música, con quién la comparten, lo que les motiva de ella y los momentos o circunstancias en las que crean su afición por la música. Estas explicaciones serán "la voz más relevante, la única voz relevante, de hecho; invalidando de esta manera toda explicación social" (Domènech & Tirado, 1998, p. 32). Por otra parte, sugiere al investigador asumir el papel de un espectador convertido en analista y el de un analista convertido en un espectador (Gomart & Hennion, 1999; Hennion, 1983, 2002, 2010).

La noción de mediación ofrece ciertas posibilidades para el estudio del narcocorrido. Una de ellas, es abandonar la idea de la música como un reflejo o una representación de las personas, para aproximarse a lo que hacen y piensan los actores de sus actividades y gustos musicales. Además, desde esta propuesta se reconoce la necesidad del estudio de la música en su contexto, aproximándose a los espacios naturales en los que se encuentra la música con su público. Lo que permite estudiar las prácticas y los mediadores que relacionan a los narcocorridos con su público. Esto, a través de lo que Josep Martí (1995) denomina "evento musical", que constituye una unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados. Para Martí, un concierto es un evento musical, de la misma manera que la escucha de unos jóvenes del radiocasete de un automóvil o el uso del iPod de un caminante. En este punto, es importante reconocer la asociación de mediadores que permiten que la música tenga presencia, cobre sentido, cumpla una función y posibilite ciertas relaciones sociales.

Otra posibilidad, es que la letra ya no será el nodo central del narcocorrido. Tampoco la única fuente de explicación. Pensar desde la noción de mediación, implica detallar en la complejidad de elementos que componen al narcocorrido. Esto permite pensar en otro tipo de relaciones, por ejemplo, reconocer que para un compositor, intérprete o un aficionado, es tan importante lo narrado, como el ritmo marcado por los instrumentos y ritmos característicos de la música norteña o la música de banda sinaloense. Lo indispensable será extender la lista de elementos, donde serán de igual importancia, la letra y la voz, el canto y los instrumentos, los espectadores y el artista, la publicidad y el espectáculo o la presentación del concierto en vivo que el disfrute de la música a través de dispositivos tecnológicos.

Por último, asumir la música como un objeto relacional, implica reconocer que no se trata de algo definido, fijo y estable. El reconocerla como un cúmulo de mediadores en conexión hace imposible predecir su dirección. Habrá que seguir sus rastros, ver cómo y de qué mediadores se sostiene, qué relaciones y prácticas sociales desencadena. Esto, a través de la lógica de la cuasi-etnografía, donde se dará prioridad al registro de prácticas *in situ*, lo cual permite atender y profundizar en detalles de prácticas musicales locales.

Capítulo 4. El quehacer etnográfico: trabajo de campo

4.1. Primeras ideas

Después de que presenté mi primer proyecto de tesis al panel evaluador, una de las propuestas de los integrantes fue reflexionar y planificar lo que sería el trabajo de campo. Antes de realizarlo debía detallar cuestiones relacionadas con el acceso al campo; especificando mi interés de investigación, precisando los lugares en los que realizaría la investigación, definiendo los criterios de selección de participantes, teniendo claras las estrategias y técnicas de recogida de información, así como posibles dificultades para el desarrollo del trabajo de campo. También hicieron hincapié en evitar cualquier situación que implicara un riesgo a mi persona. Tomando en cuenta los índices de violencia en México, consideraban que realizar una investigación que abordara indirectamente aspectos relacionados con el narcotráfico es hasta cierto punto riesgoso y para ello, sería mejor manejarse con cautela y precaución. Recuerdo que una de las primeras indicaciones o advertencias de mi director de tesis, era que podía hacer mi trabajo como yo quisiera, pero que no me permitiría realizar observaciones en fiestas privadas de narcotraficantes o cualquier otro lugar que implicara un riesgo. En principio el acuerdo era sencillo, parecía una consigna fácil y en efecto seguí su recomendación al pie de la letra, no asistí a ninguna fiesta de narcotraficantes. Pero hubo otros momentos en los que no sabía si estaba cerca o lejos de ellos. En la calle, en un centro de baile, en un concierto, en una cantina o en una feria popular, era difícil discernir dónde se ubicaba el posible riesgo. También, era difícil ubicar a un posible narcotraficante. Ante las dudas, me dejé llevar. Con mayor o menor cautela, hacía lo mismo que el resto de la gente y me dediqué a hacer mi trabajo de campo.

El primer momento del trabajo de campo fue la planificación. Fue un trabajo de escritorio, que consistió en la revisión de literatura sobre la perspectiva teórica que adopté, lecturas sobre el método etnográfico, la revisión de investigaciones que abordan los narcocorridos y estudios de otros géneros musicales realizados desde la lógica etnográfica. Como señalan Hammersley y Atkinson (1994) la planificación y el diseño del trabajo de campo fue un primer paso necesario, que constituyó un proceso de toma de decisiones importantes, que permitieron orientar y delimitar mi proceder en el campo.

Aún con dudas y con cuestiones por resolver, presenté al primer panel evaluador de los estudios de doctorado el diseño y la planificación de lo que sería mi trabajo de campo. Dieron el visto bueno. En esa ocasión, la sugerencia de los evaluadores fue más precisa,

tenía que ir, hacerlo, dejarme sorprender por el campo y volver con mucha información. "Vete y hazlo", es lo que suele decir un investigador experimentado a otro que iniciará su trabajo de campo. Ese consejo responde a la idea de que la etnografía consiste en una observación y descripción abierta (Hammersley & Atkinson, 1994).

4.2. Contextualización del trabajo de campo

El trabajo de campo lo realicé por un período de cuatro meses que abarcó de octubre 2009 a marzo 2010. El lugar donde lo desarrollé es en la ciudad de Culiacán, Sinaloa, México. Sinaloa, es un estado localizado en el noroeste de México. Su capital, Culiacán, es una ciudad que desde hace muchos años ha sido caracterizada y estigmatizada como una ciudad violenta e insegura a causa de la presencia del narcotráfico. Es una ciudad en la que el narcotráfico ha asentado sus raíces. En ella han surgido algunos cárteles de la droga. Además, ha sido la cuna de algunos de los narcotraficantes más importantes en la historia del país. En Culiacán parece que no pasa nada, pero pasa de todo. Como cantan Los Tucanes de Tijuana (2007) en uno de sus corridos "… por hay retumba la banda, por hay truenan metralletas, la fiesta sigue a lo grande, son lujos del…". "Por hay" o por ahí, no es un lugar metafórico e imaginario. En Sinaloa, algunas ocasiones es posible escuchar a un mismo tiempo el son de la música sinaloense y el estruendo de metrallas. Valenzuela (2002) apunta que pareciera que nos hemos acostumbrado a vivir con la presencia de la violencia, que hemos aprendido a convivir con ella y con sus consecuencias. El narcotráfico se ha convertido en un elemento de nuestra vida diaria, lo que el autor denomina "narcocotidianidad", que se hace presente en la política, la economía, el desarrollo urbanístico, la educación, la cultura. De manera general, en la forma de vivir el día a día en diferentes ciudades de México. Esa cotidianidad, al reportero español Jon Sistiaga (2008) durante el reportaje "NarcoMéxico" le parecía sorprendente, extraña y por supuesto nada normal[49]. Para él era extraño que en una misma calle existieran más de treinta casas de moneda de cambio; negocios que, aparentemente, funcionan como lavaderos de dinero para cambiar las ganancias del narcotráfico. Le parecía raro que en la ciudad existieran 12 casinos y que el concesionario de coches Hummer de Culiacán fuera el más rentable del mundo; aparentemente, por ser el vehículo, más aparatoso y favorito de los narcotraficantes. Lo cierto es que no es un automóvil asequible para cualquier persona y hubo una temporada en que en Culiacán circulaban muchísimos. Le sorprendió la

[49] Algo similar es posible observar en el documental *"Mexico´s Drug War"*, realizado por Katya Adler (2010), reportera de la BBC de Londres.

existencia de 200 avionetas en el aeropuerto de Culiacán, que probablemente, algunas sean utilizadas para beneficio del narcotráfico. Más impactante fue darse cuenta de la impunidad presente en Sinaloa. Le llamó la atención que los nombres de los narcotraficantes de la región eran muy conocidos y respetados en la ciudad. Le despertó curiosidad que sus trayectorias se encontraran descritas con alegría y buen ritmo en los narcocorridos. Sin duda, en Sinaloa las historias de narcotráfico cantadas al ritmo de la banda o de la música norteña ocupan un lugar destacado. El narcocorrido como expresión musical es un género vigente, "para escucharlo o estudiarlo no hace falta ir a buscarlo a un sitio particular o con un grupo de personas específicas, sólo hace falta salir a la calle y seguir los sonidos y ritmos que forman parte de la ciudad" (Burgos, 2011a, pp. 106–107).

4.3. El acceso al campo

El acceso al campo para recabar información es una actividad clave del quehacer etnográfico. Cómo gestionar la entrada al campo y el acceso a la información en ocasiones suele ser uno de los principales problemas en la etnografía. Puede llegar a convertirse en un problema persistente durante todo el proceso de recopilación de información. Para ello, es fundamental seleccionar la situación y el lugar en el que se desea observar; así como definir las estrategias que permitirán el acceso a la información (Fetterman, 1998; Hammersley & Atkinson, 1994). El proceso etnográfico se caracteriza por la toma de decisiones constantes. Si bien la etapa de planeación y diseño marca una pauta, sirviendo como guía, al momento de encarar el campo, la etnografía se convierte en una aventura en la que es necesaria la creatividad metodológica para reestructurar o modificar los planes iniciales (Geertz, 1987). Desde esta orientación metodológica no hay un diseño acabado con anterioridad. En todo momento es necesario replantearse constantemente cuestiones como dónde y cuándo observar, qué información registrar y cómo hacerlo. Esto, para delimitar en qué nos vamos a concentrar, pues es evidente que no se puede describir todo (Wilcox, 1993). El diseño de investigación emerge, se construye y es siempre cambiante en el transcurso de la investigación (Martínez, 2006).

Hammersley y Atkinson señalan que el acceso al campo no es una cuestión de presencia o ausencia física. Es mucho más que conseguir o poseer un permiso para desarrollar una investigación. Aunque muchos lugares parezcan de fácil acceso para realizar observaciones o contactar con participantes, como pudieran ser lugares públicos, como calles, tiendas, transporte público, bares o locales similares, no siempre es así. En algunos lugares la presencia no representa un problema en sí, pero la actividad investigadora sí

puede presentarlo[50]. Sirve como ejemplo el trabajo de Luis Astorga (1995), quien se interesó en investigar sobre aspectos del narcotráfico. Consciente del riesgo y de la problemática que significaba su presencia y la temática de su interés, prefirió indagar de manera indirecta. Estudió los narcocorridos, evitando así asumir el posible riesgo que implicaría encuestar o entrevistar directamente a personas relacionadas con el narcotráfico. En la misma línea, Campbell (2007) recopiló historias de narcotráfico en aquellos contextos que eran seguros y entrevistó a personas que no implicaban un riesgo para el investigador. Sobre otros intereses de investigación Karp (1980, en Hammersley & Atkinson, 1994), interesado en escenarios públicos de interacción sexual a los alrededores de Nueva York, en varias ocasiones intentó negociar el acceso con alguno de los agentes de los sitios que visitaba, pero su fracaso era rotundo. Su posición como profesor e investigador le limitaba el acceso e imposibilitaba la recolección de información.

Siguiendo a Hammersley y Atkinson (1994), en un primer momento del trabajo de campo inspeccioné algunos posibles lugares en los que podía realizar observaciones, contacté con personas que los conocían y que los frecuentaban. El objetivo era garantizar hasta cierto punto la seguridad y saber algo sobre el lugar, valorar estrategias y conseguir entrar de la mejor manera. Los expertos sugieren que ser introducido al campo por algún amigo, conocido o miembro de la comunidad, es el mejor ticket de acceso al campo. Un intermediario no sólo puede facilitar la entrada, sino que además puede contactar con otras personas que puedan colaborar con la investigación. Puede ayudar a dirigir, enseñar y a ganar información. Pero lo más importante es el hecho de que se puede generar credibilidad ante otras personas, aunque a los participantes de la investigación les interese poco el trabajo del investigador (Fetterman, 1998; Hammersley & Atkinson, 1994).

Tomé como modelo el trabajo de Pilar Albertí (1999)[51]. Los "porteros" con los que contacté no sólo me permitieron la entrada al campo y el acceso de la información; sino que sirvieron como garantes de confianza con los posibles entrevistados y me daba cierta tranquilidad como investigador. El primer contacto fue un músico con trayectoria profesional de más de treinta años. Forma parte del sindicato de músicos de Sinaloa y trabaja como locutor de radio. Él no se dedica a la música norteña, ni a la música de banda, tampoco compone o interpreta narcocorridos. Al hablar con él me comentó que tenía

[50] Este problema lo desarrollaré en los subapartados de observación participante y entrevistas.

[51] Albertí (1999) asumió la lógica de la investigación etnográfica para desarrollar una investigación sobre consumidores de heroína en un barrio de la ciudad de Barcelona. Estar presente en el contexto natural de los usuarios de heroína implicaba un riesgo para ella como investigadora. Su inmersión al campo estuvo mediada, dirigida y acompañada por un usuario de heroína que sirvió como garantía de seguridad para sus relaciones posteriores.

familiares, amigos de muchos años y conocidos con los que me podía presentar personalmente. Me planteó la posibilidad de contactar con diferentes grupos que componen e interpretan narcocorridos; también con personas que se dedican a la edición y producción de discos y videos musicales. Cuando le expliqué mi investigación, mis objetivos e intereses, el entrevistado sonrió y me comentó: "Aquí es la mata de los narcocorridos […] a diferencia de otras músicas, los narcocorridos en Culiacán no son una moda, sino es una música que es una forma de vida. La raza los sigue pidiendo, salen nuevos y pegan" (Diario de campo: Entrevista. Contacto con portero, 29 octubre 2009).

Establecer ese primer contacto fue un éxito. Su ayuda consistió en presentarme personalmente con sus contactos. Otros porteros eficientes, fueron amigos y conocidos. A ellos les explicaba un poco mi trabajo, les decía que me interesaba contactar con personas que escucharan narcocorridos. Les preguntaba si tenían algún amigo aficionado a los narcocorridos y les planteaba la posibilidad de contactar con ellos. Su ayuda consistió en presentarme con sus amigos. Tengo amigos a los que les gusta mucho la música de banda, norteña y los narcocorridos, algunos de ellos se entusiasmaron con mi trabajo. En ocasiones, estuvieron dispuestos a acompañarme durante mi trabajo de campo. Eran los guías perfectos para ir a bailes, conciertos, cantinas o fiestas. Para ellos era difícil creer que yo iba a esos espacios a trabajar. De hecho, siempre me preguntaban "¿para qué haces esto?, ¿para qué sirve?". Les parecía increíble y hasta cierto punto irrelevante e ingenuo que alguien estudiara los narcocorridos. También, les parecía absurdo que me dieran una beca para realizar mi investigación, pues para ellos no era nada serio.

4.4. Selección y descripción de participantes

La selección de los participantes fue intencionada. La técnica y forma de contactar con los participantes es conocida como "bola de nieve". Al inicio, fue necesario echar mano de amigos y conocidos para contactar con posibles informantes. Después fueron ellos quienes indicaron a otras personas que podían compartir información sobre el tema de interés. Así, el contacto con participantes se basó en la presentación mediada por informantes, siendo la continuidad la que da el efecto de una bola de nieve (Spradley, 1980, 1993; Taylor & Bogdan, 1992; Weiss, 1994). Lasén, Finkel y Gordo (2007), mencionan que este método es adecuado para investigaciones que exigen una relación de confianza con los participantes. Son los intermediarios quienes forman los vínculos entre el investigador y los participantes, dando una garantía de formalidad y honradez al investigador.

Al interesarme en las prácticas y actividades musicales cotidianas vigentes en un momento dado, en el transcurso del trabajo de campo contacté con informantes que tienen distintas relaciones con la música. Por una parte, me acerqué a jóvenes usuarios y aficionados cuyas preferencias musicales incluyen los narcocorridos; los escuchan frecuentemente; los adquieren de distintas formas; asisten a conciertos, ferias, bailes y presentaciones de sus artistas favoritos. Por otra parte, contacté con jóvenes músicos pertenecientes a grupos que componen e interpretan narcocorridos como parte de su repertorio. Me interesé por agrupaciones que forman parte de las prácticas musicales a nivel local. Músicos que Finnegan (2002) los denomina escondidos, ordinarios, incluyendo a los "malos" músicos y a los practicantes recién iniciados. Contacté con agrupaciones que si bien no cuentan con una larga trayectoria o gran fama, son profesionales que encuentran en la música una forma de ganarse la vida. Son grupos con relevancia social, ya que forman parte de la vida musical cotidiana de Culiacán. Se encuentran muy próximos a su público, son contratados para ferias, bailes, exposiciones y fiestas privadas. No me interesé en aquellos artistas, agrupaciones o compositores con fama nacional e internacional. Decidí ignorar a los músicos que son considerados como famosos, buenos, o como exponentes de la música norteña. Otros académicos ya han investigado sobre ellos[52].

En total contacté con 15 colaboradores con los cuales tuve oportunidad de conversar, durante entrevistas en profundidad (Pujadas, 2010; Ruiz Olabuénaga, 2003). De las entrevistas, 5 fueron realizadas a músicos que pertenecen a diferentes conjuntos norteños. Entrevisté a 6 jóvenes aficionados a los narcocorridos, 3 hombres y 3 mujeres. También entrevisté a 3 vendedores, trabajadores y propietarios de tiendas de discos especializadas en música norteña. Además, tuve oportunidad de entrevistar al representante, encargado de mercadotecnia, publicidad e imagen de un grupo norteño. Por otra parte, realicé gran cantidad de "entrevistas informales" (Pujadas, 2010) con diversos jóvenes mientras hacía mi trabajo de campo.

4.4.1. Jóvenes, música y narcocorridos

La música popular en la vida cotidiana de los jóvenes juega un papel muy importante, es un elemento que desencadena prácticas de socialización. Escuchar,

[52] En las investigaciones realizadas sobre narcocorridos, es muy común encontrar que los investigadores muestran gran interés, en ocasiones admiración por agrupaciones o compositores de fama internacional. Describen y analizan de manera detallada la trayectoria y obra musical de estas agrupaciones (Montoya, 2008, 2010a, 2010b; Montoya & Fernández, 2009; Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta 2011a).

consumir, compartir, intercambiar o realizar una práctica musical, son actividades comunes en la población juvenil (Willis, 1998). Como mencioné en los primeros capítulos, la juventud y sus prácticas en relación con los narcocorridos, han sido determinantes para su éxito. Esto, desde mediados de la década de los setenta donde el narcocorrido retomaría fuerza en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos, convirtiéndose en un producto cultural para el consumo masivo. Los jóvenes al apropiarse de la expresión musical, han posibilitado la continuidad, el relevo y metamorfosis de la tradición corridística (Valenzuela, 2002). Además, ha servido como objeto de apropiación e identificación cultural. Simonett (2000) describe que durante la década los noventa, en el sur de California, Estados Unidos, los jóvenes se apropiaron de la música y los ritmos que suelen acompañar a los narcocorridos. La música, sus discursos y otros elementos asociados como la vestimenta, forma de bailar y espacios de producción, difusión y escucha formaron parte de la imagen cultural de cientos de miles jóvenes mexicanos, México-americanos y otros latinos por igual. La música se convirtió en una fuente de orgullo e identidad. Los jóvenes con ascendencia mexicana comenzaron a prestar más interés por su legado patrio, considerando la música como algo intrínsecamente tradicional (Ramírez-Pimienta, 2004a, 2010a; Simonett, 2000, 2008).

Dentro de la república mexicana, Sinaloa ha sido considerado una de las entidades de mayor producción y tráfico de drogas del país. De ahí que sea también, uno de los lugares donde el narcocorrido se ha manifestado con fuerza, teniendo mayor arraigo en la población juvenil (Mondaca, 2004; Simonett, 2006). Astorga (1995) menciona, que en sus inicios, los corridos de traficantes sólo se escuchaban en fiestas privadas o en cantinas y se consideraba que eran usados mayoritariamente por personas relacionadas con el narcotráfico. Sin embargo, en la actualidad han ganado la aceptación de otros sectores sociales. Es posible escucharlos en la calle, en mercados, discotecas o centros de baile, a las afueras de planteles educativos, casas y fiestas de particulares no relacionados con la vida ilícita (Burgos, en prensaa; Edberg, 2004a; Simonett, 2004b).

El narcocorrido es una expresión musical vigente, se encuentra presente en la vida cotidiana de Culiacán, cuenta con la aceptación mayoritaria de jóvenes. Pasó de ser un género musical de escucha a un tipo de música que ha despertado el interés de un gran número de jóvenes músicos, que han encontrado en la música norteña y de banda, una actividad redituable. En sus grupos, gran parte del repertorio que interpretan son narcocorridos. La difusión de su música ha favorecido el desarrollo y la continuidad del género. Por otra parte, pensar el narcocorrido como un elemento exclusivo a personas

relacionadas con el narcotráfico, actualmente es insostenible. Es un tipo de música que es utilizada por cualquier persona y no específicamente por narcotraficantes. Así, es imposible hablar de una narcocultura en términos de "subcultura" (Burgos, 2011a, 2011b; Silva & Burgos, 2011).

4.5. Técnicas de investigación

La etnografía como metodología, es más que una serie de técnicas de recogida de información (Íñiguez, 1995, 1999a; Wilcox, 1993; Wolcott, 1993). Al ser una propuesta descriptiva e interpretativa, las técnicas de investigación utilizadas durante una etnografía, tienen la característica de ser exploratorias y abiertas (Geertz, 1987; Wilcox, 1993). El proceso de recogida de información, independientemente de la técnica, depende en gran parte de los informantes (Velasco & Díaz de Rada, 1997). En este tipo de trabajos, "las técnicas funcionan más bien como heurísticos que como algoritmos, es decir, como procedimientos para identificar nuevos problemas más que como recursos automatizados para hallar soluciones" (Velasco & Díaz de Rada, 1997, p. 126). Siguiendo a Jesús Ibáñez (1992), las técnicas de investigación no sólo sirven para recolectar datos, sino que forman parte de un proceso de producción de información. Dicho proceso se basa en la interacción entre el investigador y los informantes en el contexto a estudiar, lo que permite recabar información de manera no intrusiva, para posteriormente construir lo que será un reporte etnográfico (Sánchez-Candamio, 1995; Wolcott, 1993, 1995). El investigador que asume la lógica etnográfica, no trata de imponer una determinada cuestión de la realidad desde afuera, sino se trata de comprender lo que pasa en un determinado lugar, formando parte del contexto. La finalidad de utilizar una técnica de investigación, es producir datos descriptivos partiendo de observaciones de acontecimientos o de las propias palabras de las personas, habladas o escritas (Íñiguez, 1999b).

4.5.1. Observación participante

Latour (2008) menciona que en la experiencia de realizar una investigación, hay más de lo que se ve a simple vista. Por ello es necesario la inmersión del investigador en los escenarios naturales para observar, experimentar e investigar los eventos que sean de interés para la investigación (Emerson, Fretz, & Shaw, 2001). El "estar ahí" es una experiencia singular (Hine, 2004). La propia experiencia y participación del investigador en el contexto sirve como fuente de conocimiento (Wolcott, 1995). De hecho, para muchos investigadores, la observación participante no sólo es una técnica, sino que es un sinónimo

de etnografía (Pujadas, 2010; Werner & Schoepfle, 1993). Estar en el campo, es una condición *sine qua non* de cualquier trabajo etnográfico (Hymes, 1993; Wilcox, 1993).

La participación tiene el fin de conocer, observar y registrar todo aquello que se considere relevante (Guber, 2001). Esto no quiere decir que un etnógrafo sea una especie de viajero u observador desvinculado, interesado sólo en observar los fenómenos de cerca. La observación no queda reducida a un ejercicio de inspección o contemplación pasiva (Ruiz Olabuénaga, 2003). Hasta cierto punto, es un participante que interactúa asumiendo un rol, que comparte preocupaciones, intereses, emociones y compromisos con los colaboradores de la investigación (Hammersley & Atkinson, 1994; Hine, 2004; Woods, 1987). La participación es importante porque al participar se actúa sobre el medio y al mismo tiempo se recibe la información del medio. Además, al compartir actividades se aprende el lenguaje, las reglas, los estilos de comportamiento, los posibles papeles que se pueden asumir, o algo tan simple como la forma de vestir (Woods, 1987).

En esta inmersión al contexto, es indispensable lo que Woods denomina "espíritu etnográfico". Caracterizado por la curiosidad y el deseo de saber algo nuevo. El etnógrafo se convierte en una especie de explorador que no busca nada en concreto, pero lo busca todo. El observador contempla sistemática y detenidamente cómo se desarrolla la vida social, tal como ocurre, tal cual ella discurre por sí misma (Ruiz Olabuénaga, 2003). "Es posible que le interese algo en particular, pero está abierto a todo lo insospechado e inimaginable; más bien, está siempre esperando y deseando la posible aparición de algo no común, extraordinario y tal vez desconcertante" (Martínez, 2006, p. 192). Durante esa búsqueda, en ocasiones es necesario generar un proceso de extrañamiento y asumir la posición de "incompetente aceptable" (Hammersley & Atkinson, 1994), desde la que será necesario observar, mirar, escuchar, preguntar, formular hipótesis, cometer errores y participar. Todo esto con la intención de generar una descripción, comprensión e interpretación profunda de los sentidos, las prácticas sociales, la cotidianidad de las personas o de profundizar en el fenómeno social que sea de nuestro interés (Hine, 2004; Pujadas, 2010; Wolcott, 1993).

La potencialidad de la participación, es que a través de la observación continua, las conversaciones espontáneas y entrevistas, se puede centrar y delimitar la atención en situaciones microscópicas, interacciones específicas o en aquello que considera importante observar (Fetterman, 1998; Werner & Schoepfle, 1993; Wilcox, 1993).

Tomando como modelo el trabajo de Hennion (1983, 2002), que sugiere la observación etnográfica en lugares y momentos decisivos, durante mi trabajo de campo

incursioné en diferentes espacios. Registré y describí eventos como conciertos; presentaciones de grupos en ferias, bailes, bares, discotecas y cantinas; estuve en concursos de música norteña; escuché la radio, los narcocorridos en la calle, en mercados, afuera de planteles educativos; asistí a fiestas de particulares no relacionados con la vida ilícita; visité diferentes tiendas de discos; compré música en tiendas legales y también en puestos ambulantes. Realicé lo que Antoine Hennion (2010) denomina una sociología más pragmática; que por una parte consiste en aproximarse a lo que hacen y piensan los actores sobre sus actividades, en la que son ellos quienes describen lo que hacen, lo que les motiva, lo que les gusta y con quién comparten sus actividades musicales; por otra, entrando en los espacios naturales en los que se encuentra la música con su público para comprender la música a través de sus dispositivos (Hennion, 2002).

Ruiz Olabuénaga (2003) menciona que al realizar observación participante, el investigador interactúa, se relaciona con las personas que se encuentran en la situación social que desea estudiar, les solicita su colaboración. De hecho, para Pujadas (2010) parte del éxito de una etnografía depende de la empatía y la confianza que el investigador establezca con sus informantes. En estas interacciones, en ocasiones, es necesario realizar una "investigación abierta", es decir, que se negocia y proporciona una explicación sobre la presencia del investigador en el espacio, sus intenciones y los objetivos de su investigación (Guber, 2001; Hammersley & Atkinson, 1994). La presencia en el campo y el involucramiento exigen asumir un rol, que se define a partir del grado de participación en el campo[53]. En mi caso asumí un rol sugerido por Hennion, el de "un espectador convertido en analista y el de un analista convertido en espectador, cuyas reacciones pertenecen tanto a lo que hay que analizar como al arsenal de herramientas bien dominadas del observador" (2002, p. 314).

Se me presentaron algunas dificultades durante las incursiones etnográficas:

1) En un centro de baile en el que se suelen realizar conciertos, me negaron la posibilidad de realizar observaciones. Los encargados del local entendieron que mi interés como investigador era con fines comerciales. Me permitían la entrada al local como cualquier espectador. Sus restricciones hacían énfasis en que no podía filmar, tampoco

[53] Hamersley y Atkinson distinguen dos niveles de involucramiento, el "totalmente participante" y el "totalmente observador". La primera, ocurre cuando el investigador ya es miembro de un grupo y después decide realizar el estudio. El "totalmente observador" u "observador no participante", se caracteriza por que el observador sólo desempeña el papel de investigador. La observación ocurre de forma unidireccional, pues el investigador es ajeno a lo que ocurre en el contexto, no interactúa y adopta la técnica de la "mosca en la pared", sólo se dedica a observar (Hammersley & Atkinson, 1994; Woods, 1987). Los autores señalan que el punto medio entre "totalmente participante" y "totalmente observador" sería lo ideal.

grabar el audio, ni tomar fotografías, tenía prohibido contactar con los artistas. Para ello necesitaba una acreditación y una licencia especial. Sólo esa ocasión solicité permiso, pues al entrar al concierto me di cuenta que la mayoría de los espectadores tomaban fotos, video, se acercaban a los artistas; hacían todo lo que me habían prohibido. Pensé que fue un error solicitar permiso y concluí que cuando las cosas se formalizan y aparentan ser serias, normalmente se complican. Para el resto de conciertos, bailes y ferias decidí no pedir ningún otro permiso, iba como cualquier otro espectador. Hice lo que en los manuales de etnografía denominan "observación encubierta", lo cual pudiera resultar éticamente cuestionable. Según Hammersley y Atkinson (1994) esto no siempre es así, pues el investigador puede encontrarse situaciones en las que poner sobre la mesa su condición carecería de sentido o, en todo caso, resultaría inviable. En mi caso, conseguir el consentimiento de todas las personas que se encontraban en un baile, en una feria o en un concierto, es simplemente impracticable. La cuestión del consentimiento en mi investigación operó más bien a una escala micro; es decir, en situaciones como las entrevistas, donde la identidad del informante entraba directamente en juego[54].

2) Me fue imposible acceder a algunos espacios. Por ejemplo, hubo ocasiones en las que los músicos me invitaron a fiestas privadas para los que eran contratados. Hubo otras en las que simplemente me decían que no los podía acompañar. Me explicaban que a algunos clientes no les gusta la presencia de extraños, que entre los músicos y quien los contrata hay un trato de confianza, ya se conocen y siempre va la misma gente. Los mismos músicos me advertían de los posibles lugares que implicaban un riesgo para ellos y para mí. Me sugerían no estar en esos lugares.

3) No todos los participantes con quienes contacté tuvieron disposición de colaborar con la investigación. Esto lo desarrollaré en el apartado de entrevistas.

4) En ocasiones fue imposible cumplir con el ideal de la etnografía de no ejercer cierta influencia en el contexto. Fue complicado atender la premisa de "fundirse en el escenario y perturbar lo menos posible la acción con nuestra presencia. La propia aparición y el sitio que ocupemos debieran carecer de notoriedad alguna" (Woods, 1987, p. 56). Algunas personas a las que me acerqué me identificaban como un extraño. Sólo por mencionar un caso:

> Entré a una tienda de discos, iba a comprar un disco en concreto. Al pedirlo, aproveché para charlar con la vendedora, le pregunté " ¿Cuál otro disco me recomienda?, ¿Cuál es el que anda sonando?". La vendedora llenó el mostrador de

[54] En el apartado referente a entrevistas abordaré aspectos relacionados con la ética y el consentimiento.

> diferentes discos […] además del que buscaba, compré otros dos. Antes de irme, la vendedora me preguntó "¿es usted extranjero?", le respondí que no, que era de Culiacán. Me preguntó "Los quiere para llevárselos a los Estados Unidos y regalarlos por allá". Le dije que sí, que los quería para llevármelos al extranjero […] Me comentó que mucha gente de Culiacán que vive en Estados Unidos, cuando visita la ciudad, se pasa por la tienda y compran muchos discos, discos que no se encuentran allá y que se los llevan para regalarlos (Diario de campo: Observación. Comprando discos, 14 de noviembre 2009).

La intención estratégica de hacer las cosas con naturalidad falla en el mínimo detalle. La forma de recorrer la tienda, la manera de comprar, el cómo propicié la charla con la vendedora, las preguntas que realicé, la cantidad de discos que compré, los discos que elegí, tal vez mi aspecto y forma de vestir daban pistas suficientes para que la vendedora me ubicara como un cliente inusual.

5) Hammersley y Atkinson señalan que el vestuario, la forma de hablar y de comportarse pueden ser aspectos especialmente importantes. La apariencia personal puede reducir las diferencias entre el etnógrafo y las personas que se encuentran en el contexto que interesa al investigador. Además, apuntan que es necesario prestar atención a la "impresión" que se causa, y que se deben evitar aquellos aspectos que puedan obstaculizar el acceso a la información. En mi caso, cuando asistía a los bailes o conciertos no adoptaba el estilo y la forma de vestir que comúnmente se usa en esos espacios[55]. Las razones por la que no adopté ese estilo, es porque comprar ropa para la ocasión requería una fuerte inversión que no podía realizar. Es común observar marcas como EdHadry, Louis Vuitton, Hugo Boss, Armany, Dolce & Gabbana, Burberry, Affliction. De cualquier manera, el no adoptar el estilo no me limitó el acceso a los espacios, tampoco imposibilitó el contacto con los participantes.

4.5.2. Entrevistas

En los estudios etnográficos la entrevista puede servir como una técnica importante para la recogida de información. En ocasiones, no basta sólo con observar, pues por muy hábil que sea el investigador para realizar observaciones, hay información que escapa al ojo del observador (Hammersley & Atkinson, 1994). Cuando la observación es un recurso insuficiente, es necesario acercarse a las personas para conversar con ellas (Geertz, 1987). El diálogo con participantes se convierte en una fuente de información muy importante. A través de las entrevistas se puede dar un paso más adelante a la observación (Pujadas,

[55] En el capítulo de análisis ofreceré una descripción detallada de la moda y vestimenta asociada al narcocorrido.

2010). Esto supone una ventaja positiva, ya que permite complementar la información registrada durante las observaciones. Además, mediante la entrevista, es posible recabar información a la que no se puede acceder mediante la observación pura, puede ser el caso de actividades que por una u otra razón no puedan observarse directamente (Hammersley & Atkinson, 1994; Ruiz Olabuénaga, 2003). Por otra parte, la entrevista permite compartir, contrastar y comparar información obtenida por otras fuentes, o para corroborar inferencias producidas durante las observaciones (Albertí, 1999; Hammersley & Atkinson, 1994). A diferencia de la observación participante, la entrevista es una situación que no siempre se crea en un estado natural. Es una situación un tanto artificial, que se aleja de la espontaneidad y en la que se crea un marco para la recogida de información (Ruiz Olabuénaga, 2003). Para desarrollar la entrevista, el investigador suele crear una situación concreta, en un ámbito familiar para los informantes, pero, que puede ser ajeno a los espacios donde se realizan las observaciones (Guber, 2001; Ruiz Olabuénaga, 2003). La entrevista permite explorar temas significantes para la investigación, posibilita detallar, especificar y profundizar en aspectos de interés que hayan llamado la atención durante la observación (Fetterman, 1998). En el proceso de entrevista, es importante la búsqueda de detalles, que permitan ir de lo más amplio a lo más pequeño, de lo más superficial a lo más profundo, de lo más informativo a lo más interpretativo (Ruiz Olabuénaga, 2003). La entrevista permite un contacto con los participantes, en este encuentro se pueden generar vínculos de confianza que son favorables para el desarrollo de la investigación (Albertí, 1999). El diálogo con ellos, es una estrategia a través de la cual los participantes hablan sobre lo que saben, piensan y creen (Guber, 2001). Permite acercarnos a las descripciones del mundo vivido de los participantes, accediendo al conocimiento, la experiencia y a las percepciones de los participantes (Fetterman, 1998; Ruiz Olabuénaga, 2003). Lo que la gente nos dice durante las entrevistas es importante, pues nos puede llevar a ver las cosas de forma diferente a la que solemos observar durante nuestro trabajo de campo (Hammersley & Atkinson, 1994; Pujadas, 2010; Woods, 1987). Puede servir para dirigir la mirada hacia otros aspectos que ignoramos o a poner más atención a detalles que no hemos tomado en cuenta, pero que para los participantes son de suma relevancia.

La entrevista etnográfica, se caracteriza por ser abierta, reflexiva y no estandarizada. Aunque tiene el ideal de mantenerse como una conversación cotidiana entre iguales (Pujadas, 2010), también es concebida como una conversación profesional (Ruiz Olabuénaga, 2003). Normalmente orientada por los intereses y objetivos de la investigación. Como cualquier otro tipo de interacción social, es estructurada tanto por el

investigador como por el informante (Hammersley & Atkinson, 1994). Es entendida como una conversación controlada por el arte de saber formular preguntas y de saber escuchar las respuestas (Ruiz Olabuénaga, 2003). Es una conversación en donde el entrevistador debe ser un oyente activo, que permanece siempre en "atención flotante". Es decir, en un modo de escucha que permite dar continuidad a las respuestas del entrevistado para convertirlas en nuevas preguntas, que estimulen al entrevistado a hablar más sobre un tema particular (Guber, 2001).

Durante el trabajo de campo realicé "entrevistas informales" (Pujadas, 2010) y "entrevistas en profundidad" (Ruiz Olabuénaga, 2003). Las primeras, se caracterizan por ser conversaciones casuales, fluidas, más o menos espontáneas que se mantienen durante el curso del trabajo de campo. El objetivo de este tipo de entrevista es establecer vínculos y relaciones con las personas para explorar temas de interés y recabar información (Fetterman, 1998; Pujadas, 2010). Estos primeros contactos, pueden servir para posteriormente concertar entrevistas formales. Las entrevistas informales, pueden ser pequeñas conversaciones, aparentemente irrelevantes, pero que a la postre suelen ser ricas en información y de gran utilidad para la investigación.

En el transcurso de mi trabajo de campo las entrevistas informales me ayudaron a contactar con participantes, a entrar al campo de manera segura, a ir recabando información que ignoraba y a ir perfilando mis intereses. Fueron charlas en ocasiones más fructíferas que una entrevista formal. Una situación espontánea e inesperada, daba pie a una charla fluida, interesante y rica en información. Asumía una posición encubierta, desde la que no era necesario dejar claro que mi rol como estudiante o investigador, para ir recabando información que era de mi interés.

Normalmente fueron conversaciones que mantuve con amigos, conocidos y personas que nunca había visto pero que coincidíamos en espacios como reuniones, el coche durante un trayecto, fiestas, conciertos, bailes, bares, la calle, cantinas y tiendas de discos. Al estar en espacios donde la música jugaba un papel importante, hablar de ella y de los narcocorridos era hasta cierto punto sencillo. En ocasiones no hacía falta elaborar una pregunta demasiado elaborada, era suficiente con hacer algún comentario tipo: "que buena música hay"; "escuché por la radio que se presentará X grupo"; "parece que el volumen es alto"; "qué te pareció el nuevo disco que sacó X grupo"; "esa canción me recuerda a X"; "no sé cómo ir vestido al concierto o al baile"; "qué música quieren que ponga"; "el equipo de sonido de X carro suena muy bien"; "parece que se va a poner bueno el baile"; "me gusta mucho como canta X grupo"; "hay muy buen ambiente en el concierto"; "traes muy

buena música en tu iPod"; "X disco es muy bueno o muy malo"; "que bien baila aquella pareja", entre otros. Este tipo de comentarios, daban pie a que la persona a la que me dirigía comenzara a hablar brevemente de su experiencia, o bien propiciaba un diálogo sobre una situación en la que ambos nos encontrábamos. Compartíamos opiniones y en ocasiones, acompañados de una cerveza fría y con narcocorridos de fondo establecíamos una amena charla, tal vez menos seria y rigurosa, pero igual de importante que una "entrevista formal".

Este tipo de diálogos no siempre fueron propiciados por mi voluntad o interés como investigador. Es decir, en ocasiones suelen iniciar cuando menos lo espero, pues gran parte de las personas que me conocen, saben que desde hace años soy estudiante y que hago una tesis doctoral o "un trabajo para la universidad" que aborda el tema de los narcocorridos. El conocimiento de causa les ha dado pie a que en diversas ocasiones me compartan comentarios, opiniones, noticias, rumores, discos, canciones nuevas, o cualquier otra información que otros consideran relevante o de mi interés para la investigación. Así, la búsqueda de información no siempre sigue una dirección unilateral, marcada por la iniciativa del investigador, sino que "los participantes", de manera esporádica asumen un rol muy importante en la producción y divulgación de información para la investigación.

Como mencioné antes, otro tipo de entrevistas que realicé fueron "entrevistas en profundidad", también conocidas como "entrevistas formales". Previo a la entrevista, es necesario crear un escenario de seriedad, responsabilidad y formalidad en donde el investigador deje clara su identidad: quién es, a qué institución pertenece; qué hace, qué fines persigue su investigación, para qué servirá; en qué consistirá la colaboración del participante, para qué servirá y cómo se utilizará la entrevista. Una vez se tiene el consentimiento del participante, algunos aspectos éticos a tomar en cuenta, son garantizar el anonimato del participante con el uso de pseudónimos. Por otra parte, asegurar que nadie más escuchará el contenido de la entrevista (Hammersley & Atkinson, 1994; Pujadas, 2010). Además, se deberá garantizar que una vez se tenga el análisis de la entrevista y las conclusiones del estudio, se les devolverá a los participantes una retroalimentación. En caso de abrir la investigación al dominio publico, ya sea a través de publicaciones científicas, presentaciones en congresos o cualquier otro medio de divulgación, se deberá obtener el consentimiento de los informantes. El investigador deberá asegurar el manejo responsable de la información, es decir, que la información recabada no será manipulada, que los participantes no se verán expuestos públicamente de manera directa y que la circulación de

la información no les ocasionará ningún problema (Hammersley & Atkinson, 1994; Murphy & Dingwall, 2001).

Las entrevistas formales se caracterizan por una interacción más prolongada entre el entrevistador y el entrevistado. Cuarenta y cinco minutos, una hora u hora y media parecen ser el tiempo ideal para recabar información más específica (Fetterman, 1998). Pujadas (2010) sugiere que el lugar elegido para desarrollar la entrevista deberá ser cómodo y de confianza para el entrevistado. Lo ideal es que sea un sitio elegido por el informante, que garantice la privacidad y la tranquilidad para evitar interrupciones, presencias inhibitorias posibles o exceso de ruidos.

Murphy y Dingwall (2001) señalan que la colaboración de los participantes deberá ser voluntaria, libre y con la posibilidad de abandonar su colaboración en cualquier momento. Además, indican que en los encuentros entre el investigador y los entrevistados, los participantes deberán de ser tratados de igual a igual. Se debe evitar abordar cuestiones que puedan afectar a los participantes y se debe minimizar al máximo posible las relaciones de poder investigador-investigado.

El encuentro se realiza con un plan más o menos elaborado sobre los temas a tratar, quedan plasmados en un listado denominado "guión de entrevista" (Pujadas, 2010). Sin guión, es posible que el encuentro sea un fracaso y el diálogo no nos conduzca a ninguna parte (Ruiz Olabuénaga, 2003). Ese guión esquemático, es flexible, no define ni el contenido, ni la forma, ni el orden de las preguntas, es abierto a cualquier otro tema imprevisto que pueda surgir durante la entrevista (Hammersley & Atkinson, 1994; Ruiz Olabuénaga, 2003). Simplemente, puede servir para evitar la dispersión del relato (Pujadas, 2010). Es como un mapa que señala la dirección y el norte de la conversación, el territorio temático que hay que abordar, explorar y revisar (Ruiz Olabuénaga, 2003). En mi caso partía de los siguientes intereses generales:

Guión para usuarios de narcocorridos

1.- Trayectoria de uso del narcocorrido (experiencias del pasado).
2.-Construcción del gusto musical.
3.- Uso y consumo actual del narcocorrido (cuándo, cómo, dónde, con quién, formas de escucha, consumo, etc.).
4.- Sentimientos o pensamientos asociados al narcocorrido (música, letra, artista, grupo, disco, canción específica, etc.).
5.- Compartir alguna experiencia de algún evento musical (concierto, fiesta, reunión, etc.).

Guión para músicos y compositores de narcocorridos

1.- Antecedentes de su profesión y de su vida como músico.
2.- Cómo es su profesión (cómo se compone un narcocorrido, dónde y cuándo se interpreta; quién lo solicita, qué aspectos se han de tomar en cuenta para elaborarlo, qué riesgos existen al componerlo).

3.- Espacios en los que presta su servicios (cómo son, cuál es su experiencia en los diferentes lugares donde presta sus servicios, cómo lo tratan, etc.).
4.- Su relación con el público (quiénes solicitan más su servicio, qué le piden que interprete, cómo organiza el repertorio durante sus presentaciones, etc.).
5.- Compartir alguna experiencia de algún evento musical (concierto, fiesta, reunión, etc.).

Aunque lo más recomendable es llevar consigo temas predeterminados para abordar, en la medida de lo posible se debe evitar guiar y dirigir la entrevista. Se ha de exhortar al entrevistado a hablar lo más posible sobre el tema. El investigador debe crear una atmosfera facilitadora en la cual el entrevistado encuentre cierta libertad y confianza para expresarse. Se trata de dejar que el informante hable de sus propias experiencias, con sus propias expresiones sobre los temas que interesan el investigador (Pujadas, 2010).

Durante el trabajo de campo realizar entrevistas formales no fue tan fácil. Si bien mi trabajo no es propiamente sobre el narcotráfico, indagar sobre narcocorridos era complicado. Decir que era estudiante de una universidad del extranjero y que hacía una investigación, en muchas ocasiones era motivo suficiente para motivar el distanciamiento y la no participación. Mi experiencia marca cierta distancia del trabajo realizado por el antropólogo Howard Campbell (2007)[56], quien recopiló historias sobre el narcotráfico a través de entrevistas en diferentes espacios. Para él las historias sobre el narcotráfico son extensas y numerosas. En mi caso no fue así, yo no tuve acceso a gran cantidad de historias. En mi experiencia puedo decir que si bien los temas relacionados con el narcotráfico son comunes, dotar de formalidad una charla no siempre es lo más adecuado, en ocasiones puede llegar a ser hasta inoportuno, pues rompe con la fluidez y la espontaneidad de una conversación. Para mí fue difícil establecer y dejar clara una distancia con el tema del narcotráfico, cuando de lo que deseaba hablar era de los narcocorridos. En varias ocasiones los participantes me plantearon la posibilidad de presentarme con personas relacionadas directamente con el narcotráfico. Tenía que explicarles que no me interesaba contactar con un tipo de usuario de narcocorridos específico, pero que prefería evitar el contacto con alguien que participa de manera directa en cualquier actividad que tuviera que ver con el narcotráfico.

Más de una vez me fue imposible contactar con los informantes, sobre todo con músicos o compositores. En ocasiones, en un primer encuentro se mostraban interesados y

[56] Estudió la normalización del tráfico de drogas. Analizó las identidades construidas a través de historias referentes al narcotráfico. Concluyó que la información compartida por los participantes tiene la función de impresionar a su interlocutor, que forma parte de la vida cotidiana, que se encuentra en cualquier lugar y que hasta cierto punto se trata de charlas sobre una actividad tolerada. En el capítulo 2 desarrollé de manera más extensa la investigación del antropólogo.

dispuestos a participar, concertábamos una cita y después no contestaban el teléfono, posponían la cita o la cancelaban. Se excusaban de tener mucho trabajo y no tener tiempo suficiente para atenderme. Tenían ensayos, presentaciones o se encontraban fuera de la ciudad, cuestiones comprensibles cuando se trata con personas dedicadas a la música. Hubo algunos que se disculpaban o intentaban especificar su profesión y después decidían no participar en la entrevista, porque consideraban que tenían poco que aportar:

> Me llamó mucho la atención cómo se justificó antes de explicarle de que va mi trabajo o de qué será la entrevista. El músico me dice "yo no canto para nadie", "yo no tengo contacto con ningún narco" […] "mis composiciones son de información que saco del periódico… o de lo que la gente dice" […] "mis corridos tienen un mensaje de prevención que advierte los riesgos del narcotráfico", "yo no canto del narcotráfico como cantan otros" […] Conozco un poco la trayectoria y el repertorio del músico, ¿por qué reacciona así conmigo?, ¿por qué me explica cosas que no le he preguntado? […] Siento como si intentara darme una imagen. Me da la impresión de que se siente juzgado (Diario de campo: Entrevista. Charla introductoria con L.H., 4 de noviembre 2009).

Hubo otros músicos que se negaron a participar por que no creían o dudaban de mi interés académico. Un músico se negó por que antes ya había colaborado con una entrevista para un documental. Dicho documental trataba sobre el narcocorrido y fue difundido por televisión. El músico me compartió su molestia, según él, su argumento fue fragmentado y distorsionado[57]. A partir de esa experiencia él decidió no colaborar más con ninguna investigación que tuviera que ver con narcocorridos. El músico me comentó: "[…] dicen lo que les da la gana, no sé para qué vienen y le preguntan a uno".

Algunos músicos al enterarse que era estudiante y que investigaba sobre los narcocorridos, desde el primer contacto fueron tajantes:

> El día de la entrevista llamé al músico para confirmar la cita, él decidió cancelarla. Su argumento fue: "De eso, de eso es preferible no hablar, la cosa se encuentra muy fea" […] "… está fea la cosa en Culiacán y yo mejor prefiero no hablar con nadie"[…] "no quiero correr riesgos" […] Me indicó: "así como hay cosas que no se deben cantar, hay cosas que no se deben preguntar". Me sugirió contactar con músicos que andan metidos más en ese ambiente (se refería a músicos que tocan para narcotraficantes). Además me aconsejó tener muchísimo cuidado con mi trabajo (Diario de campo: Entrevista. Charla con músico y compositor J.G., 7 de enero 2010).

La indisposición de los músicos a participar era bastante comprensible. Durante mi trabajo de campo, la profesión de los músicos e interpretes de narcocorridos fue un tema

[57] Lo mismo sucedió cuando contacté con un propietario de una tienda de discos, también propietario de un estudio de grabación. Se negó a participar por la manipulación de la información en el documental. Según él, en el documental se daba una muy mala imagen de la venta y producción de narcocorridos. Me comentó que a partir de la difusión del documental lo han visitado diferentes inspectores de seguridad. Desconfiaba de mí, pues le preocupaba que después le cerraran su negocio.

reabierto a la opinión pública. En los periódicos circulaba información esporádica sobre: "las infracciones por la apología de la violencia y el crimen"; "la apología del narcotráfico"; "narcocultura"; "la censura"; "acribillados por oír narcocorridos"; "detenciones de músicos por ofrecer sus servicios a gente vinculada al crimen organizado"; "investigan a Los Tucanes de Tijuana por nexos con el narco"; "la muerte de un narcotraficante poderoso y de los más buscados por el gobierno de México"; "México quiere penar con cárcel los narcocorridos" (Armao, 2009; Ibarz, 2009a, 2009b; León, 2010; Martínez, 2009; Quiroz, 2009; Redacción, 2009; Subaiur, 2009). Durante este período se incrementaron los esfuerzos federales, estatales y municipales para coartar la producción y distribución de narcocorridos. Estas iniciativas incluían la presión por parte del gobierno mexicano para censurar una canción del momento[58]. Se solicitó que un grupo fuera investigado por sus presuntas relaciones con narcotraficantes. Se negaron permisos para la presentación en conciertos. Capturaron y arrestaron a músicos por prestar sus servicios a personas relacionadas con el narcotráfico, fueron acusados de participar con la delincuencia organizada y prestarse para el lavado de dinero. Así, se desarrolló un proceso de intimidación a grupos e intérpretes del género que ofrecen sus servicios. El trabajo de los músicos fue perseguido, estigmatizado y llegó a ser castigado por ser considerado promotor de la cultura del narcotráfico. Durante una entrevista, un músico me comentaba:

> "Con la crisis y esta pinche lucha contra el narcotráfico que emprendió el presidente, la chamba nos ha bajado" (se refiere al trabajo) […] "muchos de nuestros clientes tuvieron que huir y refugiarse en otros lugares" […] Ya no son tan solicitados como hace unos años. Ahora, los músicos se ven en la necesidad de trasladarse a los lugares en los que los clientes pueden estar seguros. Normalmente en la sierra, en rancherías, en poblados cercanos a la ciudad o en propiedades privadas a las afueras de Culiacán […] Me decían que toquen para quien toquen ahora los vigilan más "… si nos contrata cualquier persona y estamos tocando en la calle o en la cochera, llegan los pinches guachos (soldados) o los chotas (policías) a cagarla, ahí andan chingando a su madre y preguntando para ver de quién es la fiesta… a veces es la fiesta de raza que ni la debe ni la teme; pero los chotas nomás ven banda o conjunto norteño los pendejos creen que hay narcos ahí" […] "así, así es muy difícil trabajar" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., 18 de noviembre 2009).

Por los acontecimientos ocurridos y las medidas emprendidas por las autoridades era normal que los músicos se resistieran a colaborar con la investigación. Por otra parte, también fue imposible contactar con los políticos que impulsan las medidas de censura al narcocorrido. Intenté contactar con un funcionario de la Dirección de Inspección y Normatividad del Estado de Sinaloa después de la prohibición de difusión, interpretación y

[58] Los Tigres del Norte (2009) "La Granja" y Los Tucanes de Tijuana (2010) "El árbol".

reproducción de narcocorridos en bares, discotecas, antros, cantinas, centros de baile y centros de espectáculos. Al no obtener respuesta, utilicé como recurso la Comisión Estatal para el Acceso a la Información Pública del Estado de Sinaloa, que como su nombre lo dice, promueve el acceso y la difusión de asuntos de interés público. Recibí dos documentos oficiales donde se explican las reformas a la legislación. Estos documentos sirvieron como punto de partida para realizar el análisis de la censura al narcocorrido, que desarrollaré en el próximo capítulo.

Desde mi punto de vista, es ingenuo pensar que porque un tema es común o porque forma parte de la vida cotidiana, es un tema que será fácil de abordar. Como sostiene Geertz (1987), conversar con los participantes, es una cuestión difícil. En mi caso, el propio contexto limitó mi proceder durante las entrevistas. Algo que me facilitó el trabajo durante las entrevistas, fue que la mayoría de las veces el contacto con los participantes fue mediado por otra persona. Previo a una entrevista formal había otros encuentros. El primero, era simplemente una presentación de mi parte donde exponía mis intereses y los invitaba a colaborar. En el caso de los músicos, en ese encuentro les pedía si era posible que me invitaran a sus presentaciones, fiestas o ensayos. Tuve oportunidad de acompañar a algunos grupos. Como cualquier otro espectador asistía a los eventos donde se presentaban. Eso propició cierto nivel de confianza, me permitía conocer más de cerca el trabajo de los músicos y me daba más ideas para abarcar durante la entrevista. Hubo ocasiones que abordé a los músicos en los conciertos. Tenía que negociar con el representante o el líder del grupo. Ahí les explicaba lo que hacía y después concertábamos una entrevista.

Durante las entrevistas mantenía una lógica inversa a cualquier investigación etnográfica dirigida por la curiosidad incesante y el deseo de profundizar. La mía era orientada por una curiosidad cautelosa y la intención de profundizar hasta donde fuese posible. Había que ser curioso y preguntar cosas, pero siempre teniendo cuidado de no comprometer o incomodar al entrevistado. Por ejemplo, había temas delicados como las formas en las que se relacionan con algún narcotraficante que solicita sus servicios, los lugares donde se presentan, composiciones específicas que tratan sobre narcotraficantes. Antes de empezar la entrevista les comentaba que no era necesario que me dieran nombres específicos, tampoco lugares o fechas. Les pedía el consentimiento para grabar, pero les aclaraba que en cualquier momento podía detener o apagar la grabación. En el transcurso de la entrevista había momentos en los que la charla seguía un curso ambiguo. La imprecisión era un elemento que favorecía la fluidez de las conversaciones.

Hasta este punto he mencionado algunas dificultades que se me presentaron durante el trabajo de campo. Sin lugar a dudas, las recomendaciones de los evaluadores en relación a lo polémico que podría resultar mi tema de investigación fueron acertadas. Lo común es que los evaluadores de proyectos y los comités de ética se preocupen por los riesgos y consecuencias que pueda implicar la investigación para los participantes. Sin embargo, también es importante reflexionar y ser consciente de los riesgos y las dificultades que puede acarrear el tema de investigación, la presencia en el campo, las técnicas de recogida de información, la propia información obtenida y la posibilidad de divulgación (Dickson-Swift, James, Kippen, & Liamputtong, 2008). Si bien en la planeación del proyecto se pueden anticipar algunas situaciones, el desarrollo del trabajo de campo es impredecible. A primera vista, abordar el narcocorrido no tenía nada de controversial. El propio trabajo de campo me hizo consciente de la complejidad de abordar mi tema de investigación. Renzetti y Lee (1993) resaltan, que existen investigaciones que pueden ser consideradas como intimidatorias, incriminatorias, o desacreditadas en el transcurso del trabajo de campo. Hablan de "*sensitive topics*", para referirse a investigaciones que puedan resultar controversiales, o que puedan tener consecuencias o implicaciones directas con los participantes en la investigación. Como mencioné antes, en mi caso el papel de estudiante-investigador era constantemente cuestionado, en ocasiones rechazado. Aunque mi tema no era directamente el narcotráfico, hablar del narcocorrido exigía abordarlo con ciertas reservas. Según Renzetti y Lee, es común que el papel y los objetivos del investigador sean malinterpretados, que sean considerados como un objetivo político, o como una amenaza para los participantes. En mi caso, algunos vendedores de música, compositores y músicos, se sentían amenazados con mi presencia. La apertura del debate de la censura los hacía pensar que formaba parte de algún equipo de gobierno.

Otro tipo de dificultad surgió cuando ya tenía avanzado mi trabajo de campo. "¿Qué hacer y cómo manejar la información recabada?" era algo que me preguntaba. En ese momento no me preocupaba el análisis. Como señalan Adler y Adler (1993), en ocasiones sentí que tenía cierta información "delicada", o que podía tener consecuencias contraproducentes para los participantes en la investigación, por tanto, tenía que manejarla con mucho cuidado. Se me presentaron dos situaciones que describiré brevemente. La primera, fue cuando participé en una entrevista para la radio. Fui presentado como "el joven psicólogo, estudiante de doctorado en Psicología Social de la Universidad Autónoma de Barcelona y becario de la Universidad Autónoma de Sinaloa". En principio, la entrevista iba dirigida sobre mi experiencia como estudiante en el extranjero. Conforme avanzó la

charla salió el tema de mi investigación. Para el entrevistador era "un tema polémico y muy riesgoso". A partir de ahí, el locutor dio un giro a la conversación, se limitó a preguntarme sobre mi opinión acerca de la influencia negativa de los narcocorridos en los jóvenes; la apropiación de los mensajes y la imitación de los jóvenes a los narcotraficantes; las complicidades de los músicos con el narcotráfico; la apología al narcotráfico; la censura; la solución al problema de la narcocultura; a quién he entrevistado y a quién pienso entrevistar; entre otros temas (Diario de campo: Entrevista. Participación en la radio, diciembre 2009). Sentí que las preguntas del locutor tenían un solo enfoque, además, de que iban intencionadas. Parecía que buscaba "la opinión del experto". Intenté responder de una manera neutral. Sentía que mis respuestas no eran lo que el entrevistador quería escuchar. En ese momento caí en cuenta de la responsabilidad y de la necesidad de mi posicionamiento ético y político como investigador.

La segunda experiencia fue cuando me contactó una persona relacionada con la seguridad del estado. Quedamos en un café y se presentó como "un agente encubierto" al que le habían encomendado investigar sobre "el impacto social de la narcocultura". Me explicó que la charla tenía como objetivo recabar información para elaborar planes de prevención. Me dio una hoja que decía lo siguiente:

> Al respecto, para integrar un documento con visión global se les instruye enviar al Departamento de Análisis la información siguiente:
>
> 1.- Percepción social/oficial de que en Sinaloa existe la "narcocultura".
> 2.- Formas de manifestación de "narcocultura" en la música, vestimenta, vehículos y religión, etc.
> 3.- Grado de impacto de la "narcocultura", especialmente en los jóvenes, en los ámbitos: música, moda, programas en los medios locales y religión, entre otros.
> 4.- Acciones de los tres niveles de gobierno para contrarrestar conductas vinculadas a la "narcocultura" (SEPyC y Instituto Sinaloense de la Cultura, entre otros).
> 5.- Acciones de la sociedad (ONG's y A.C.) para el combate de la "narcocultura" (Comité de Consulta y Participación Ciudadana).
> 6.- Programas de prevención de los gobiernos para contrarrestar la "narcocultura".
> 7.- Actuación o involucramiento de los medios de comunicación electrónicos en torno a la difusión de "narcocorridos".
> 8.- Información adicional que se considere útil
> (Diario de campo: Entrevista. Contacto con policía, enero 2010).

En esta situación sentí mayor responsabilidad. De los temas a tratar, el que más le interesaba era el último. La información que se consideraba "útil", era aquella que tenía que ver con los músicos. Le interesaba saber "¿Dónde tocaban?, ¿cómo y cuál era el vínculo que tenían con el narcotráfico?". En ese momento rechacé participar en la entrevista. Aunque podía haber respondido algunos puntos, me declaré incompetente para ayudarlo.

Le expliqué que aún me encontraba en proceso de formación, que no había culminado mi estudio, que no tenía conclusiones certeras que pudieran ayudarle. Lo que hice fue recomendarle bibliografía sobre el tema. El entrevistador se fue molesto y yo me quedé preocupado. Como señalan Adler y Adler, la práctica de "auto-censura" por parte del investigador, se da por el involucramiento en el trabajo de campo. También, porque la información compartida podría ser utilizada con fines ajenos a los de la investigación. Además, porque son impredecibles las reacciones y los usos de la información por parte de los medios de comunicación, del gobierno, o la policía. Otro elemento que destacan es el contexto político en el que se realiza y difunde la investigación. Sobre todo cuando la información recabada y el análisis de los resultados ponen en cuestión a ciertas políticas establecidas. Sobre el contexto y la divulgación, Carlos Ramírez (2011) señala que el análisis, la escritura y la divulgación de aspectos relacionados con el narcotráfico en México son un problema. Relata que la cobertura periodística es una actividad de alto riesgo. Según el autor, algunos periodistas mexicanos se autocensuran, se exilian, o se exponen a la muerte y a la impunidad. A primera vista, tal vez mi trabajo se encuentra distanciado del que hacen los periodistas. Sin embargo, en el marco académico también existen ciertas prácticas de prevención y censura por parte de algunas instituciones. Hablando con investigadores que han publicado libros o artículos en revistas científicas, me comentaban que les han rechazado sus trabajos por abordar aspectos del narcotráfico o del narcocorrido en Sinaloa. En otros casos, les exigen omitir cierta información. En mi experiencia he intentado ser cauteloso al momento de intentar publicar. Presento mi trabajo ocultando las identidades de los participantes. También, omitiendo cualquier otro dato que permita su identificación (Adler & Adler, 1993). Evito mencionar el nombre de políticos, narcotraficantes, tampoco menciono el nombre de composiciones específicas. En ocasiones, para algunos evaluadores esto es una carencia. Los evaluadores suelen exigir ejemplos, fechas y datos más específicos. Ante esta situación, justifico que la omisión de datos no es por desconocimiento, sino por una cuestión de ética, precaución y seguridad. Sin duda cualquier análisis científico exigirá claridad en la información expuesta, pero también es cierto que por cuestiones éticas y políticas es necesario manejar de manera adecuada la información con la que se cuenta.

4.5.3. Notas y diario de campo

Las notas de campo son la materia prima de la investigación etnográfica. Esos primeros apuntes, son considerados como los primeros momentos de la escritura y del análisis etnográfico, pues permiten orientar el mismo proceso de la investigación, y a futuro sirven para proveer de argumentos al reporte etnográfico final. Escribir notas es una de las actividades centrales del etnógrafo durante el trabajo de campo. De hecho, las anotaciones de campo representan el método tradicional más usado en etnografía para registrar información procedente del contexto en el que se realiza la observación. El típico consejo del etnógrafo es "escribe lo que veas y escuches" (Hammersley & Atkinson, 1994). Estos apuntes parten de contextos específicos e incluyen descripciones concretas de procesos sociales, de personas, de interacciones, de escenas, de conversaciones, así como experiencias personales y reacciones del investigador. Las notas de campo inevitablemente son selectivas. El observador escribe cosas que para él son "significantes", ignorando y dejando de lado otras que no lo son. En este sentido, las notas y los registros contenidos en el diario de campo nunca proveen un registro completo de una situación. Hammersley y Atkinson señalan que lo ideal es realizar las notas al momento que se realiza la observación, pero no siempre es posible. Lo más recomendable es tomar las notas inmediatamente después de realizar la observación. No se debe confiar en la memoria, pues se pierden los detalles de lo observado y la información se escabulle rápidamente. Además, advierten que la actividad de tomar notas no debe ser percibida como una actividad amenazadora, o que provoque incomodidad a las personas presentes.

En mi caso, opté por la opción de tomar las notas después de realizar la observación. Elegí esa estrategia ya que realicé observaciones en espacios en los que tomar notas era una actividad extraña. Nadie toma notas en un concierto, un baile, una cantina o una fiesta. Lo que hacía en ocasiones era usar una grabadora de voz para grabar frases, palabras o algo que me hiciera recordar lo que quería apuntar. También la usaba en los conciertos para grabar algunas de las canciones y recordar el repertorio que interpretaban los artistas. En un segundo momento, recuperaba esas ideas, apuntes vagos o grabaciones aisladas y dedicaba tiempo para redactar una nota. No todo lo que apuntaba lo incluí en las notas. Era imposible registrar e incorporar todos los datos obtenidos en el transcurso de las observaciones. Intentaba que mis anotaciones fueran lo más descriptivas y meticulosas posibles. Para la redacción tomaba en cuenta la descripción de los lugares en los que me encontraba; me interesé en describir los acontecimientos que ocurrían en los espacios donde se escuchan los narcocorridos; me preguntaba ¿qué? y ¿cómo participa?, ¿cómo se

presenta la música?, ¿qué ocurre cuando se presenta? En mis notas incluía las acciones de las personas implicadas; también las transcripciones de las entrevistas formales y charlas informales, tomaba en cuenta lo que me decían, lo que pensaban, lo que sentían, lo que opinaban de la música, me interesaba en sus explicaciones y experiencias en relación con los narcocorridos. También tomaba en cuenta las cosas, los objetos físicos que hacen posible la música en la vida cotidiana. En ocasiones me centraba sólo en cuestiones específicas, pero también me interesaba la secuencia de acciones, pues al preguntarme ¿qué ocurre cuando la música se presenta?, intentaba seguir la conexión de elementos que se asocian y participan en un evento musical. Por otra parte, escribía mis observaciones, ideas, dudas, reflexiones concernientes al campo.

Además de mis observaciones derivadas de las incursiones etnográficas, en el diario de campo incluí apuntes y reflexiones sobre lecturas realizadas de investigaciones sobre música y narcocorridos. Incorporé noticias, apuntes, opiniones de expertos sobre el tema, información que circulaba en medios masivos de comunicación. También me interesé en la información que algunos aficionados a la música exponen en blogs de Internet, Facebook, o espacios para compartir música. A la vez, tomé en consideración los espacios virtuales a través de los cuales algunos grupos exponen su biografía, su trayectoria, su música, sus discos, sus videos, sus próximas presentaciones y canciones más recientes.

En la lógica de la investigación etnográfica, el uso de múltiples fuentes de información supone una ventaja (Hammersley & Atkinson, 1994). Son materiales que pueden servir como fuente primaria de información, ya que se recolectan, se acumulan, se analizan e incorporan en el proceso de escritura (Velasco & Díaz de Rada, 1997). Además, la lectura y el análisis de textos producidos por otros autores, ya sean materiales de archivos, periódicos, documentos de gobierno, Internet, análisis de discursos públicos, entre otros, influyen en la forma de observar y de escribir el diario de campo. Sirven para desarrollar notas más detalladas, ya que proveen ideas para trabajar nuevas conexiones teóricas y diferentes comprensiones analíticas (Emerson et al., 2001).

Para Cristina Sánchez (2003) el trabajo de campo "no implica –necesariamente- un cambio de lugar, sino un cambio de actitud hacia lo que se observa" (p.73). Esto supone abordar el trabajo de campo y los materiales recopilados como lo que Christine Hine (2004) denomina "campo de relaciones". Así, aunque se parta de un lugar o un material concreto, lo ideal es seguir las conexiones que adquieren sentido a partir de ese contexto inicial. El trabajo etnográfico se definirá por el seguimento de estas conexiones más que por la presencia en un lugar determinado. En este sentido, el trabajo etnográfico es ubicuo, pues

se desarrolla al menos en dos terrenos: el escritorio y el campo (Hammersley & Atkinson, 1994; Velasco & Díaz de Rada, 1997). Cuando suponemos que hemos cerrado la fase de estar en el campo, el material recopilado o la información nueva que va surgiendo nos puede hacer volver al campo, o reflexionar sobre lo que ya teníamos.

Mis notas de campo son una serie de materiales sueltos, una acumulación de datos descriptivos. Estos apuntes no constituyen un análisis etnográfico, tampoco un análisis exclusivo de las notas de campo puede considerarse una etnografía (Emerson et al., 2001). Sin embargo, hay que reconocer que el análisis del diario y de las notas de campo es una fase importante, pues permite una forma de tratar el contenido, prepararlo, ordenarlo y complementarlo para perfilar lo que posteriormente será un análisis (Íñiguez, 1999b). En esta fase fue necesario leer y releer el diario de campo, hasta alcanzar un alto grado de familiarización con el contenido. Tras la lectura continúa del diario, logré organizar y sistematizar su contenido temáticamente, para perfilar la interpretación y el análisis de la información.

4.6. Estructura del análisis

La forma en la que presentaré el apartado de análisis será a través de relatos etnográficos. Son relatos específicos y descriptivos. Siguen el rastro y la circulación del narcocorrido en la vida cotidiana. Utilizando a la fotografía como metáfora, los próximos relatos se alejan de lo que sería una fotografía panorámica. Es decir, no apuesto por una descripción holística, total, estable y definida. En mi caso, sería más próximo a una fotografía que utiliza un *zoom*. Un tipo de descripción realizada por un acercamiento. Lo que Geertz (1987) denomina una aproximación microscópica, que toma como punto de partida un evento particular, o cuestiones sociales extremadamente pequeñas. Esto, en la lógica de producir una descripción saturada de detalles.

Siguiendo a Blanca Callén et al. (2011), estos relatos centran la "mirada sobre relaciones y no sobre entidades fijas o estaciones establecidas", la preocupación es siempre "cómo se producen las mencionadas relaciones". Son relatos que parten de la lógica de investigación etnográfica. Atienden "precisamente, a los procesos y al cómo la realidad llega a ser, antes que sus resultados" (p.6).

En el primer relato: "Silenciar lo innegable: Controversia de la censura al narcocorrido", describo y analizo los alcances y repercusiones de las políticas de censura al narcocorrido. Identifico a los actores implicados en la controversia; describo las acciones que realizan desde diferentes posturas; ubico los discursos que justifican su posición;

describo las relaciones existentes entre la política, los músicos y los usuarios en torno de la censura.

El segundo relato: "Composición e interpretación de narcocorridos: La creación de un estilo", el punto de partida es la concepción de la música como un proceso en construcción continua. Lo que importa no es el producto final, sino el proceso de construcción. En este capítulo recupero las experiencias de jóvenes músicos compositores y describo los intereses, motivaciones, preocupaciones y formas en las que los músicos componen narcocorridos. Además, abordo las formas en las que se presentan y establecen las relaciones entre la música, los músicos y el público, a través de la producción, el estilo y la presentación estética del narcocorrido en la vida cotidiana.

Por último, en el tercer relato: "Difusión, circulación y consumo del narcocorrido", abordo la circulación y el consumo de la música en su contexto. Describo las prácticas que apuntalan la producción y difusión de la música en la vida cotidiana; las formas en las que los usuarios hacen circular su música; la presencia, difusión y consumo del narcocorrido en Internet, redes sociales, la calle y presentaciones en vivo.

Capítulo 5. Silenciar lo innegable: Controversia de la censura al narcocorrido

Los famosos corridos de Los Tigres del Norte fueron prohibidos porque…
Los Tigres del Norte (2001).

… -Estamos realizando un especial sobre los corridos,
¿Qué opinión tiene respecto a que los estén prohibiendo en la radio?
-Mire compa, los estarán prohibiendo en la radio,
pero en mi troca, nunca.
Los Tucanes de Tijuana (2007).

La razón de la censura es algo que dejaron en suspenso Los Tigres del Norte en 1989 en la portada de su disco "Corridos Prohibidos" (2001). Si bien el diseño de la portada del disco simula una nota periodística, la nota informa poco. Sin embargo resaltan otros cuatro elementos: a) el nombre y diseño de la agrupación; b) en la nota, los integrantes del grupo aparecen como delincuentes en una fotografía antropométrica[59]; c) en la parte superior derecha y sobre una parte de la nota periodística, resalta en rojo la leyenda: "PROHIBIDOS"; d) bajo la foto se lee el títular: "LOS FAMOSOS CORRIDOS DE LOS TIGRES DEL NORTE FUERON PROHIBIDOS PORQUE". Después de la leyenda no dice nada más.

Aunque los Tigres del Norte en su disco resaltan la condición de censura, eso no era una novedad en la tradición corridística de México. Desde sus inicios, componer, cantar e interpretar corridos ha sido una práctica disidente que se ha perseguido y censurado en diferentes momentos. Por ejemplo, durante la época Colonial, durante la lucha de Independencia de México y durante la Revolución Mexicana (Campos, 1974; McDowell, 1972; Mendoza, 1956; Moreno, 1989; Paredes, 1986). Desde finales de los años ochenta el narcocorrido es censurado. La medida se implementó como una estrategia preventiva para disminuir los índices de violencia y controlar el narcotráfico (Astorga, 1995, 2005; Mondaca, 2004). Actualmente, es una política que se inscribe en uno de los frentes que mantiene el gobierno en "la guerra contra el narcotráfico". Para el gobierno, restringir, controlar y legislar la música es una forma de luchar contra la cultura del narcotráfico. Es otra vía de atacar a los narcotraficantes y proteger a la sociedad.

Para Frederick Shauer (1998), lo censurado es algo que se concibe, se construye, se trata y se marca como diferente. En el caso de la música popular, se concibe como una voz disidente que amenaza a la autoridad desde sus manifestaciones (Jones, 1991). Cuando se

[59] Es el tipo de fotografía que se utiliza como técnica judicial para identificar y registrar las características de los delincuentes una vez que son detenidos por las autoridades.

censura la música, normalmente se abren debates sobre la libertad de expresión (Inglis, 2006). Al ser un fenómeno que pertenece a la vida pública, genera controversias y discusiones en relación a las justificaciones, los objetivos y las consecuencias de la medida implementada (Coetzee, 2007). Por otra parte, se visibilizan los posicionamientos, los discursos y las prácticas del Estado, la industria musical, los músicos y los aficionados a la música censurada. Para Simon Frith (1978, 1981), los esfuerzos por controlar la música pretenden establecer los límites de una moral. Señala que el centro de esta lucha es la creencia de que la música puede despertar emociones y que tiene el poder de dar forma a los valores y comportamientos de quien la escucha. Por esa razón, la música se intenta controlar para el bien de la sociedad y como una medida para regular las actividades de quienes son considerados como adversarios (Frith, 1978).

Siguiendo a Luis Astorga (1997) las políticas de censura al narcocorrido se han elaborado e implementado desde un marco legal que ignora el punto de vista de la ciencia. Ha sido una medida estratégica en función de los intereses del gobierno. Además, es importante resaltar que aunque existen diversos estudios sobre el narcocorrido, éstos no profundizan en el análisis de la censura. Aún con la ausencia del análisis, las investigaciones sugieren puntos de vista y posiciones a favor o en contra de la política de censura (De la Garza, 2007, 2008; Edberg 2004a; Fernández, 2011; Mondaca, 2004, 2012; Montoya & Fernández, 2009; Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2011a; Simonett, 2004a; Valenzuela, 2002). Los juicios son emitidos sin tomar en cuenta a los actores implicados en la controversia. De aquí la necesidad de realizar un análisis sobre la censura al narcocorrido.

Por otra parte, analizar la controversia y la situación de la censura es importante en tanto que es una condición inherente al narcocorrido. Tomar en cuenta la condición de censura en la vida cotidiana, permite describir ¿Cómo se presenta el narcocorrido en su contexto?, ¿Cómo se relaciona la música con su público?, ¿Cómo se produce, difunde y reproduce el narcocorrido? Además, es posible la comprensión de prácticas, sentidos y formas en las que se une la música con su público.

En este apartado realizaré una cartografía de la controversia de la censura al narcocorrido. Mi interés no reside en el análisis de la legislación y la norma. Lo que me interesa es el efecto. Es decir, la forma en la que discurre la censura en los espacios en que la música se presenta. Me interesa describir y analizar los alcances y las repercusiones de las políticas de censura al narcocorrido, atendiendo sus límites y posibilidades. Los objetivos del apartado son: identificar a los actores implicados en la controversia; describir las acciones que se realizan desde diferentes posturas; ubicar los discursos que justifican su

posición. Expondré la controversia siguiendo la propuesta de Bruno Latour (2011) sobre la "cartografía de las controversias". Para Tommaso Venturini, las controversias son situaciones donde discrepan los actores:

> (o mejor, se ponen de acuerdo sobre su desacuerdo). La noción del desacuerdo debe ser admitida en el sentido más amplio: las controversias comienzan cuando los actores descubren que éstas no pueden ignorarse y las controversias finalizan cuando los actores logran llegar a un compromiso sólido para vivir juntos. Cualquier cosa entre estos dos extremos (el frío consenso del desconocimiento recíproco y el consenso caliente del acuerdo y de la alianza) se puede llamar una controversia (en prensa, p. 9).

Es importante resaltar las controversias como situaciones que emergen cuando las cosas que están asentadas comienzan a ser cuestionadas y discutidas. Ellas "abren las cajas negras, cosas e ideas que de otro modo serían dadas por garantizadas" (Venturini, en prensa, p. 12). Para el autor, el estudio de la controversia se debe de realizar cuando es reciente y está sin resolver. Además, menciona que para que se pueda realizar su rastreo, la controversia tiene que estar abierta a los debates públicos. Cartografiar y rastrear la controversia nos permite explorar, visualizar y describir el problema en cuestión (Venturini, en prensa). Para ello, Latour (2011) sugiere tomar en consideración una serie de elementos que deben estar presentes en la descripción de la controversia. El primer punto que señala es la elaboración de una "línea del tiempo"; aquí es importante reconocer que la censura no se genera en un vacío social, que es una situación producida históricamente situada y que es cambiante (Ibáñez, 1989). En la elaboración de la "línea del tiempo", para Latour (2011) es necesario incluir una diversidad de materiales y el máximo de información que se pueda recolectar sobre el tema a tratar. Para este caso, incorporaré la información que tengo sobre la censura al narcocorrido. Son materiales obtenidos de medios de comunicación, radio, televisión, periódicos, Internet; libros académicos y artículos científicos que estudian el narcocorrido; documentos oficiales; material de mi trabajo de campo, observaciones y entrevistas. La finalidad es que en los materiales se pueda detectar a los actores que participan, rastrear sus posiciones, sus cambios y sobre todo, que permitan centrar la visión en diversas capas que constituyen la controversia; así como reconocer la manera en que discursos dispersos se articulan. Venturini menciona que la observación de una controversia es como la creación de un observatorio científico:

> La calidad de la observación depende de la capacidad de multiplicar el número y de aumentar la sensibilidad de dispositivos de seguimiento. Solamente acumulando notas, documentos, entrevistas, encuestas, archivos, experimentos, estadísticas, pueden los investigadores esforzarse para no reducir la asombrosa riqueza de la vida colectiva (en prensa, p. 34).

El segundo punto que sugiere Latour (2011) es comprender y profundizar en las "especificidades del caso". Aquí, se deben reconocer los múltiples puntos que resultan controvertidos. Es importante tomar en cuenta que por cada disputa o por cada controversia, hay una vasta concurrencia de actores con una opinión diferente sobre la cuestión. Es importante rastrear el "entrecruzamiento de la controversia", esto es, el reconocimiento de la concurrencia de actores. Se trata de todas las personas que se interesan por esta controversia. Es importante saber qué piensan, en qué postura se ubican dependiendo del punto de vista que tengan (Latour, 2011). Como parte del trabajo etnográfico es importante aproximarse a las narraciones de los otros. Para Clifford Geertz (1987), se debe atender a las interpretaciones y descripciones que hacen de su experiencia personas pertenecientes a un grupo particular. En la cartografía de la controversia, se parte de la idea de que los participantes están tanto o más informados que los investigadores externos. Se reconoce que cuando la controversia se "trata de arte, nadie sabe más que los artistas, críticos, merchants, directores de museo; que cuando se trata de enfermedad, los doctores, los cuidadores, los pacientes y los microbios son de lejos más experimentados que los sociólogos" (Venturini, en prensa, p. 6). En este caso describiré las especificidades del caso y rastraré el entrecruzamiento de la controversia a partir de la posición de políticos, leyes gubernamentales; la industria discográfica, televisiva y radiofónica; músicos, aficionados; la opinión pública; y científicos interesados en el tema

Por último, Latour (2011) sostiene que otra características de las controversias, es que al contrario de lo que los medios suelen decir, nunca hay sólo dos posturas sino que hay varias diferentes. Nunca es un sí o un no, a favor o en contra. De ahí la necesidad de "visibilizar la multiplicidad de posiciones" que toman los diferentes participantes en la controversia. Es importante observar tantos puntos de vista como sea posible; reconocer cómo se organizan y tomar en cuenta el contexto político alrededor de la controversia a tratar.

5.1. Esbozo de tres situaciones de censura al narcocorrido

En Culiacán la música de banda, la música norteña y los narcocorridos son músicas que se pueden encontrar en cualquier momento y en cualquier lugar. Se trata de sonidos y ritmos cotidianos que forman parte de la ciudad (Burgos, 2011a, 2011b). En el caso de los narcocorridos, el hecho de que sean ampliamante difundidos y aparentemente aceptados por una gran mayoría, no quiere decir que cuenten con una total aprobación. Como mencioné antes, se trata de un género musical controvertido.

Normalmente las restricciones de censura se asocian al Estado o al gobierno. A primera vista, la censura supone una muestra de control político, una exhibición de su poder y de ciertas condiciones de control cultural (De la Fuente, 2005). Control que se traslada e implanta en situaciones cotidianas donde la música se presenta (Coetzee, 2007). Una segunda mirada, requiere el reconocimiento de más actores y la atención a ciertas prácticas sociales que burlan el aparente control, que permiten poner en tensión, desvirtuar y subvertir la política establecida. Ian Inglis (2006) sugiere que la censura puede adoptar diversas formas y fuentes. Menciona que para el estudio de la censura es indispensable explorar el contexto específico y la situación en la que la censura se presenta.

Durante mi trabajo de campo tuve acceso a diversas situaciones en las que se ejercía un aparente control sobre la producción, difusión, interpretación o escucha del narcocorrido. A continuación expongo tres entradas de mi diario de campo que permitirán pensar en algunas tensiones de la controversia.

Censura en un evento público:

> Estaba en la feria ganadera de Culiacán, disfrutaba de la música de un conjunto norteño mientras bebía una cerveza. Los músicos estában en el templete y algunas personas bailaban. Yo estaba sentado haciendo tiempo para irme a un concierto en el palenque. Hubo un momento en el que los músicos comenzaron a tocar un corrido. Era un corrido muy conocido. De hecho, hace tiempo se escuchaba mucho. Cuando los músicos comenzaron a tocar sus instrumentos y el vocalista a cantar la primera parte del corrido, una persona se levantó, se dirigió al templete y les hacía señas de que pararan de cantar. Les dijo algo, yo no alcancé a escuchar nada por el lugar en el que estaba. Observé que el vocalista se acercó al hombre, la gente dejó de bailar y todos volteaban para ver qué pasaba. Acto seguido, el vocalista preguntó por el micrófono: "¿Qué quiere que le cante compa?", después dijo: "Sí, como no, aquí complacemos a todos. Este corrido pa' mi compa". Los músicos iniciaron otro corrido, era el de otro narcotraficante. La gente siguió bailando y todo continuó como si nada hubiera pasado. En ese momento yo me asusté y me sorprendí. Sabía que el corrido que no dejaron tocar era el de un narcotraficante que recientemente habían detenido. En ese momento pensaba ¿por qué no dejaron que lo cantara?, ¿por qué los músicos tocaron otro?, ¿cómo una persona puede callar a un grupo en un evento público? Eran cosas que decidí no preguntar a la persona que calló al grupo. Pensé en que después podría comentar la situación con los músicos. Permanecí en el lugar, terminé mi cerveza y después me fui al concierto (Diario de campo: Observación. Censura en El Foro Tecate, 19 de noviembre 2009).

Fragmento de entrevista de un jóven músico, compositor:

> […] Nosotros tenemos que ir cambiando nuestro repertorio. Por que nosotros no sabemos. Bueno, sí sabemos a veces a quien le estamos trabajando. Pero nosotros como músicos sabemos con quién y a quién le podemos tocar ese corrido pues, que corridos no podemos tocar. O a veces llega el, el de la fiesta y dice "A ver párese dejen de tocar esos corridos. No toquen ese corrido, ni este, ni este, ni este" […] si se pelean los cárteles y que estaban juntos, ya!. Tenemos que saber a quien le estamos trabajando. Bueno, si se dividieron. ¿Quién nos está dando trabajo?, a ellos les vamos a tocar los corridos de ellos. ¿Entonces qué hacemos con todos los

> corridos que nos habíamos aprendido de las otras personas? Pues has de cuenta que nos agarraron y los echamos a la basura. Y ya! Porque son corridos que ya nunca se vuelven a tocar. Son corridos que los prohiben. Son corridos que si uno los toca por equivocación, pues, te pueden tirar un balazo, te pueden matar si ellos quieren […] Un corrido no se toca por, por que nosotros lo queramos. Siempre hay una persona pues, siempre hay un intermediario, que "ey, tocáme este corrido". Eso es ley, un músico no debe tocar un corrido mientras no se lo pidan. Porque no sabes a qué gente le estas tocando (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

Charlando sobre la censura en una tienda de discos:

> […] no, mira de la radio censurado, censurado estuvo en los ochentas, ochenta y siete, ochenta y ocho, por ahí mas o menos. De que la radio dejó de tocar, me parece que fue en el periodo de Salinas más o menos. Que lo prohibieron porque incitaba a la violencia. No te imaginas lo que yo vendí corridos. No sé si escuchaste el disco que puse antes que este, el anterior (*era el de Corridos Prohibidos de Los Tigres del Norte,* 2001)./ SÍ ./ Ese disco se vendió y estamos en el 2010 y lo sigues vendiendo. O sea, tiene veinte años ese disco y lo vendes más que uno nuevo de Thalía o de Paulina Rubio. Es cosa que lo pongas y lo vendes, a pesar de que fueron censurados. / AJA ./ Entonces, ¿Qué pasó?, la radio lo deja de tocar, a nosotros como tiendas no nos prohibieron que los dejáramos de tocar. Nos hicieron una invitación a no tocarlos. Perfecto, entonces abren la invitación a los grupos que no los canten, porque si a mí me dices "este disco es nuevo pero lo vas a tener y no lo vas a poner", ¿Dónde esta la venta? La música si la escuchas te gusta. Tú puedes comprar un disco del artista que tú quieras. Lo compras por una canción, pero a fuerzas de oírlo dos veces ya te gustó todo el disco y cantas todas las canciones. Pasa lo mismo con los corridos entonces. Sí, nos hicieron la invitación a nosotros de no tocarlos, ok, no lo toco pero si a mí alguien llega y me dice "me lo pruebas", yo lo voy a probar, y si otro cliente llega y me dice "me da el que está puesto" ¿Qué haces? Pues lo dejas puesto obviamente porque mi trabajo es vender […]
> Hace mucho tiempo me trajeron a mi a vender un disco, me lo trajo un músico, yo no estaba, estaba mi esposo[…] Y a mi esposo le dijeron, y me dijo, "mira fíjate que llegó el músico fulano y me dejó 50 discos, de él y de un compadre, ellos acompañan a él y a compadre de fulano" […] Mi esposo lo puso y a las dos horas le llega una persona, que él ya tenía conocido porque él ya había venido a comprar. Y le dice "*oiga compa, ¿ese disco quien le dio permiso a usted de venderlo?*" " Ps, pues cómo que quien me va a dar, yo vendo lo que yo quiera vender". "*Ese disco no es para que usted lo venda, esa es una grabación especial*". "Sí, ya sé" le dijo, "es una grabación especial que estos músicos a mí me lo vinieron a dejar para que yo los distribuyera". *"¿Cuántos le dejaron?*" "Me dejaron cincuenta". *"Me los voy a llevar". "*Págamelos y te los llevas". Se los pagó, se los pagó en efectivo los cincuenta y se los llevó. A los dos tres días viene el que le vendió los discos. "*Oiga, ¿Qué paso con los discos?*" Y le explicó […] Y dice *"ay a ver si no me meto en un broncón"*. Y "a ver" le dice mi esposo, "esos discos yo los podía vender o ¿no?" Y dice *"la verdad es que es una grabación que nosotros hicimos especial y nos pagaron con esos discos y no son para la venta"*. "¿Y porque me los trajiste?" *"Es que yo me quería ganar una feria"*. "Pues sí, pero a mi me estas metiendo en un broncón". De ese momento para acá nosotros dejamos de comprarle a los músicos […]Ese era un disco que no traía ni un corrido, eran puras canciones, y canciones viejas que La Prieta Linda, que Las Cuarenta Cartas, que Eslabón por Eslabón. O sea, puras canciones que hicieron éxitos Carlos y José, Ramón Ayala y Los Invasores[60]. Es un disco que para mi traía canciones muy

[60] Los éxitos es posible escucharlos en Carlos y José (2007); Ramón Ayala (1998); Los Invasores de Nuevo León (2001).

> bonitas, de antes. O sea ¿Por qué estar prohibido? No entendíamos por qué (Diario de campo: Entrevista en tienda de discos D.C., enero 2010).

En la antigua Grecia y durante la Edad Media la censura se estableció como una medida de protección para el Estado, la religión y la población. Se controlaba toda fuente de disturbio público, o lo considerado negativo para la mente o el cuerpo (Gil, 1961; Hormigos, 2008). En tiempos más actuales, pareciera que no existe gran diferencia entre las preocupaciones de la antigua Grecia, la Edad Media y lo que ha ocurrido más recientemente con ciertos géneros musicales como: rap, heavy metal, rock (Inglis, 2006; Lynxwiler & Gray, 2000); trova, salsa, jazz (Carballo, 2010; Selier, 2005); la cumbia villera y el rock en Argentina (Barragán, 2004; Wilson & Favoretto, 2011); reggae, reggetón (Negrón-Muntaner, 2009; Negrón-Muntaner & Rivera, 2009); los corridos y los narcocorridos en México y un largo etcétera de diferentes músicas en el mundo. En diferentes países, ante ciertas expresiones musicales, se han despertado preocupaciones y temores específicos. Se ha visibilizado la necesidad de un control y se ha justificado la necesidad de coartar la libertad de expresión y de proteger los intereses del Estado, la sociedad y los individuos.

Garriga, Gallo, Semán y Spataro (2011), mencionan que el interés no sólo reside en el control de la libre expresión de la música, sino en la apropiación que se hace de ella. El sentido y el supuesto riesgo social de la música es definido por el "uso". Señalan que existe un interés por el usuario, la música, la escucha y sus posibles consecuencias en la vida cotidiana. Si bien la apropiación, la significación y el uso de la música es indeterminada, pues las formas de relacionarse con ella, los sentidos que se hagan de ella pueden ser variados y los contextos en los que se usa diferentes; las políticas de censura parecen atender a criterios generales, sobre todo cuando los usuarios de la música son los jóvenes.

Adriana Gil (2006) señala que tradicionalmente los adolescentes y los jóvenes son definidos socialmente por su estado inacabado, por estar en un proceso en construcción, en el que se puede ir mejor o peor en función de la presencia o ausencia de ciertos elementos (un elemento podría ser la música). La autora señala que podríamos imaginar muchas características que describan la juventud. Retoma a Tomas Ibáñez y sostiene que: "En tanto que realidad social, la juventud sólo existe en virtud del entramado simbólico que la construye como tal" (1987, p. 80). De esta forma, la preocupación gubernamental y mediática por los jóvenes es cambiante. Según sea el tema y las condiciones a debatir, los jóvenes son unos u otros, aunque normalmente, el argumento habitual para justificar la preocupación es que son el futuro (Gil, 2006) .

5.2. Primeras condiciones de censura al narcocorrido

Los primeros esfuerzos por censurar los narcocorridos en México se presentaron en el Estado de Sinaloa en 1987. Se entrecruzaron tres elementos que posibilitaron la medida de censura: 1) el contexto sociopolítico específico, 2) la visibilidad del narcotráfico y de los narcotraficantes en la vida cotidiana y 3) la popularidad del narcocorrido.

En lo referente al contexto sociopolítico, a finales de los ochenta y principio de los noventa el negocio del tráfico de drogas adquirió tanta relevancia social que era imposible no darse cuenta de las relaciones indisolubles entre corporaciones policíacas y los traficantes. Durante esos años, los grupos dedicados al negocio de las drogas fueron bautizados como "cárteles", en referencia al máximo nivel de organización y los convenios establecidos con las autoridades, para facilitar la producción, distribución y venta de la droga (Astorga, 1995, 2005). Incrementó la corrupción, la violencia y el narcotráfico (Astorga, 1996; Hernández, 2000; Mondaca, 2004; Ramírez-Pimienta, 2004a; Simonett, 2006; Valenzuela, 2002). El narcotráfico y los narcotraficantes ganaron visibilidad en la opinión pública, en la prensa escrita, televisiva y radiofónica (Córdova, 2005; Fernández, 2011).

Para Córdova (2002, 2005), la visibilidad del narcotráfico y de los narcotraficantes se debe a la difusión desmesurada de información sobre el narcotráfico. El narcotraficante se aposentó "como un personaje histriónico principal, y subversivo, en la industria cultural y en los medios de comunicación" (2005, p.12). Esto favoreció la creación y promoción del narcotraficante como una figura mítica y heroica. La violencia, el narcotráfico y las aventuras de los traficantes se convirtieron en elementos indispensables de los narcocorridos (Montoya, Rodríguez, & Fernández, 2009; Valenzuela, 2002). Los ritmos, sonidos y estilos de la música norteña y la banda sinaloense, fueron asociados con la cultura del narcotráfico (Simonett, 2006). Córdova (2005) sostiene que en muchos sentidos los compositores, grupos y bandas han estado muy vinculados al fenómeno del narcotráfico, "no únicamente a través de la exaltación y alabanza de la violencia y el crimen […] incluso como partes del engranaje, a través de los espectáculos, del lavado del dinero de la industria" (p.66).

La popularidad el narcocorrido incrementó a finales de la década de los ochenta. Durante los noventa, la música norteña influyó en el repertorio de la música de banda, gran cantidad de bandas sinaloenses se apropiaron y adaptaron los éxitos de los corridos de narcotráfico, con ello, incrementó su popularidad (Simonett, 2004a). La industria discográfica masificó la producción y distribución del narcocorrido a nivel local e

internacional. Para las disqueras, la apropiación temática de la violencia, el narcotráfico y el narcotraficante, a través del narcocorrido, significó un recurso a explotar a través del cual generar ganancias económicas inimaginables (Córdova, 2005; Fernández, 2011; Simonett, 2004a).

Ante la visibilidad del narcotráfico y los narcotraficantes en la vida cotidiana, la popularidad del narcocorrido y la ola de violencia que se vivía en ese tiempo, se intentó combatir el problema mediante la cultura. El gobierno presentó el Programa Estatal de Justicia y Seguridad Pública. El Festival Cultural Sinaloa significaba un proceso de transformación en este campo. Se pretendía erradicar la violencia, el pistolerismo y el narcotráfico (Astorga, 1996, 2005; Mondaca, 2004). A más de veinticinco años, el programa aún mantiene los mismos objetivos: darle a Sinaloa "a través del fomento y la difusión del arte y la cultura, un mejor horizonte para la convivencia social y para el bienestar espiritual". Además, ofrecer "una alternativa alegre, festiva y real al fenómeno de la violencia". Apuestan por "una expresión renovada de esta cultura de y para los sinaloenses". Esto, para "construir, entre todos, un mejor lugar para vivir" (Miranda, 2011). En base a esos objetivos se suprimió la transmisión de narcocorridos en las estaciones de radio, debido a la exaltación de la violencia que se promovía en ellos. La censura se extendió hacia la prensa y espacios televisivos (Astorga, 2005; Fernández, 2011; Montoya & Fernández, 2009).

Los políticos han mantenido que la radio y la televisión constituyen una actividad de interés público, por lo tanto, el Estado dice tener el deber protegerlas y vigilarlas para el debido cumplimiento de su función social. Se refieren a que deben contribuir al fortalecimiento de la integración nacional y el mejoramiento de las formas de convivencia humana. Según la legislación, las transmisiones procurarán:

> I.- Afirmar el respeto a los principios de la moral social, la dignidad humana y los vínculos familiares; II.- Evitar influencias nocivas o perturbadoras al desarrollo armónico de la niñez y la juventud; III.-Contribuir a elevar el nivel cultural del pueblo y a conservar las características nacionales, las costumbres del país y sus tradiciones, la propiedad del idioma y exaltar los valores de la nacionalidad mexicana; […] IV.- Fortalecer las convicciones democráticas, la unidad nacional y la amistad y cooperación internacionales (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 2009, p. 2)

El contenido de los narcocorridos transgrede los cuatro criterios mencionados antes. Además, viola el artículo 63 de la Ley Federal de Radio y Televisión, que a la letra dice:

> Quedan prohibidas todas las transmisiones que causen la corrupción del lenguaje y las contrarias a las buenas costumbres, ya sea mediante expresiones maliciosas, imágenes procaces, frases y escenas de doble sentido, apología de la violencia o del crimen; se prohíbe, también todo aquello que sea denigrante u ofensivo para el

> culto cívico de los héroes y para las creencias religiosas, o discriminatorio de las razas; queda así mismo prohibido el empleo de recursos de baja comicidad y sonidos ofensivos.

Asimismo, transgrede la fracción I del Artículo 64 que establece que no se podrán transmitir "noticias, mensajes o propaganda de cualquier clase, que sean contrarios a la seguridad del Estado o el orden público" (pp. 44-45). Con legislación en mano, ha sido competencia de la Secretaría de Gobernacion la vigilancia de las transmisiones de radio y televisión. Cuidan que la programación se mantenga dentro de los límites de respeto a la vida privada, la dignidad personal y la moral. Que no provoquen la comisión de algún delito o perturben el orden y la paz. Esto con la intención de evitar la alarma o el pánico en los espacios públicos. Vigilan los contenidos impropios para la niñez y la juventud. Además, promueven que las transmisiones deben de estimular los valores artísticos locales y nacionales. Para los legisladores es preciso que la radio y la televisión sirvan como medio de orientación para acontecimientos de carácter político, social, cultural y otros asuntos de interés general nacionales e internacionales (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 2009).

Según Astorga (1995, 2000, 2005), el argumento que justifica la censura parcial parece apoyarse en una lógica del tipo salud-enfermedad: "Si las drogas destruyen el cuerpo, los corridos de traficante corrompen el espíritu" (1997, p.5). Es decir, tienen la propiedad de "transformar la bondad de quien los escucha en la maldad intríseca de los demonios modernos" (1997, p.5). De ahí la necesidad de esa especie de medida profiláctica. Así, las medidas de censura se han justificado ante la preocupación por la protección ética de niños y jóvenes. La ausencia de apoyo científico a una presunta relación causa-efecto no impidió que la ley privilegiara la censura al narcocorrido (Astorga, 1995).

Siguiendo a Judith Butler (1998), normalmente la censura no es sólo sobre el "discurso". Es ejercida con el objetivo de lograr otras metas sociales que se impone el gobierno, como pudieran ser el fortalecimiento de puntos de vista legítimos, la búsqueda de un consenso ideológico y la creación o preservación de cierta memoria nacional. Para Michel Foucault (2009), una de las justificaciones del derecho a castigar se basa en miras al porvenir y en función del prevenir. Para los legisladores, pareciera que "hay que castigar exactamente lo bastante para impedir" (Foucault, 2009, p. 98). Aún ejerciendo el control, los resultados de la censura no siempre son los esperados. Como apuntan Juan Pastor y Anastasio Ovejero, una cosa es lo que se pretende hacer, y otra, muy distinta, el resultado. "Siempre nos encontramos con efectos diversos «efectos perversos», esto es, efectos no

perseguidos pero, finalmente conseguidos; luego siempre es posible la aparición de nuevas y distintas resistencias, pues la realidad social es impredecible" (2007, p. 107).

Si bien es cierto que la vigilancia reposa sobre ciertos individuos, y que su funcionamiento es el de un sistema de relaciones de arriba a abajo, es necesario reconocer que se ejerce de abajo a arriba y lateralmente. En este sentido, como señala Foucault, habría que dejar de describir los efectos de poder siempre en términos negativos: "excluye", "reprime", "rechaza", "censura", "abstrae", disimula", "oculta" (2009, p. 198). Así, el poder de censurar no debería considerarse como "un fenómeno de dominación tosco y homogéneo, dominación de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre los otros, de una clase sobre las otras" (Foucault, 2003, p. 34). El poder no es algo que se posee, es algo que circula, "algo que sólo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos" (p.34). El poder funciona. Se ejerce en red. Siempre se está en situación de sufrirlo y ejercerlo. Los individuos "nunca son el blanco inerte o consistente del poder, siempre son sus relevos. En otras palabras, el poder transita por los individuos, no se aplica a ellos" (Foucault, 2003, p. 34). En este sentido, "el poder es relacional", es una actividad, por lo tanto circula, "se cuela por todas partes, sin localizarse en ninguna" (Pastor & Ovejero, 2007, p. 100). Al ser transitorio genera prácticas de resistencia. El poder no está en un bando; por un lado los dominados y por el otro, los dominadores, "aparece en las jugadas que todos hacemos al relacionarnos; jugadas tácticas y estratégicas con las que pretendemos seguir avanzando en el juego" (Pastor & Ovejero, 2007, p. 100). Estas jugadas hacen impredecibles los efectos y resultados esperados de la política de censura. Esto permite contemplar la censura como un elemento positivo, como una forma productiva del ejercicio del poder (Burt, 1998; Butler, 1998; Post, 1998).

Dos años después de que se estableció la política de censura sobre los narcocorridos en el estado de Sinaloa, Los Tigres del Norte en 1989 promovieron la venta de su disco "Corridos Prohibidos" (2001), el segundo más vendido en la historia de la música de acordeón y bajo sexto. El primero, es "Jefe de Jefes" (2003) de 1997, también de Los Tigres del Norte (Ramírez-Pimienta, 2011a). Ambas grabaciones narran temas de drogas y narcotraficantes. Para Montoya y Fernández (2009), las canciones mantienen un sentido crítico político, en el que se denuncian y describen actos de corrupción por parte del gobierno de México y alianzas o pactos de narcotraficantes con el ejército mexicano. Afirman que la denuncia social obligó a las autoridades a reprimir la expresión de un discurso alternativo al oficial, promovido por los medios masivos de comunicación. En contraste con la visión académica, Enrique Franco, quien fue director artístico y

compositor de cabecera de la agrupación, menciona que la crítica y el compromiso político importa poco. Para él, las composiciones se reducen a algo más simple. El disco es un negocio y lo importante es vender la música, "si berreas, si ladras y digas lo que digas, si tu disco se vende ya la hiciste" (Citado por Ramírez-Pimienta, 2004b, p. 44). En este sentido, el disco "Corridos Prohibidos" fue una producción planeada e intencionada. Resultó una excelente estrategia de mercado que desencadenó el éxito de la agrupación. El líder del grupo Jorge Hernández comentó la forma en la que surgió la idea: "Quiero hacer un disco […] de corridos y lo vamos a llamar prohibidos, que no me los toquen, lo que sea, pero vamos a escribirlos […] vas a escribir historias de periodistas, de gente que está en el ambiente, que le haya pasado algo". La estrategia también consistió en "vestir como visten los chamacos de ahora, la gente de ahora. Y quiénes son los que mueven este movimiento, los jóvenes, cómo visten, pues con sus Levis, una chamarra Levis, botas, esto y sombreros y todo eso" (Citado por Ramírez-Pimienta, 2011a, p. 98).

Según Ramírez-Pimienta, Los Tigres del Norte[61] y otras agrupaciones, comenzaron a practicar una especie de autocensura por lo controversial de los narcocorridos. Desde finales de los setenta a principios de los noventa, la agrupación fue controlada políticamente. El autor cita al líder de la agrupación Jorge Hernández: "Me empezaron a llegar cartas de los gobernadores como de Chihuahua, de Sinaloa, que no querían que yo físicamente cantara los temas allá […] que si la gente me lo pedía, pues que me hiciera el menso" (Ramírez-Pimienta, 2011a, p. 94).

Otra agrupación que surgió en esa época son Los Tucanes de Tijuana[62]. Son exponentes de la música norteña. Es uno de los grupos más criticados por lo polémico de sus canciones; por su popularidad y la supuesta influencia negativa en los jóvenes; también, por que han sido acusados de tener vinculaciones con narcotraficantes. Algunos autores mencionan que una parte fuerte de su proyecto musical ha consistido en la composición y difusión de narcocorridos (Montoya & Fernández, en prensa; Wald, 2001). Constantemente se han tenido que defender. Expongo uno de los argumentos de Mario Quintero, líder de la agrupación:

> Decían los periodistas que yo hacía que las gentes se metieran al narcotráfico. Y yo dije 'No, pues, no es cierto'[…]Los periodistas siempre me dicen, '¿Por qué les escribes corridos al Güero Palma, al Chapo Guzmán, a Caro Quintero, si son los que están envenenando al mundo?' Pues, yo leo la noticia y veo que es una persona que tiene acaparada la prensa, entonces yo también lo veo como negocio. Yo no le voy a hacer un corrido a un primo mío que nadie lo conoce. Mejor se lo hago al

[61] Sitio oficial: http://lostigresdelnorte.com/main/
[62] Sitio oficial: http://www.lostucanesdetijuana.com

> Chapo Guzmán que tiene acaparada la prensa y los medios y todo mundo está hablando de él […] Yo siempre he dicho que no somos nocivos […] Aunque nosotros dejemos de cantar corridos, va a haber gente que va a seguir haciendo lo que hace. Digo, 'Si acabamos con los corridos se acaba el narco ¡adelante! nos retiramos'. Nosotros no tememos nada que ver, nada más le ponemos música (Wald, 2001, pp. 117–118).

La censura fue una condición que también repercutió en la producción, difusión y venta de la música. Durante una entrevista, una vendedora de música me compartió algunos recuerdos que tenía de esa época:

> ¿Sabes por qué fue muy vendido el disco de Los Tigres del Norte? Por que dice 'prohibidos'./EXACTO/ por que si tu pones atención a cada uno de los corridos no son tan fuertes como los que salen ahora […] Mira, yo me acuerdo mucho, yo estaba muy chica todavía. Me acuerdo que mi mamá dijo, "*llegó un disco de El Gallo Elizalde*". Me acuerdo muy bien que traía el disco de Inés Calderón, el corrido de Inés Calderón traía (Lalo Elizalde, 2003). Y le dijo la disquera […] Eh… le dijo el vendedor a mi mamá, "este, señora va a salir el nuevo de El Gallo", "*¿y cómo viene?*", "Viene bien pesado". "*Ah, ¿sí?, ¿qué trae?*" Y ya le empezó a leer las canciones. "*¿Trae la portada?*" dice mi madre. "Sí, si traigo". "*A ver*". Y ya vio mi madre, "*mándame ésta*" […] yo veía que pedía mil y mi papá se jalaba los pelos, ¿Cómo los vamos a pagar? "Se van a vender" decía mi mamá. Y mi mamá que para esas cosas, ella nació en ese medio. Ella decía "se van a vender y si no se venden pues en el año se venden". "Pues sí" decía mi papá "pero yo los tengo que pagar en un mes". "No, no te preocupes, se van a vender". Llegaron los discos y no terminó el mes cuando se acabaron los mil casetes, mil, mil, mil. Yo creo que era la primera vez que pedían una cantidad tan fuerte. Este, ella se quedó con cien casetes para la venta del público que… Y llegó una persona y le preguntó que si cuantos tenía porque los iba a decomisar. Y mi madre de pocas pulgas le dijo "pues me los pagas y te los llevas". En aquél tiempo qué te gusta que costaran, 22 pesos, 23 pesos. Y decía " me los vas a pagar a precio como yo los vendo, porque yo no voy a dejar de perder por que a ti se te ocurrió decomisarlos". Se los pagaron y se los llevaron./¿DECOMISADOS POR EL MARCO DE LO LEGAL?, ¿DE LA AUTORIDAD?./ No supimos. Llegó una persona y que los iba a decomisar. Pues pidió otros mil y mi papá le decía "ya no pidas". "¿Y por qué no?, si ya vendí mil, voy a vender otros mil". "Es que nos los van a decomisar". "Sí, pero a precio público" […] Es un CD de puros corridos, pero era por ese corrido. Que tu lo ves y no decía nada comparado con los de ahorita [Refiere a los del Movimiento Alterado]./¿SÍ?/ Como el mundo de caramelo era (Diario de campo: Entrevista en tienda de discos D.C., enero 2010).

Los efectos de la censura al narcocorrido, han sido similares a los de otros géneros censurados en otros países. Por mencionar sólo un ejemplo, el reggaeton[63]. Resulta

[63] Nació en los barrios marginales de Puerto Rico. Este género fue combatido, era considerado "una basura cultural". Por sus contenidos violentos y sexuales era acusado de corruptor de la sociedad (Carballo, 2010). Además, las autoridades argumentaban que la letra promovía el uso de drogas y el crimen. Al considerarlo un género *underground*, asociado a los ciudadanos negros, producido por y para la juventud urbana de las clases más pobres de Puerto Rico, sostenían una supuesta predisposición de sus oyentes hacia la violencia. Oficialmente era considerado un vehículo

paradójico que parte del éxito de la música resida en las intenciones de su censura. De hecho, se ha observado que mientras incrementa la popularidad de la música, los esfuerzos de gobierno, de los medios de comunicación y de los guardabarreras culturales aumentan y unen sus esfuerzos para reprimir y controlar la música. En ocasiones, estas intenciones han convertido una música marginal y temida, en una música más aceptada y de alcance internacional[64].

Posterior a la primer censura sobre el narcocorrido, el género incrementó exponencialmente su popularidad en un auditorio de habla hispana, predominantemente joven, en ambos lados de la frontera México-Estados Unidos[65] (Simonett, 2000, 2001, 2007, 2008). De hecho, para Ramírez-Pimienta (2010a, 2011), es apropiado hablar de un desplazamiento del paradigma del mexicanismo; aquel del tequila, el charro y el mariachi. Ya no es el mariachi la música que mejor representa a México en el mundo. Son conjuntos norteños y la música de banda, que predominantemente tocan narcocorridos. Esta idea normalmente es rechazada, pues como señala María Teresa de la Garza (2008), "cuando nos disponemos a vernos en algo que supuestamente nos representa, esperamos encontrar *lo que debería ser*, y no lo que *es*. De no ser así, aquello que *nos* muestra es negado o repudiado" (p.5). Es lo que ha ocurrido con los narcocorridos.

Al igual que otros géneros musicales, la censura al narcocorrido se deriva de los intereses del gobierno. Es consecuencia de una valoración políticamente elaborada, que dicta lo que es "malo" (De la Fuente, 2005). El narcocorrido se ha catalogado como "un mal músical", como "música de la desviación", se le atribuye el poder de influir en los jóvenes y atraerlos a las redes del narcotráfico (Córdova, 2002, 2005; Simonett, 2004a, 2006). Es utilizado para identificar los estilos de vida, comportamientos y estereotipos de los narcotraficantes (Astorga, 1995; Mondaca, 2004; Valenzuela, 2002). Personajes que son considerados como indeseables o desviados de la norma (Astorga, 1996; Córdova, 2005; Sánchez, 2009). Otro elemento que posibilitó la censura, fue considerar que su contenido es alarmante y disidente, pues rompía con lo establecido en la ley. Diferentes investigadores

criminal. Por consiguiente, se prohibió la música *underground* (Negrón-Muntaner, 2009; Negrón-Muntaner & Rivera, 2009).

[64] Esto ocurrió con el reggaeton en Puerto Rico(Negrón-Muntaner, 2009; Negrón-Muntaner & Rivera, 2009); el hip-hop, el rap y el *gansta rap* en Estados Unidos (Camargo, 2007; E. Montoya, 2002); el rock nacional en Argentina (Correa, 2002; Wilson & Favoretto, 2011). Inglis (2006) señala, que la censura televisiva sobre el rock'n roll en Estados Unidos, tuvo repercusiones positivas en las agrupaciones. Las ayudó a incrementar su impacto, llevó las canciones prohibidas a las listas de éxitos y cimentó el prestigio de diferentes grupos.

[65] Especialmente con las composiciones de Chalino Sánchez.

consideran que hace referencia explícita y apología del narcotráfico, el narcotraficante, la violencia (Córdova, 2005; Héau, 2010; Héau & Giménez, 2004; Lara, 2004; Mondaca, 2004; Simonett, 2004a, 2004b, 2006). Por otra parte, la censura se justificó conforme el narcocorrido incrementó su popularidad y comenzó a consumirlo un público más joven. El control se emprendió en la lógica de la prevención y de un porvenir mejor en la sociedad sinaloense. Los ritmos y sonidos de los que se acompaña el narcocorrido fueron considerados como estridentes y chirriantes (Córdova, 2005). La banda y la música norteña, géneros musicales en los que se inscribe el narcocorrido fueron asociados a la cultura del narcotráfico (Ragland, 2009; Ramírez-Pimienta, 2011a; Simonett, 2000, 2006). Por último, la censura se ejerce cuando se detecta el empoderamiento de la propia música. Al momento que se reconoce la popularidad y atracción a través de la grabación, producción, difusión, distribución, escucha y apropiación de la música (Inglis, 2006; Lynxwiler & Gray, 2000). La música es peligrosa cuando deja de ser local y se convierte en un producto de mercado potente con perspectivas de seguir en crecimiento (Camargo, 2007). Para Steve Jones (1991), el poder de la música popular es que se produce, transmite y difundide en masa. Según Jones, la posibilidad de grabar, preservar o modificar el sonido es un acto profundamente político, pues la música puede ser grabada y escuchada una y otra vez. Al grabar los sonidos, los ritmos, las palabras, las ideas y los valores en la música hacen que sean inolvidables e imborrables. De ahí la preocupación por el control del sonido. En una entrevista el líder de Los Tigres del Norte mencionó algunas ideas en relación a este control político y temor a la música que difundían:

> Sí, hubo una reacción bastante fuerte […] Bueno, nosotros hacemos historias […] Y ligados con una verdad, no? […] Todo lo que nosotros interpretamos viene de una verdad. De un hecho real, del cual nosotros lo estamos interpretando de la manera como lo vemos, como pasó y como la gente […] Como un problema se cuenta de una manera, el pueblo lo sabe de una manera y la otra área lo cuenta de diferente manera. Entonces, Los Tigres del Norte siempre cuentan y cantan lo que el pueblo canta, lo que el pueblo dice, lo que el pueblo cree. A través de los años, han transcurrido muchos años, esa canción la grabamos en mil novecientos setenta, a finales setanta y dos, setenta y tres y a la fecha seguimos haciendo las mismas historias (*se refiere a Contrabando y Traición*, 1984). Siguen siendo las mismas, los mismos problemas, pero con otro lenguaje. Sigue siendo lo mismo […] Por que siempre hemos dicho, lo que sucede lo hemos cantado (TVUNAM, 2009).

Durante entrevistas con compositores, músicos y vendedores de música abordé el tema de la apología en el narcocorrido y la censura, de cómo se vivió y de los alcances y repercusiones que tuvo.

> […] Yo no hago adoración del narco. A nosotros, los que hacemos canciones, siempre les dicen que es lo que tienen que decir. Lo único que hacemos es componer y decir lo que otros quieren que diga […] Nosotros empezamos grabando corridos y todavía acabamos de sacar un disco de corridos, verdad? Pues es lo que nos pide la juventud, verdad? (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., noviembre 2010).

> […] Si en eso colaboramos para que aminore o la violencia se acabe, pues adelante, de verdad cooperamos. Nosotros no queremos que haya violencia. Si es una medida que pueda servir para eso, la acatamos, claro que sí. Pero, pues tendrían que quitar todas las películas de acción en la tele, en el cine y la televisión esa por cable que se ven las películas americanas de terrorismo. Entonces digo yo, "va a estar un poquito difícil", pero si lo logran nosotros obedecemos […] Pues sí, o sea que al perro más flaco se le cargan las pulgas./CLARO./ Entonces, por lo más blandito vuelve a empezar./¿POR LOS MÚSICOS?./ Sí, en lugar de empezar por la raíz […] No va a funcionar […] Mientras no estén prohibidos, mientras no estén prohibidos que los compongan. También tendrían que juntar a los compositores para decirles que no compongan (Diario de campo: Entrevista con músico I.N., febrero 2010).

Según Astorga, en ese tiempo resultaba más fácil, rentable políticamente y tal vez con efectos inmediatos, tranquilizar a los sectores sociales que sentían indignación por los narcocorridos y atacar su difusión. Como si fueran la causa del narcotráfico y la violencia, o tuviera una influencia decisiva en su permanencia. El intento de censura, "tuvo un efecto previsible: fue nulo" (Astorga, 2005, p. 162).

Hasta aquí podemos ver que el narcocorrido es más que música. Siguiendo a Callon (1998), la implementación y desarrollo de la política de censura y el incremento de la popularidad del narcocorrido están inextricablemente ligados con el contexto específico donde el narcotráfico, la política y la violencia tienen presencia. Es posible observar la participación de múltiples elementos heterogéneos que se asocian y contraponen, por ejemplo: El interés político en la música, una valoración sobre el narcocorrido, que considera el contenido como un elemento alarmante y disidente, con el poder de influir en jóvenes y niños; condiciones de violencia, narcotráfico, corrupción e impunidad. También, participa la Ley de Radio y Televisión, artículos específicos; legisladores, sanciones; programas de intervención; la radio y la televisión; científicos sociales. Además, la industria discográfica, interesada en el narcocorrido como negocio; estrategias de mercado; lo "prohibido" como categoría descriptiva, de apropiación y de autenticidad; discos e incremento en ventas y popularidad de la música; músicos y el narcocorrido como oportunidad laboral. Por otra parte, encontramos prácticas de resistencia; resultados no esperados de la política de censura. Como se verá a continuación, ninguno de los elementos mencionados es definido, estable y predecible (Callon, 1998). La política de censura y los

actores que participan en ella se redefinen, se transforman y se actualizan en un contexto y unas condiciones específicas.

5.3. Expansión de las políticas de censura al narcocorrido

Según Coetzee (2007), las políticas de censura rara vez son estables. En la búsqueda del "bien común" y "por el bien del Estado" se establecen o reestablecen nuevas estrategias, medidas de regulación y control sobre aquello "no permitido". David Tribe, en *Questions of censorship* menciona que es complicado definir con exactitud qué es lo que va "contra" el gobierno, la moral, o la decencia pública. Al preguntarse "¿qué es la censura?" y "¿qué tipo de material puede ser censurado?", sugiere que la respuesta a esas dos preguntas es: casi cualquier cosa (Tribe, 1973). Un elemento indispensable para mantener e incrementar la censura, es percibir al artista y a su producto como peligroso u ofensivo. El artista es consciente de las atribuciones conferidas a su labor. Por lo tanto, la censura otorga un valor añadido al producto (De la Fuente, 2005).

Posterior a la censura al narcocorrido en Sinaloa, la censura del género se ha extendido a otros estados de México. Luis Astorga en el artículo "*Notas críticas. Corridos de traficantes y censura*", documenta la expansión, el debate y las opiniones sobre la censura en Nuevo León, Michoacan, Tamaulipas, Querétaro, Baja California, Chihuahua, San Luis Potosí, Coahuila y Sinaloa. Resalta que los políticos de diferentes estados expusieron argumentos similares a los que se presentaron en Sinaloa. Se reafirmó que el narcocorrido es una expresión nociva. Se mantuvo la justificación de proteger a la niñez y juventud. Para Astorga, algunos políticos consideran "necesario, útil, urgente y, sin decirlo, rentable a corto plazo para su imagen pública, alzar la voz y proponer medidas de carácter moral que tranquilizan a las nuevas conciencias" (2005, p. 147). Esto, para hacer "creer que mediante ellas contribuirán de manera importante y decisiva a disminuir en parte tanto el tráfico de drogas como el impacto cultural de los corridos de traficantes" (2005, p. 147). Según Astorga, los políticos solicitaron a las legislaturas de todos los Estados de México, que en cada entidad se implementen las mismas medidas. Esto, con el objetivo de solicitar a la Secretaría de Gobernación la aplicación estricta de lo estipulado en la Ley Federal de Radio y Televisión y darle fuerza federal a la censura.

Para De la Fuente (2005), la censura supone una muestra de control político, una exhibición del poder de los gobernantes. Sin embargo, reconoce que censurar, es una práctica que suele negarse. Se protege y oculta el término de "censura", supliéndolo por "control", "legislación" o "decisión" de alguna comisión asignada. Como señala Foucault:

"es feo ser digno de castigo, pero poco glorioso castigar" (2009, p. 17). Así, la censura se convierte en un mecanismo administrativo legal, del cual se deriva el poder de control.

Astorga documenta que en 2001, la Comisión de Comunicaciones y Transportes de la LVVII Legislatura del Senado de la República emitió puntos de acuerdo para censurar la transmisión de los narcocorridos en la radio y televisión. Tomaron como base las medidas aprobadas en los gobiernos estatales de Baja California y Sinaloa, y en las cámaras locales de radio y televisión. El Senado exigió que la Secretaría de Gobernación; Educación Pública; Comunicaciones y Transportes; Sistema Nacional de Seguridad Pública y la Consejería Jurídica realizaran un estudio "integral de la proliferación de reproducciones musicales y mensajes apologéticos del delito contra la salud y otros comprendidos en la Ley Federal contra la delincuencia organizada"; con el objetivo de "proveer lo necesario para restringir su petición en los medios electrónicos nacionales, principalmente en programaciones de radio y televisión" (Astorga, 2005, p. 149). Se decidió promover un acuerdo con el Consejo de Autorregulación de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, "para acordar medidas de autorregulación que, sin atentar contra la libertad de expresión, eviten la transmisión de estos narco-corridos con el fin de disminuir su impacto, sobre todo entre la niñez y la juventud" (Astorga, 2005, p. 152).

La circulación de expresiones disidentes las controla el Consejo Nacional de Radio y Televisión, quien delega en ciertas personas la inspección y vigilancia de las transmisiones.

El objetivo es hacer cumplir lo que la ley señala. En caso de presentarse una acción disruptiva, el inspector tiene la obligación de establecer una sanción. Constituyen infracciones a la ley: "I.- Las transmisiones contrarias a la seguridad del Estado, a la integridad nacional, a la paz y al orden públicos". También, será motivo de sanción "XIII.- La desobediencia a cualquiera de las prohibiciones que para la correcta programación prevee el artículo 63" y "XIV.- La violación a lo dispuesto por el artículo 64 de esta ley" (Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, 2009, pp. 21–23).

La sanción por incumplir la ley, va de quinientos a cincuenta mil pesos mexicanos[66]. Según Montoya y Fernández (2009) la recaudación de infracciones ha resultado un negocio cuantioso para los gobernantes. Quiroz (2011) informa, que del 2001 a mayo 2011, la Secretaría de Gobernación infraccionó a 76 estaciones de radio y televisión por transgredir lo estipulado en la Ley Federal de Radio y Televisión.

[66] Un cálculo aproximado correspondería en la ZonaEuro: de € 27.00 a €2,705.00. En Estados Unidos, la equivalencia correspondería: de 37.00 USD a 3,724.00 USD.

Ajeno al interés de los políticos, la condición de censura al narcocorrido ha sido estudiada por diversos académicos. Frecuentemente, visibilizan su opinión y posición respecto a la política de censura. Una postura que se suma a las propuestas de los políticos, sostiene que el narcocorrido hace apología de la violencia, la droga y los narcotraficantes. Lo definen como una representación simbólica de la cultura del narcotráfico. Para De la Torre, era imperioso eliminar esta música, porque según ella "estaba en juego el desmonoramiento de los principios fundamentales de la convivencia pacífica" (Citado por Sánchez, 2007, p. 147). Cathy Ragland (2009) afirma que se trata de un género decadente y peligroso. Para Héau (2010) el peligro es que propicia o sirve como "detonador" o "liberador" de agresividad y violencia en los oyentes. Un valor agregado es el de la influencia e impacto en la juventud (Simonett, 2004a, 2006). Para Anajilda Mondaca (2004, 2012) el combate al narcotráfico a través de la música es de sobra infructuoso. Argumenta que la popularidad del género se debe a que "lo prohibido atrae", "lo prohibido llama la atención" o que "prohibir es promover".

La otra postura, sostiene que los narcocorridos no son meras apologías del narcotráfico (Valenzuela, 2002). Sugieren que los narcocorridos presentan la información de hechos a través de la parodía, la metáfora, la exageración, la imaginación o la crudeza de las palabras. Su contenido es divergente a la información contenida en el discurso oficial. Esto propicia otra versión de los hechos, con ello, la circulación de crónicas sociales críticas y alternativas a las oficiales (Astorga, 1995, 2005; Ramírez-Pimienta, 2011a; Valenzuela, 2002). Estos autores, apuestan por la riqueza del narcocorrido como reflejo de la realidad que se vive hoy, por tanto, se trata de un elemento cultural que no debe ser censurado.

Volviendo al artículo de Astorga (2005), el autor documenta cómo la censura se mantuvo, se fortaleció e incrementó a partir de la unión de intereses de diferentes estados de la República. Cierra su manuscrito dejando abiertas una serie de preguntas: "¿habrá que encarcelar en algún momento a los compositores e intérpretes de los corridos de traficantes? Quien compone, interpreta o escucha esa música, ¿será acusado de participar en el crimen organizado?, ¿Se creará el delito de "lavado ético"? (2005, p. 163).

El narcocorrido persiste aunque no se difunde por radio y televisión. La industria discográfica encontró rentable el valor agregado de la censura. Las intenciones de los censores han caminado por un lado; las de compositores, músicos, productores y consumidores por otro; y las leyes gubernamentales por el suyo (Astorga, 2005). La censura no ha tenido el efecto que los políticos esperaban. Aparentemente, no ha funcionado la lógica de la prevención, pues no ha disminuido el tráfico de drogas, tampoco el índice de

violencia en el país. Además, incrementó la producción de plantas ilícitas, el tráfico de drogas, el consumo de las mismas y la violencia asociada al narcotráfico. El narcocorrido aumentó exponencialmente su popularidad (Astorga, 2005; Burgos, en prensa).

5.4. La censura al narcocorrido en los tiempos de "guerra contra el narcotráfico"

Para Coetzee (2007), la censura es una situación que constituye un desafio para el artista. Si bien resulta un obstáculo, también estimula la creatividad del artista y lo orilla a buscar canales de difusión alternativos a los tradicionales.

> […] Mi amigo me citó en una cantina, ya me había comentado antes que tenía que ir, pues ahí había "cosas" que tal vez me servirían para mi tesis […] Me explicaba mi amigo que era un lugar "con variedad", donde era posible encontrar comediantes; pantallas donde transmiten partidos de baseball, fútbol o videoclips de música; teiboleras que bailan y a la vez ofrecen sus servicios como prostitutas; además de música en vivo, que normalmente son conjuntos norteños los que se presentan y donde es posible escuchar narcocorridos […] Se presentó un conjunto norteño integrado por jóvenes. Arriba de un escenario tocaron durante una hora. En ese tiempo interpretaron cumbias, baladas y corridos. Me sorprendió que la gente aplaudía y solicitaba canciones, pero los músicos ignoraban las peticiones. Es decir, cantaban lo que ellos querían. Al observar lo que ocurría y mientras escuchaba su música, recordé lo que en una entrevista un músico de larga trayectoria me comentó sobre sus inicios como músico. Él me compartió que en sus inicios fue muy difícil. Me explicó, que le tocó recorrer varias cantinas en búsqueda de un espacio para tocar y ganarse la vida. Se paseaba por las cantinas ofreciendo sus canciones, iba de mesa en mesa buscando un cliente que le pagara por su música. En ocasiones tocaba dos o tres canciones en un local y tenía que moverse a otra cantina en búsqueda de más clientes. Se tenía que trasladar a algunos locales del centro de la ciudad, o bien en las cantinas ubicadas en la zona de tolerancia, pues como decía: "ahí había trabajo, y si nos estábamos buscando la vida ahí teníamos que tocar, de ahí apenas sacábamos dinerito, muy apenas". El músico recordaba que en los años setenta y ochenta, su música era considerada como "música para borrachos". Recordaba que cuando él cantaba, sus clientes le faltaban el respeto, los maltrataban y no reconocían su oficio como músicos. Me decía "a mí me tocó cantar entre las mesas y aguantar a muchísima gente por unos cuantos pesos". Hasta cierto punto la vivencia de ese músico me parecía contrastante lo que observaba en ese momento, pues después de que los jóvenes terminaron de tocar la primera hora, el vocalista del grupo solicitó al público que pidieran las canciones que quisieran, aclarando lo siguiente: "Pidan las rolitas que gusten, nosotros tocamos la que pidan y cobramos 50 pesos por canción". El vocalista, que era el que tocaba el acordeón, comenzó a caminar entre las mesas preguntándo si querían alguna canción para escucharla. Los clientes comenzaron a pedir y el grupo comenzó a tocar. Fue de una mesa de la que le pedían más canciones. Dentro de las peticiones que interpretaron varios fueron corridos. De esa mesa se pedían corridos que sólo referían a narcotraficantes sinaloenses. De hecho, algún corrido lo repitieron más de dos veces. En ese momento, los músicos sólo tocaban lo que el público les solicitaba. Tocaban la canción que era pagada. Ellos no tenían que bajar del escenario, pues "una fichera", que es una mesera que se encarga de cobrar la consumisión, el servicio de las prostitutas o la música solicitada, se encargaba de ir a las mesas cuando se pedía una canción. Cuando se solicitaban varias canciones, "la fichera" las anotaba y hacía una pequeña lista que hacía llegar a los músicos. Mi amigo me explicó que el local paga a los músicos la primera hora de música, forma

> parte del servicio y es lo que da el toque de "variedad". Después de la primera hora, el negocio de los músicos se basa en las peticiones del público. Así los músicos se ven obligados a tocar bien y a poner buen ambiente, pues si animan más al público, ellos ganarán más. También, me comentó que ese tipo de lugares era como "una escuela para los músicos", pues era el espacio donde podían darse a conocer con los clientes, promocionar sus composiciones, tocar narcocorridos, o vender sus discos (Diario de campo: Observación en la cantina L.J., febrero 2010).

Retomando a Michel de Certeau (2000) estas "maneras de hacer" forman parte de prácticas cotidianas de orden táctico. Son decisiones y actos que aparecen en momentos oportunos, y que van encaminados a "aprovechar" la ocasión. En las coyunturas de la vigilancia establecida, crea sorpresas, con astucia, "le resulta posible estar allí donde no se le espera" (p.43). Como resistencia a lo establecido, la táctica aparece como recurso y es entendida como una forma de "convertir la posición más débil en la más fuerte" (p.44).

Mientras realicé mi trabajo de campo, la polémica y el debate de la censura o prohibición total al narcocorrido se reavivó. Apareció a inicios del 2009, se mantuvo en el 2010 y el 2011. Para las autoridades las medidas de censura parcial eran insuficientes. De ahí la propuesta de endurecerlas y con ello hacer frente a la lucha que mantiene el gobierno federal contra el narcotráfico. Las autoridades proponían reformas en las políticas de seguridad pública, como sancionar con tres años de cárcel, a quien con narcocorridos haga apología del delito e incite al narcotráfico. "La propuesta no pretende coartar la libertad de expresión de nadie sino busca eliminar la exaltación de los crímenes cometidos por los narcotraficantes" (Contreras, 2010). La iniciativa de Ley iba a más: "en caso de ocurrir el delito con convertir al artista que cometiera la provocación en sujeto de la Ley Federal de la Delincuencia Organizada de México" (Ibarra, 2010). Se mantenía la idea de que el narcocorrido ensalza y mitifica a los narcotraficantes; a la vez que turba indirectamente la tranquilidad pública, se produce un escándalo, una alarma social y una sensación de inseguridad. Se teme, que este tipo de incitaciones pueda encontrar a un receptor que quiera realizar o ejecutar los delitos de los instigadores (Contreras, 2010; Ibarra, 2010; León, 2010). Afirman que ahora existe una "narcocultura" que se recrea haciendo culto a toda simbología y comportamiento asociado al narcotráfico, que se arraiga propaga cada vez más en la juventud, con riesgos de convertirse en delincuentes por las tentaciones que despierta escuchar narcocorridos (Zepeda, 2009). Ante la propagación del narcocorrido, las autoridades han decidido hacer frente al incremento de la violencia y el narcotráfico, pretenden erradicar los narcocorridos y castigar la apología del delito. Además, algunas estrategias implantadas por las autoridades educativas, son a través de sus programas de promoción de valores y materiales como Cultura de la Legalidad, Cívica y Ética. Tratan de

prevenir que los jóvenes caigan en las adicciones y la delincuencia (Espinoza, 2009). Por otra parte, las autoridades intentan establecer una relación entre los narcotraficantes y artistas, han cancelado las presentaciones de algunas agrupaciones, y arrestado a músicos mientras realizan su trabajo (Ibarra, 2010). La lógica parece, que si los músicos componen y cantan a los narcotraficantes, entonces saben dónde están y deben ser investigados (Ramírez-Pimienta, 2010b). En estas condiciones, los músicos han criticado la propuesta de tipificar como delito la producción y promoción de narcocorridos. Han exigido hacer uso de su derecho de libertad de expresión (Carvajal, 2010; Díaz, 2010). Cito tres fragmentos de entrevista:

> CÓMO LES RESPONDES A TODAS ESAS PERSONAS QUE TE CULPAN A TI Y TU MÚSICA DE PROMOVER ESTA VIOLENCIA./ No estamos promoviendo nada. Estamos diciendo la verdad, como son las cosas. Nosotros somos otro periódico más, el pueblo./EL PUEBLO, PERO./ Sin imágenes porque los noticieros pasan imágenes de cuerpos decapitados y nadie les dice nada./ LA DIFERENCIA ES QUE UN MEDIO ESTA REPORTANDO UNA NOTICIA./Yo estoy dando otra./Y EN ENTENDER QUE ESTA BIEN./ Me inspiro en las cosas que todo mundo sabe./¿CÓMO?/ Todo mundo./ ¿CÓMO?, ¿COMO QUÉ POR EJEMPLO?/Como el nombre de x narcotraficante. Todo mundo lo sabe, todo mundo lo dice en las noticias. Y nosotros obviamente nomás agarramos los datos, y los escribimos, y a la gente le gusta escuchar eso./ PERO NO ESTAS GLORIFICANDO LA VIOLENCIA, EL USO DE LAS DROGAS./ No. (Larry Hernández, entrevistado por Univisión, 2011).

> Esto es música, siempre ha sido desde los años. Hace muchos años se ha escuchado el corrido, ¿verdad? Son otros tiempos. Definitivamente esta música que la gente ha estado satanizando tanto, eh. Pues sí, es más fácil decir "no pos quítenla porque esto". Pero si canto o no canto corridos, es lo que está pasando (El Komander, entrevistado por Milenio Noticias, 2011).

> Es música, queremos que la gente se divierta, se entretenga, pero creo que todos tenemos un derecho de libertad de expresión. Y esa es nuestra opinión, humildemente./ ¿USTEDES CREEN QUE ESTO ATENTA CONTRA LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN? [La entrevista es sobre el CD "El árbol", 2010]/ Pues yo digo que sí, ¿verdad? Por que todos tenemos derecho de expresarnos y de dar nuestra opinión muy particular. Y que prohiban los corridos, que le dediquen tiempo a los corridos es una perdida de tiempo, porque los corridos son cultura, verdad? Y lo único que hacemos es entretener a la gente, llevar el entretenimiento, llevar la música y, y no, no se me hace justo que le dediquen tiempo a prohibir lo que hacemos con tantas ganas […] ¿No podemos cantar corridos?, si la misma gente lo pide. No podemos ir en contra de nuestro público […] AHORA, TU ME DECÍAS "DE LO QUE SE TRATA ES DE CONTAR HISTORIAS", ¿NO?, DE LA REALIDAD, DE LAS HISTORIAS, EN FIN, ETCÉTERA. ¿POR QUÉ CONTAR HISTORIAS? YA DE POR SI NUESTRA REALIDAD Y JUSTO EN ESTE MOMENTO ES, ES MUY DRÁMATICA, ES TRÁGICA Y USTEDES VIENEN Y CUENTAN ESA REALIDAD, EH, A TRAVÉS DE SUS CORRIDOS Y CUENTAN DE EJECUCIONES, Y CUENTAN DE ENFRENTAMIENTOS, Y CUENTAN DE ASESINATOS, EH, CAMIONETAS DE LUJO, DROGA, ¿POR QUÉ?, ¿POR QUÉ?, USTEDES CREEN QUE ESO LES GUSTA A LA GENTE, ¿POR QUÉ?/ Precisamente

> por eso, por que la gente lo pide […] No puedes estar tu ahí en contra de lo que la gente quiere escuchar porque estas de frente. Pero bueno, este, de esto vivimos, y, y los corridos no son de ayer […] Nos tocó vivir esta época y le vamos a cantar a los personajes de ahorita. No con la intención de hacer apología. Sino, eh, musicalizar una historia, que, que se publicó a nivel mundial. Esa es la intención e igual es entretener y divertir […] Mientras no hay, exista una ley aprobada que sancione o que realmente se apruebe, perdón por la redundancia, vamos a seguirlo haciendo porque no podemos ir en contra de nuestro público. Pero igual, no nos preocupa mucho que salga esta ley. No me gustaría porque no le puedes prohibir un gusto a la gente […] Yo pienso muy particularmente que esto no es la solución al problema […] Los corridos no son la causa, son consecuencia de. O sea, un corrido no provoca algo. El corrido nace a raíz de un hecho. Es cuando nace un corrido (Los Tucanes de Tijuana, entrevistados por Televisa, 2011).

Para las autoridades, las medidas de censura han sido insuficientes. Ha sido necesario realizar propuestas para endurecerlas y hacer frente a la lucha que mantiene el gobierno contra el narcotráfico (Burgos, 2011b; Ramírez-Pimienta, 2011a). La preocupación no es la misma que años atrás. En los inicios de la censura, para los políticos era necesario ocultar una realidad que vivía el país e intentaban controlar el discurso contenido en los narcocorridos. Actualmente, se justifica la censura en la lógica de la prevención. Además, ya no se trata de ofrecer una alternativa cultural para el desarrollo de la juventud. Es prioritario hacer frente al narcotráfico. La "guerra contra el narcotráfico", también es una guerra cultural, en la que los políticos intentan erradicar cualquier manifestación asociada al narcotráfico. En este contexto, el día 2 de mayo 2011, el Gobierno del Estado de Sinaloa emprende nuevas medidas de censura. El Gobernador presentó y emitió un Decreto que modificó el Reglamento Estatal de la Ley de Alcoholes (2011). Estipula la restricción a la difusión, interpretación y reproducción de narcocorridos en establecimientos donde se venda alcohol: bares, discotecas, antros, cantinas, centros de baile y centros de espectáculos. El mandatario advirtió la imposición de sanciones económicas y la cancelación de las licencias de alcoholes en caso de que se viole el nuevo reglamento. La medida se enmarca en la estrategia de "guerra" nacional contra el narco. Donde a pesar de los operativos contra el crimen, implementados en Sinaloa, la llamada "guerra contra el narco" y las pugnas entre cárteles arrojan un saldo de 700 personas asesinadas a balazos. Este conteo hasta el mes de mayo del 2011 (Valdez, 2011). Para el Gobernador, el Decreto se implementó a partir de un acto específico. A saber, el asesinato de siete jóvenes durante la celebración del Carnaval en Mazatlán.

> Yo no tengo ninguna duda de que esa masacre que se presentó en Mazatlán, en la discoteca, cuando estábamos haciendo un esfuerzo enorme por sacar un Carnaval limpio, tuvo mucho que ver el tipo de música que se estaba presentando […] en lugares públicos, donde hemos visto, no sólo en Mazatlán sino en muchos espacios de la nación, que ha habido grandes masacres, nadie puede descartar que eso incite,

> que eso provoque, de alguna manera mueva a la comisión de los delitos (González, González, & Mendoza, 2011).

> Yo los prohibí porque en este país y en este momento de convulsiones que vivimos, cuando hay tanto dolor, tanta sangre y tanto llanto no podemos tomar como ejemplos a héroes falsos; creo que tenemos muchas historias y héroes de verdad como para poder ponerlo ante los ojos de los jóvenes y niños que normalmente son como esponja y pueden tomarlos como ídolos (Impreso Milenio, 2011).

> Nosotros teníamos un interés muy grande de poder sacar este año un Carnaval limpio, blanco. Hicimos un gran esfuerzo. En virtud de que el Carnaval para nosotros es un instrumento para promover el puerto […] ¿Y qué nos encontramos después de ese enorme esfuerzo en el Carnaval en Mazatlán? Nos encontramos con una masacre de siete jóvenes. Una masacre que ocurrió en una discotec […] Y me puse a ordenar un análisis de por qué había ocurrido eso. La conclusión fue que a esas altas de horas de la noche. Con gente armada y con gente que andaba tomada o bajo los influjos de alguna otra droga. De pronto apareció una música que les calentó la sangre. Y, y ¿qué ocurrió?, siete jóvenes y algunos heridos más perdieron la vida" (Cadín, 2011).

Nos podríamos detener a cuestionar el pundo de partida de la medida implementada. Aunque es una acción, aparentemente, bien intencionada, ¿por qué dirigir la mirada específicamente a la música?, ¿la prohibición influye significativamente en la lucha contra el narcotráfico?, ¿un narcocorrido es capaz de propiciar una muerte? Por qué no hacerse otros planteamientos como: ¿por qué unas personas andaban armadas en las calles?, ¿cómo consiguieron las armas para matar?, ¿por qué estaba abierto el local del crimen a las siete de la mañana?, ¿de dónde viene y cómo consiguieron la droga que consumieron?, ¿dónde se encontraban los elementos de seguridad? Tal vez sea más fácil sostener "de pronto apareció una música que les calentó la sangre". Según Astorga (2005), este argumento, nos llevaría a aceptar "que la población tiene una predisposición natural, genética, para inclinarse por los códigos éticos de esa producción simbólica" (p.158), o que la música "posee una propiedad intrínseca particular, mágica o diabólica, que orienta fatalmente la trayectoria social de quienes la escuchan; que la gente es incapaz de discernir y se deja influir fácilmente" (p.158), o que la música tiene el poder de conducir a las personas para realizar actividades ilícitas "como si estuviera hipnotizada, bajo el embrujo del canto de las sirenas o la flauta de Hamelin" (p.158). El argumento del Gobernador se contrapone al de Astorga. Para el Gobernador la música es un elemento central en los actos delictivos. Sostiene que puede influir en los jóvenes e incitar a la violencia. Se basa en su experiencia, en la construcción que hace de la juventud y en un estudio, en el que dice se respaldó.

> […] Tuve acceso a una encuesta, donde lamentablemente, algunos jóvenes, no todos, quieren ser narcos y algunas jóvenes, lamentablemente quieren ser novias de

> los narcos […] Cuando yo iba a la matiné, que podía ir a la matiné y que veía las películas del Santo, este, pues yo quería salir con la capa y con la máscara y seguir luchando. Uno cuando está joven, este, es muy fácil, este, poderse contaminar porque tiene una mente como esponja (Cadín, 2011).

El Gobernador sostiene que no es un atentado a la libertad de expresión, tampoco una prohibición. Dice que los narcocorridos se podrán seguir escuchando en las calles, en el auto, en las casas y en las fiestas particulares. Enfatiza que "en los lugares públicos en donde haya una concesión del Estado, y en el que además se venda alcohol están prohibidos" (Impreso Milenio, 2011). Entonces ¿es o no es una prohibición?

El Decreto justifica que el Gobierno de Sinaloa tiene el compromiso de atender las demandas que la ciudadanía tiene para sus autoridades en diverso ámbitos. Menciona la necesidad para el Ejecutivo Estatal de tener control sobre el gremio empresarial dedicado al funcionamiento de establecimientos destinados a la producción, distribución, venta y consumo de bebidas alcohólicas, por ser una actividad económica importante. La revalidación u obtención de un permiso para vender alcohol se deberá cumplir con requisitos específicos. Presento los que tienen relación con los narcocorridos:

> VI.Constancia que expida la Dirección, de que en ese establecimiento no se haya vendido, exhibido, expuesto y/o reproducido música, videos, imágenes y/o espectáculos artísticos tendientes a enaltecer criminales, conductas antisociales y/o actividades ilícitas, durante el período comprendido desde la fecha en que se revalidó su licencia por última vez, hasta la fecha de la nueva solicitud de revalidación[…] Artículo 21.- Los Ayuntamientos podrán otorgar permisos eventuales, hasta por siete días, para venta y consumo de bebidas alcohólicas en lugares donde se realicen eventos especiales como bailes, ferias, exposiciones, fiestas regionales, eventos deportivos u otros […] No se otorgará permiso eventual cuando el evento especial que se trate se pretenda vender, exhibir, exponer y/o reproducir música, videos, imágenes y/o espectáculos artísticos tendientes a enaltecer criminales, conductas antisociales y/o actividades ilícitas. Cuando la dirección tenga conocimiento de que se otorgaron permisos eventuales en algún lugar específico, en el que puedan ocurrir hechos que pongan en riesgo la seguridad pública y/o afectar el interés público, podrá revocar el permiso respectivo aun cuando se hayan cumplido los requisitos de la ley y el reglamento (Secretaría General de Gobierno, 2011, pp. 3–4).

Incumplir la legislación es motivo de multa para los titulares del permiso. Además, es posible clausurar provisional o definitivamente los establecimientos, así como la cancelación de la licencia de venta. La inspección y vigilancia operan de la siguiente manera:

> Artículo 33.- La Dirección es la única facultada para ordenar en cualquier momento, la práctica de visita de inspección a los establecimientos destinados a la producción, envasamiento, almacenamiento, distribución, venta y consumo de bebidas alcohólicas, así como a los lugares donde se realicen eventos especiales como para venta y consumo de bebidas alcohólicas en lugares donde se realicen eventos especiales como bailes, ferias, exposiciones, fiestas regionales, eventos deportivos u otros, con el objeto de verificar la observancia y el cumplimiento de

> las disposiciones contenidas en la Ley y el presente Reglamento, y para comprobar la comisión de infracciones a los referidos ordenamientos […] Artículo 34.- Únicamente los inspectores adscritos a la Dirección son los encargados y facultados para vigilar la estricta observancia y cumplimiento de las disposiciones contenidas en la Ley y este reglamento (p.5).

Siguiendo a Foucault, la vigilancia jerárquica, institucional, microscópica e impredecible, hace que el ejercicio del poder sea absolutamente indiscreto, ya que está por doquier y siempre alerta. Es la lógica del dispositivo "panóptico", que hace consciente al vigilado que en cuaquier momento puede ser observado. Lo esencial es que se sepa vigilado, porque no tiene necesidad de serlo efectivamente. En este sentido la vigilancia se ejerce de forma visible e inverificable. Se sabe que está, pero no se sabe cuando opera (Foucault, 2009). La cuestión ya no reside en vigilar y controlar a ciertos sujetos, sino por el contrario, generar en cada uno de ellos la certeza de que está siendo vigilado. "Pues quien se cree vigilado reproduce en sí mismo toda la tecnología de la vigilancia, de tal manera que ya no son necesarios los vigilantes" (Pastor & Ovejero, 2007, p. 78).

Además de la forma en la que opera la vigilancia, ¿en base a qué se determina poner la multa si se escucha un corrido en un lugar donde se vende alcohol?, ¿cómo se valora si eso es un indicio de violencia?, ¿cuáles serán las canciones prohibidas?

> **Malova: "Balacera en Mazatlán se desató por una canción".**
> **Joaquín López-Doriga entrevista a Malova en Radio Fórmula**
> **Joaquín López-Doriga:** "Pero me hablaba, gobernador de Sinaloa, Mario López Valdez, que murieron por un corrido, yo creo que murieron porque estaban a las siete y media de la mañana, hasta atrás y en un antro que estaba abierto a esa hora y habían consumido drogas, si no estuviera abierto a esa hora, no hubiera pasado…".
> **MLV:** "El reglamento, Joaquín, contempla los horarios, las facultades del estado y los municipios en cuanto a la vigilancia y también contempla la reglamentación para que este tipo de música, pues, no se esté tocando en esos lugares, sé que esto es polémico, habrá gente que no le guste, pero creo que los gobernantes estamos obligados a aspirar a darle una mejor respuesta a lo que reclama la gente, que es seguridad".
> **JLD:** "¿Quién va a estar checando que en una presentación toquen una y no toquen otra?"
> **MLV:** "Hay inspectores de alcoholes…"
> **JLD:** "Qué peligroso es eso, gobernador, de que a criterio de un inspector que considere cuáles pueden tocar y cuáles no."
> **MLV:** "Es más riesgoso el escenario que vivieron esos jóvenes allí en la discoteca de Mazatlán. Porque el hecho que un inspector vigile tiene su riesgo, a lo mejor por una prepotencia o por el tráfico de influencias, por corrupción, pero no te hace perder la vida como la perdieron o como la han perdido muchos en el país, por que vemos con frecuencia en que distintos centros nocturnos, bares, se repite lo que se vivió en Mazatlán".
> **JLD:** "Insisto: esas muertes no fueron por un corrido..."
> **MLV:** "Bueno, quiero decirte, porque nosotros tuvimos acceso a la información, que en el momento en que se desató la balacera estaba allí tocándose una canción que incitó a la violencia, les calentó la sangre y resultaron siete jóvenes muertos" (González & Bojórquez, 2011).

Nuevamente aparece la figura del censor y de la autoridad que actúa, o cree que actúa en interés y por el bien de la comunidad. La figura del censor se oculta a través de la reforma a una legislación para intentar ofrecer solución a la violencia y el narcotráfico[67]. Como menciona De la Fuente (2005), se ocultan las motivaciones políticas que sustentan la censura, negando la voluntad de un control político. Esto resulta impropio de un sistema democrático. Las motivaciones se disimulan por la declaración de principios a favor del interés general, que vendrían a ser la búsqueda, el rescate y la promoción de ciertos valores en la juventud.

A propietarios de establecimientos, organizadores de eventos y bailes, se les sugirió advertir a los artistas invitados que no pueden interpretar narcocorridos. Si un cliente los pide, los artistas son responsables de no complacerlos (Flores, 2011; Takagui, 2011a). Treinta y seis locales se han clausurados por esta medida ("En México, los narcocorridos desafían la prohibición de su difusión," 2011).

Siguiendo a Pastor y Ovejero, este ejercicio del poder busca que nos (auto) vigilemos y nos (auto) controlemos; es la utopía del gobierno perfecto que permite verlo todo. "El panóptico es una evidente imagen de la «sociedad vigilada y controlada» en la que vivimos, sociedad donde la docilidad y la sumisión están ampliamente recompensadas y donde, por el contrario, se vigila y castiga todo atisbo de insumisión" (Pastor & Ovejero, 2007, p. 80).

Los medios informaron que la censura tuvo una respuesta favorable y extraordinaria, ya que fue apoyada por otros estados y a nivel federal. El portavoz de gobierno en materia de seguridad, aclaró que toda apología del delito y que fomente la narcocultura, el crimen y el delito, se encuentra prohibida por la legislación: "la violencia no solo se genera a balazos. La incorporación de ese tipo de canciones en lugares que han sido asolados por los criminales representan un intento de imbuir al tejido social de valores inadmisibles" (Ordaz, 2011).

También, se hizo público el apoyo a nivel artístico, Los Tigres del Norte mostraron solidaridad con el Gobernador de Sinaloa. Esto coloca a la agrupación entre la admiración y la censura. Por una parte son reconocidos como un ejemplo, pero algunas de sus composiciones son vetadas (Cadín, 2011). Consideran que sus canciones no son tan

[67] Algo similar ocurrió con los *comics books* a mediados de la década de los cincuenta en Estados Unidos. El Senado intentó correlacionar los alto índices de delincuencia juvenil con la lectura de comics. El psiquiatra Federic Wertham aseguraba que eran perjudiciales, que la lectura de comics ofrecía un culto a la violencia y afectaba la visión del mundo de los lectores más jóvenes. Propuso y solicitó una nueva legislación que restringiera su venta. Su petición fue rechazada, pero propició que a la industria del comic se le solicitara una autoregulación (de la Fuente, 2005).

agresivas como las más recientes del Movimiento Alterado[68] (Takagui, 2011b). De momento, no se especifica cuáles son las canciones prohibidas y las peores.

En la opinión pública hay discrepancias. Por una parte, se dice que la población mexicana se muestra totalmente a favor de dicha medida. Esto último según una encuesta nacional aplicada, de la cual citaré algunas de sus conclusiones:

> En efecto, predomina la oposición a la difusión de narcocorridos […] 64% está de acuerdo o en parte con que se prohíba y sólo 27% se manifiesta contra esa medida […]Esta iniciativa local es medianamente conocida por la población nacional (49% de enterados) […] Se concuerda con la posición del gobernador de Sinaloa al considerar que los narcocorridos tienen consecuencias nocivas para la salud de la juventud; 57% cree que esta música puede orientar negativamente a los niños y jóvenes […] En torno a la violación de la libertad de expresión a que puede llevar la prohibición de los narcocorridos, la opinión pública de cualquier manera se inclina por impedir su difusión (60%) […] pocas esperanzas se depositan en esta medida como factor para contribuir decididamente en el abatimiento del narcotráfico (poco o nada contribuirá, 74%) […] En general, el narcocorrido tiende a ser mal visto y cuenta con pocos adeptos (Beltrán & Cruz, 2011).

Otra encuesta expone resultados menos alentadores. Según De las Heras (2011):

> Habría que coincidir con ocho de cada diez personas que entrevistamos para la encuesta de esta semena, las cuales opinan que el gobierno de Sinaloa simplemente no tiene capacidad para andar revisando qué canciones se tocan o se dejan de tocar en los establecimientos públicos. Nada despreciable tampoco la opinión del 75% de entrevistados en el sentido de que los jóvenes no se vuelven criminales por escuchar corridos, sino que acaso influyan las condiciones de pobreza y falta de oportunidades con las que se enfrentan.
> Un 73% nos dijo que la violencia que genera el *narco* no tiene nada que ver con las preferencias musicales de la sociedad, aunque el 58% está de acuerdo con este tipo de canciones hablan de valores que no deben admitirse.

Los resultados citados son rescatados de periódicos. Se podría cuestionar su falta de cientificidad. Sin embargo, es información que circula en la vida cotidiana y despierta la opinión pública. Es curioso la diferencia de los resultados en las encuestas, más contrastantes con algunos comentarios encontrados en los foros que aparecen en los periódicos virtuales: "pues que tambien prohiba las novelas por obsenas, la señorita laura por embustera, a ricky martyn y a juanga por gays, lady gaga por profana tec, etc…" (alber en Agencia Reforma, 2011); "los corridos son, y seran del pueblo, al que no le guste que no los oiga"(a.arm en Agencia Reforma, 2011); "El problema de la violencia no radica en escuchar los corridos, que desde mi punto de vista no influyen en a socialización de juventud, sino que hay que verdadero problema radica en la educación que les damos a nuestros hijos…" (chumi en Agencia Reforma, 2011); "nomás que no sea jote y quiera prohibir las minifaldas por que incitan al amor…" (benit en González & Bojórquez, 2011);

[68] Sitio Oficial: http://movimientoalterado.com/main/

"no se preocupen tanto buchones no les van a apagarle la musica de un fregazo…" (beart en González & Bojórquez, 2011); "De verdad creera el pueblo que con la censura de los corridos disminuiran la violencia? Es para desviar todos los problemas de la delincuencia que enfrentamos en estos momentos…" (o.beb en González & Bojórquez, 2011); "Que manera de formar una cortina de humo de nuestro flamante gobernador…" (a_ser en González et al., 2011); "… cómo pide betar los narcocorridos si el mismo bailó uno en un evento público a principios del 2010"(Universitario en Beltrán, 2011). Estos comentarios, van en la línea de lo que recabé durante entrevistas en el trabajo de campo. Cito tres fragmentos de entrevista:

> 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 prohiban 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. Pero es algo que no tiene nada de gracia. Pues, o sea, prohibir un corrido ¿qué? Si te fijas, prohiben los corridos y cuántas veces has escuchado el comandante Antrax (Voz de Mando, 2009), uff./MUCHAS./ ¿Cuántas? Y no está en la radio. Ahora, es lo mismo, si simplemente está en la radio o no, que lo prohiban o no, es algo, de todos modos se busca la manera […] Es una cultura que ya está en Culiacán y que ninguna persona del mundo, aunque venga David Copperfield lo va a hacer que aparezca o desaparezca eso, nadie. Ya es una cultura que se creó en Culiacán y, y a mis hijos, a mis nietos, y a mis bisnietos les va a tocar los corridos. Y pues no, no. Yo no estoy de acuerdo con eso de la censura (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

> Y TU QUÉ PIENSAS DE EN MÉXICO ESTEN CENSURADOS LOS CORRIDOS./ Me da igual […] Ni acuerdo ni en contra, porque pues. Si estuviera, estuviera en contra. Si no me dejaran escucharlo, así que los quitaran así pues. Pero uno los puede escuchar fácilmente de discos piratas, Internet. Nomás lo quitan de la radio, pues […] Me da igual, porque yo los encuentro y escucho en otras partes (Entrevista con usuario JO., noviembre 2009).

> Pues, de hecho, los corridos fuertes, así que te digo que están bien enfermos, de balazos, y de bazucazos, y de que mataron a tal, no los, yo nunca, no me ha tocado escucharlos en la radio. Eso es más de que rolan, pues. Como te digo, de que se rolan de amigos, de que yo lo tengo y me lo escuchaste a mí y te lo paso pues. No es de que en la radio vayan, y los consigan, y eso. A veces, en El Sinaloa (*se refiere al nombre de un boulevard de la ciudad de Culiacán*) se ponen los, los cantantes, se ponen a repartir discos o a vender discos. Los que son nuevos […] Se ponían así, así como si estuvieran pidiendo dinero, te daban el disco y te lo vendían a cincuenta pesos, y contrataban morras, y pues se ponían a ayudarles las morras así (Entrevista con usuario JL., febrero 2010)

Las medidas instauradas vuelven a ser subvertidas. Donde aparentemente aparecía el orden, la uniformidad y la obediencia, inicia nuevamente el juego táctico. Se generan

resistencias que movilizan otros recursos para esquivar la norma. Estas formas de hacer, aparecen de maneras y en lugares que no son esperados (De Certeau, 2000). En este caso, la presencia de recursos tecnológicos e Internet ponen en jaque a las medidas tradicionales de censura. Los medios informaron que sin restricciones "Los narcocorridos se refugian en iTunes y Youtube" (Solera, 2011). Reconocieron que los narcocorridos "circulan por vías no tradicionales para difundirse" (Takagui, 2011c). Esquivan el bloqueo de las autoridades mexicanas e irrumpen en las redes sociales donde incrementan su popularidad. "Se benefician de los agujeros legales que presenta el ciberespacio, debido a que las autoridades se les hace casi imposible prohibir su difusión" (El Imparcial, 2011).

En una búsqueda superficial, al escribir "narcocorridos" en iTunes Store se abren noventa opciones de compra, se duplica al escribir "Movimiento Alterado". En YouTube aparece la frase: "aproximadamente 22600 resultados" para Movimiento Alterado y "aproximadamente 12600 resultados" para narcocorridos. Esto nos da una idea de lo fácil que resulta encontrar y acceder a este tipo de música. Siguiendo a Hormigos (2008), el uso de recursos digitales ofrece una ventaja sobre las medidas implementadas, ya que permite un acceso rápido y en ocasiones gratuito a un producto cultural determinado. A través de redes de intercambio de archivos, el modelo *peer to peer* (P2P), es posible almacenar más e intercambiar archivos en Internet. A la vez, el *webcasting*, la emisión de radio a través de Internet, pone en circulación contenidos censurados, o no distribuidos por ser considerados poco rentables para las empresas discográficas. Cualquier músico que antes tenía vedado el acceso a los sellos discográficos o a la radio, puede echar mano de Internet para poner su música en contacto con la sociedad[69]. La misma facilidad la tienen los usuarios de la música.

Antes mencioné que la radio es un espacio bloqueado para la difusión de narcocorridos. Para los músicos, la radio no es un elemento central en la difusión de su música, sin embargo, no es un recurso excluido. Algunas agrupaciones continúan recurriendo a la radio.

> Lo que pasa es que como yo te digo. O sea, grabas un disco, metes corridos. Claro esta que esos corridos no los vas a meter a la radio. Vas a meter una canción normal, tranquila, limpecita a la radio. Pero en el disco vienen los demás corridos. Uno como grupo, como cantante tiene que ser inteligente en esto. O sea, voy a tirar esta canción, y en el disco de esa canción vienen los demás corridos. Si compran el disco por la canción esa, ya la haces. Esto es un éxito. Para escuchar ésta tienes que escuchar las demás. Los corridos los escuchan por escuchar las

[69] Sirvan como ejemplo la página del Movimiento Alterado: http://movimientoalterado.com/main/; Power Music Radio http://radiopowermusic.com.mx/, que es la estación oficial del Movimiento Alterado y se anuncia como "LA ESTACIÓN + ENFERMA DE EL MUNDO. MOVIMIENTO ALTERADO".

> otras canciones (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor A.S., 10 de diciembre 2009).

A lo que refiere el fragmento de entrevista anterior, es que algunas agrupaciones encuentran en la radio un espacio para difundir otra parte de su repertorio, por ejemplo: cumbias, baladas, canciones románticas, o corridos y canciones que no sean de narcotráfico. Esto les permite incrementar su difusión y dar a conocer su repertorio dependiendo del espacio en el que se encuentren.

Inmediatamente después de las medidas implementadas en Sinaloa, en Chihuahua se aprobó un dictamen que prohibe la difusión en radio y televisión, así como la contratación artistas para eventos públicos. Se realizó una invitación para no contratar o difundir a músicos que interpreten narcocorridos. En Tijuana, Baja California, se hizo público que ningún grupo musical que cante narcocorridos será bienvenido en esa ciudad. De hecho, hubo conciertos cancelados (Ordaz, 2011).

Las pretensiones del gobernador de Sinaloa, a inicios del año, en el mes de noviembre de 2011, se cumplieron. La Comisión de Justicia de la Cámara de Diputados, aprobó por unanimidad un dictámen en el que se señala que la difusión de narcocorridos, videos en Internet relativos al tema, mantas, espectaculares o cualquier otro mensaje que haga apología del delito y la violencia, serán sancionados hasta tres años de cárcel (Comunicación Social, 2011a). El dictamen propone reformas al Código Penal Federal y al Código Federal de Procedimientos Penales, para que se sancione como delito autónomo "la apología de un ilícito, así como que resulte un agravante el hecho de que a través de los medios masivos de comunicación, provoquen públicamente la realización de un delito". El Artículo 208 del Código Penal Federal se inscribe en la sección "Provocación a un Delito y Apología de éste o de algún vicio y de la Omisión de impedir un Delito que atente contra el Libre Desarrollo de la Personalidad, la Dignidad Humana o la Integridad Física o Mental". Estipula que "al que provoque publicamente a cometer un delito, o haga la apología de éste o de algún vicio, se le aplicarán de diez a ciento ochenta jornadas de trabajo a favor de la comunidad, si el delito no se ejecutase". Si se presenta un acto delictivo "se aplicará al provocador la sanción que le corresponda por su participación en el delito cometido" (Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 2012, p. 51). Los medios de comunicación quedarán exentos de las sanciones, porque no es una medida restrictiva de la libertad de expresión y de información (Comunicación Social, 2011a). Para los diputados, la apología del delito consiste en "una alabanza pública de un hecho delictuoso declarado como tal, teniendo como finalidad que sea cometido o adaptado por la comunidad; con lo

que se está provocando o instigando, de manera indirecta, a la comisión de una conducta delictiva" (Comunicación Social, 2011b). Para los legisladores, es creciente y de ahí la medida de controlar el "fenómeno entre la comunicación y el crimen, las organizaciones criminales se comunican entre ellas, se dirigen al Gobierno y, en ocasiones, a la población civil mediante carteles, conciertos, o bien difundiendo sus mensajes utilizando los medios de comunicación masiva" (Comunicación Social, 2011b).

Hasta aquí la descripción de la controversia devela diferentes condiciones específicas sobre la censura al narcocorrido; permite ubicar a los actores heterogéneos implicados, sus acciones, su multiplicidad de posiciones; sus puntos convergentes y discrepantes; su inestabilidad y sus cambios en el desarrollo de la controversia. Como se ha visto, diferentes elementos aparecen articulados a una misma red, a una misma situación, se encuentran en una misma controversia. Cada uno participa, transforma, redefine, aporta, trae nuevos elementos a la red y construye una nueva condición del narcocorrido en la vida cotidiana. Es posible caracterizar la censura al narcocorrido como una red siempre emergente, inestable, compuesta por elementos de distinta naturaleza (Callon, 1998; Domènech & Tirado, 1998; Latour, 2008, 2011).

Para cerrar el capítulo sintetizaré la multiplicidad y el entrecruzamiento de posiciones (Latour, 2011) en la controversia de la censura al narcocorrido:

Lo político: La censura al narcocorrido surge y se actualiza desde intereses políticos específicos, aquellos que tienen que ver con la seguridad del Estado y el orden público. Desde sus inicios, se pretende disminuir el narcotráfico y erradicar las condiciones de violencia en México.

La censura se actualiza al dejar de ser una práctica local y se convierte en un asunto de interés nacional. Se fortaleció la censura como una práctica administrativa y legal, que involucra a más instancias gubernamentales, se apoya en más leyes y aumenta la vigilancia e infracciones. En el discurso político, la música y los artistas pasaron de promotores de la cultura del narcotráfico, a ser considerados ofensivos y peligrosos, recientemente, asociados y determinantes en actos delictivos. Por otra parte, también los jóvenes son un elemento central en el discurso político. La supuesta influencia de la música, se convirtió en el temor de que los jóvenes participen en el narcotráfico. Además, la política de censura dejó de ser preventiva, pasó a formar parte del proceso de intervención en "la guerra contra el narcotráfico". Desaparece la intención de ofrecer una alternativa cultural. Se implementan y fortalecen estrategias punitivas de control e intervención.

Algunos puntos de tensión en el marco de lo legal, es la contraposición entre el derecho y respeto a la libertad de expresión y los intereses políticos de los gobernantes. Es decir, para los políticos la censura se implementa no como una prohibición, o una imposición, sino como una medida administrativa legal que respeta y vela por los intereses del Estado, la sociedad y los individuos. Por otra parte, la ley es inespecífica. No se sabe cuáles y cómo se establecen los criterios para determinar qué es un narcocorrido, y si ese narcocorrido en una situación específica es capaz de incitar a un acto delictivo. Al final, estas tensiones se resuelven por la voluntad, las buenas intenciones y el criterio de los políticos.

Lo científico: La posición de científicos no es tomada en cuenta en la elaboración y los cambios de la política de censura. Sin embargo, al margen de los intereses políticos existen dos posturas académicas contrapuestas[70]: aquellas que se suman a los intereses y a la propuesta de los políticos, es decir, que el narcocorrido debe ser censurado (De la Torre citado por Sánchez 2007; Héau, 2010; Ragland, 2009; Simonett, 2004a, 2006); y aquellas que cuestionan y discrepan de las medidas implementadas, y que sugieren que no se debe censurar la expresión musical (Astorga, 1995, 2005; Ramírez-Pimienta, 2011; Valenzuela, 2002).

Lo musical: La industria discográfica es clave en el desarrollo y la expansión del narcocorrido. Las composiciones sobre el narcotráfico y la violencia son un negocio redituable, una oferta laboral potencial para músicos, un producto de consumo y de interés para el público. La música delegada e inscrita en diversos dispositivos tecnológicos, burla y saca ventaja de la prohibición. Esto a través de vías alternativas en las que se produce, difunde, distribuye y consume el narcocorrido[71].

Existe una contraposición entre el discurso legal y el de los músicos. Los segundos exigen el derecho a la libertad de expresión. Enfatizan que sus producciones musicales refieren a hechos de la vida cotidiana. No se conciben como promotores del narcotráfico, tampoco como agitadores sociales, mucho menos como delincuentes. Sostienen que su música es para el público, el espectáculo, la diversión y el entretenimiento. Además, cuestionan las medidas implementadas y afirman que la censura al narcocorrido no es la solución al problema del narcotráfico y de la violencia en México. Sin embargo, dentro del medio artístico también existen diversas posiciones. Por ejemplo, las agrupaciones con reconocimiento y larga trayectoria apoyan las medidas de censura. Aparentemente, no se

[70] En el capítulo 2 desarrollé a profundidad la propuesta, el análisis y las conclusiones de las principales investigaciones realizadas sobre el narcocorrido.
[71] Será un tema en el que profundizaré en los próximos capítulos del análisis.

ven afectados por los intereses políticos y se solidarizan con la causa. Consideran que las composiciones recientes son más ofensivas.

Para los usuarios de la música la censura es una política de corto alcance. Es decir, no se ven afectados por las intenciones de los políticos. A través de vías alternativas encuentran las coyonturas legislativas y la forma de subvertir la medida instaurada.

Por último, mencionar que aunque parece que la controversia se encuentra resuelta, aún permanece inestable, se encuentra viva y presente en la vida cotidiana. Como se ha visto, existen diferentes posturas. En cada una participan una multiplicidad de actores heterogéneos, cada uno se articula y sigue su curso de acción, genera disputas y puntos de tensión que resultan polémicos dentro de la controversia de la censura.

Es imposible determinar hacia dónde se dirigirá, cómo se solucionará y cómo concluirá la controversia de censura al narcocorrido. Pero es claro que parte del éxito y de la popularidad del narcocorrido reside en las intenciones y el fortalecimiento de las políticas de censura. También, que los objetivos planteados desde los intereses de gobierno no se han alcanzado. La censura al narcocorrido no ha servido como elemento preventivo, tampoco como recurso de intervención en la lucha contra el narcotráfico. Para el narcocorrido, la censura ha sido una forma productiva del ejercicio del poder. Aún con la vigilancia establecida, es posible hacer presente la música allí donde no se le espera.

Capítulo 6. Composición e interpretación de narcocorridos: La creación de un estilo

La composición, la interpretación, la difusión y el uso del corrido en México han cambiado, adaptándose a diferentes condiciones históricas, políticas y sociales. Sólo por citar un ejemplo, en el tiempo de la Revolución mexicana los compositores e intérpretes de corridos eran considerados poetas populares. Antonio Avitia (1997b) resalta que los compositores eran capaces de basar sus producciones en su inspiración, en sus sentimientos y en sus vivencias, siempre con la misión de informar alguna verdad. Para Avitia, otro mérito importante es que gran número de composiciones fueron realizadas por escritores que no sabían escribir, desconocían las reglas poéticas aplicadas en la composición y no dominaban la escritura y lectura de notas musicales. Avitia señala que estas condiciones favorecieron que el género no fuera cerrado y ortodoxo. Por su parte, Vicente Mendoza reconoce que los compositores eran portavoces de la lucha revolucionaria. Resalta que el corrido servía como el portavoz de los humildes, de los aherrojados, de los expoliados, y fue el condenador de los caciques, de los tiranos, de los capataces. El corrido fue un grito estentóreo contra los gobiernos injustos que atentaban contra la propiedad y la vida de los campesinos, de los obreros y trabajadores en general. Principalmente, fue el cantor de los heroísmos nacidos en la lucha, en el combate, en las trincheras. Fue glorificador del héroe, del caudillo, del campeón inmolado; fue la opinión del pueblo que, a través de sus corridistas, glorificó a quienes han merecido bien de la patria (Mendoza, 1956, p. 148). Según Yolanda Moreno, el estro del trovador que escribía o improvisaba corridos constituía la única fuente de información para las multitudes iletradas. En ella se relataban los sucesos más salientes de la vida nacional, a la par que acontecimientos trágicos. Algunos autores reducen y definen la función social del corrido como "el periódico de personas analfabetas, el noticiero accesible en poblados alejados de los medios de comunicación […] el formador de la opinión pública" (Mondaca, 2012, p. 237). Si bien la idea del corrido como fuente de información o "prensa popular" ha sido ampliamente difundida y aceptada, vale la pena rescatar el apunte de John McDowell, quien señala que si el corrido ofrece información y detalles sobre fechas, lugares y nombres, su finalidad no se reduce a la función de un periódico que ofrece noticias. Sus temas no se limitan únicamente a la lucha revolucionaria, sino que también abordaban otros aspectos de la vida cotidiana. Además, servía para interpretar, celebrar, recordar, dignificar y mantener

vivos aquellos eventos familiares ocurridos en comunidades concretas. Por otra parte, el corrido también servía como un elemento recreativo. Para los músicos representaba una actividad remunerable (McDowell, 1972, 2008; Simonett, 2004a). Por aquellos días, los acontecimientos trascendentes eran relatados, comentados, entonados en verso y escuchados con atención en las plazas públicas. Eventualmente, según el curso y desarrollo de la vida en México, los trovadores iban de pueblo en pueblo, de feria en feria, entonando sus canciones. Además, hacían circular sus composiciones en papeles multicolores, que vendían a bajo precio. La hoja suelta, también conocida como hoja volante, fue la vía por la cual el corrido viajó por todo el país, portado por los cantantes de corridos (Avitia, 1997b; Mendoza, 1956; Moreno, 1989).

En tiempos más actuales, los compositores de corridos no son considerados como poetas populares. A partir de que el narcocorrido se convirtió en música producida para el consumo masivo, los intérpretes de esta música han sido considerados como productores y promotores de la cultura del narcotráfico (Astorga, 1995; Córdova, 2005; Simonett, 2006; Valenzuela, 2002). Como expuse en el capítulo anterior, actualmente son tratados como infractores de la ley. Los artistas y sus producciones son percibidas como decadentes, peligrosas y ofensivas (Ragland, 2009). Su música es considerada como "un mal musical", como "música de la desviación". Es vista como apología del narcotráfico, el narcotraficante y la violencia (Córdova, 2005; Héau, 2010; Héau & Giménez, 2004; Lara, 2004; Mondaca, 2004; Simonett, 2004a, 2004b, 2006). Por otra parte, es tratada como un elemento que turba la tranquilidad pública, que produce un escándalo, una alarma social y una sensación de inseguridad (Contreras, 2010; Ibarra, 2010; León, 2010).

Cuando se aborda el tema del narcocorrido en su contexto, es decir, cuando es tratado en un plano relacional con su público, el único tipo de relación que se establece, es el de que el narcocorrido tiene el poder de influir en los jóvenes y atraerlos a las redes del narcotráfico (Córdova, 2002, 2005; Simonett, 2004a, 2006). El peligro del género, según Héau (2010), es que propicia o sirve como "detonador" o "liberador" de agresividad y violencia en los oyentes. La concepción predominante es que los efectos del contenido de los narcocorridos son negativos. Helena Simonett lo sostiene de la siguiente forma:

> La subcultura ligada a las drogas en Sinaloa es un laberinto de violencia en el que impera el poder de las armas automáticas. Esta violencia es festejada en la cultura popular comercial y de un modo muy específico en la música popular que enaltece a la mafia de la droga. Dado que los adolescentes se sienten atraídos a la violencia, como de igual modo lo están por otras cosas peligrosas y prohibidas, las películas y canciones que la representan y describen como una ventana hacia un mundo donde los favorecidos y obedientes no pertenecen. Los hombres de negocios que

> reconocieron el potencial comercial que había evolucionado de una manera espontánea en torno a los narcos, lanzaron una producción masiva que mostraba el valor o la valentía, la extravagancia y el poder de las drogas –las características que, a ojos de muchos adolescentes, los vuelve ídolos […] los valores subculturales comenzaron a conquistar a los jóvenes de Sinaloa en general. Se convirtió en una cultura para ellos. Como consecuencia se volvió una gracia imitar a los capos de la mafia portando armas, exhibiendo oro y joyas, presumiendo valentía (2004b, p. 192).

Este tipo de aproximaciones asumen que entre la música y la juventud existe una relación de impacto. Joel Feliu (2006) comenta que la idea de "impacto" ya sea de los medios masivos de comunicación, de las nuevas tecnologías de la información, o en este caso, de la música, es una metáfora básica del imaginario social contemporáneo.

> Según esta metáfora las personas son esencialmente seres desvinculados de su entorno, individuos propiamente dichos, cuya relación con el contexto, sea éste la naturaleza, la tecnología u otros seres humanos, se piensa como una relación entre objetos esencialmente distintos y separados. Así la metáfora parte de la idea de que dichos objetos pueden "impactar" unos en otros, desviando las trayectorias naturales que venían manteniendo hasta el momento del choque. En este sentido no se puede hablar de relaciones sino de colisiones. Esta metáfora concibe de manera pasiva a las personas que son impactadas por la tecnología. Impide pensar otro tipo de relación con la tecnología que no sea la de que ésta tenga una influencia perniciosa sobre otros seres, dado que estos son vistos como capaces de reaccionar, dado que cuando se parte de la idea de "impacto", la respuesta del objeto impactado es muy limitada, acaso solamente oponer algún tipo de resistencia inercial. Lo que, por cierto, nos mantiene atados a la metáfora de la pasividad, de lo inerte (Feliu, 2006, p. 105).

El problema es que cuando uno se aproxima a los jóvenes y sus prácticas, la metáfora de impacto se revela profundamente inadecuada, pues actualmente nos encontramos con jóvenes activos, productores y consumidores de su realidad, consumidores de los productos ofertados, pero también productores de resultados y efectos alternativos (Feliu, 2006; Gil, 2006). Desde esta lógica, el punto de partida no debiera ser el temor a la música, sino una aproximación a las formas en las que se produce, se difunde y se relaciona con su público.

Siguiendo la lógica de la mediación musical, atender a la música en la vida cotidiana implica abordar la música en acción. Reconocer que no existe por un lado la música, por otro el público (Hennion, 2002), sino que en todo momento se encuentran en relación. Esto implica dar un giro a la forma de abordarla, es decir, siguiendo a Callon (1998), para aprender de la música hay que seguir y aprender de los innovadores implicados en su elaboración. Es necesario describir los procesos de la música y las dinámicas de los actores heterogéneos implicados. Como sugiere Hennion (1983), la única forma de entender la

música, es poner atención en los detalles de la práctica musical. En este sentido, en un acto musical no sólo tendrá relevancia el que compone, el que toca un instrumento, el que canta una canción, o el disco que incluye una grabación. También forman parte del acto musical quienes escuchan, bailan, difunden y reproducen la música. Así, la música deberá ser tratada en términos de continuidad y relacionalidad, para comprender la conexión entre la música, sus productores y su público.

En este capítulo describiré las formas en las que los músicos realizan la tarea de componer narcocorridos[72]. No me centraré en el resultado de su tarea, sino en el proceso de su elaboración. Como parte de este relato considero relevante rescatar las experiencias de los jóvenes músicos y compositores, quienes no sólo escuchan la música, sino que además, participan activamente en su producción y difusión, integrándose en agrupaciones musicales en las que gran parte de su repertorio son narcocorridos (Burgos, 2011c). Además, me centraré en la producción, la difusión, el estilo y la presentación estética del narcocorrido en la vida cotidiana. Es decir, en la articulación de instrumentos musicales, formas de ejecución, vestimenta y estilo adoptado por músicos y usuarios del narcocorrido. Detallaré en las formas en que se presenta y establece una relación entre la música, los músicos y el público.

6.1. Innovación musical: Composición de narcocorridos

Como parte de mi trabajo de campo, me encontraba en un estudio de grabación con el líder de un conjunto norteño. Recibió una llamada de un cliente para "ver si ya tenían listo el corrido". Me comentó que él lo estaba componiendo y que aún no lo tenía listo. En ese momento comenzamos a hablar sobre la tarea de componer, musicalizar, interpretar, grabar y entregar al cliente la composición. Me surgieron algunas inquietudes, "¿cómo componen?, ¿cómo hacen la música?, ¿cómo establecen el trato con el cliente?, ¿cómo difunden la música?, ¿esto implica un riesgo?". En esa conversación no logré abordar todos los temas. El compositor me explicó brevemente y abordó de manera simple la forma de componer. Me mostró una libreta de mano donde tenía apuntadas otras composiciones. Me dijo, "aquí apunto lo que quieren que diga". Indicó "ellos me dan los datos, después les tengo que dar forma, los tengo que ordenar. También puedo inventar o exagerar una que otra cosa. Tiene que ser un corrido". Abrió su libreta y me mostró una lista con los datos del cliente. Dio vuelta a la hoja y me mostró versos que iba

[72] Una versión previa a este capítulo se encuentran publicada en: "Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos" (Burgos, 2011b).

construyendo. Aunque me dijo que "eran datos que tenía que ordenar", en ese momento me dio la impresión de que aún se encontraban desordenados. Había palabras tachadas, versos marcados con color, flechas que parecía apuntaban el orden de los versos. Esa charla fue breve, pero a partir de ahí me di cuenta que éste era un punto muy importante para desarrollarlo en el transcurso de mi trabajo de campo.

Los investigadores que han abordado el tema de la composición de corridos, lo han hecho buscando patrones repetitivos en el contenido de sus letras, para explicar cómo se estructura su contenido. Sin acercarse a los compositores, sostienen que se trata de composiciones que siguen las directrices marcadas por una tradición. Para Avitia (1997c), en el contenido es posible encontrar algunas constantes que permiten dilucidar una línea en construcción. Menciona que entre la estrofa inicial y final es común encontrar algunos elementos como un saludo, el mensaje, la moraleja, la despedida del corridista y el nombre del autor. Por su parte, McDowell (1972) reconoce que para componer e interpretar corridos son importantes la creatividad, la memorización y la improvisación. Para este autor, la creatividad y la improvisación no son libres, pocas veces son originales. Señala que la composición e interpretación es basada en fórmulas y estructuras que son retomadas de otras composiciones. Según McDowell, las fórmulas son un grupo de palabras que se emplean regularmente en condiciones métricas similares para explicar una idea. En la misma línea, Simonett (2008), simplifica el trabajo de los compositores a los que les encargan narcocorridos. Menciona que el compositor trabaja para un cliente, "dispone la información a manera de versos octosílabos, la viste con fórmulas prestadas de la tradición del corrido, y la arregla en una melodía sencilla que se basa en una progresión de acordes simples" (pp. 218-219).

Para los compositores y músicos, su trabajo se trata de algo más complicado y serio que seguir una tradición, que acomodar y entonar una información, o que complacer a un cliente. En diferentes entrevistas me compartieron sus experiencias:

> No es algo tan bonito el ambiente en los narcocorridos, ni la gente con la que te relacionas. Porque no sabes si vas a volver con tu familia, si vas a volver a tu casa, no sé, son muchas cosas que no me gustan […] Sí, es cierto, es bien pagado, pero pues, es tu vida contra un dinero (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

Sin duda, los compositores coinciden en que su trabajo es delicado. En ocasiones mantienen una relación cercana con personas relacionadas al narcotráfico. Otras veces, marcan cierta distancia. No siempre sus clientes tienen algo que ver con la vida ilícita.

Evitar componer para algún narcotraficante es una medida que algunos toman por seguridad.

> Hay veces que nos llegan con letras de corridos y los oímos, todos nos juntamos y si nos conviene lo grabamos, y si no, no le ponemos precio. Lo que no queremos es que sea un corrido ofensivo, o que mente a personas pues que no debe mentar uno […] No nos gusta estar en el ojo del huracán. Pues porque, pues no sé, nos da miedo tal vez. Tal vez por eso no hemos llegado a la cúspide, como algunos que están en la cúspide porque hacen "corridos perrones" como dicen ellos. Perrones, pesados y a la raza les gustan mucho […] Cuando yo empecé en la música no me gustaba ningún corrido de los que había. No me emocionaba ninguno, y todavía no la verdad. Pero como se vende, la gente te dice "graba corridos". A mí, de Phoenix me hablaba un compa. Íbamos a trabajar ahí y dice "oye, grábate unos de esos corridos que están enfermos, y que levanten". Yo le dije "mira, yo prefiero estar comiendo frijolitos con queso aquí" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor I.N., febrero 2010).

> No es que quiera, pero por ejemplo, un vato me pide un corrido a mí, pero me lo puede pedir de distintas formas. Me puede decir: "oye, ¿cuánto me cobras por un corrido?./¿COMO UN CLIENTE?./ aja, como un cliente. Pero hay gente que no te lo pide así. Hay gente que nomás te dice: "házmelo y cóbrame lo que quieras". O hay gente que te llega y te dice: "ten, hazme un corrido"./PERO, ¿QUÉ ES LO QUE TE DA?./ Te da dinero y te ofrece vastedad […] Eso a veces a uno mismo como músico pues lo asusta […] A la vez te compromete, porque te suelta un billetote y te dice: "hazme un corrido, y que diga esto y esto. Y que mi corrido le tire a fulanito de tal". Ya es más comprometido pues […] Uno lo va a cantar y el que lo va a cantar pues está hablando por parte del otro pues, y muchas veces uno corre peligro. Muchos grupos corren peligro pues (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

En diferentes entrevistas los jóvenes mencionaron que si bien el realizar composiciones de narcotráfico o a narcotraficantes era un riesgo, en ocasiones era una forma de abrirse un espacio en el medio musical. Una forma de alcanzar la fama. Aquellos artistas o grupos que ya han alcanzado cierto prestigio, es común que reconozcan que no componen e interpretan tantos narcocorridos. Sin embargo, aceptan que en sus inicios fue lo que les abrió las puertas:

> Yo la verdad canto muy pocos corridos hoy en día. No por temor, no por amenaza. Simplemente que bendito Dios, las canciones me han abierto muchísimo las puertas […] Lo que yo antes hacía eran mucho más corridos, porque eso fue lo que me empezó a funcionar, ya hoy en día me funcionan más las canciones (Roberto Tapia, entrevistado por DBT TV, 2011).

> Pues fíjate, toco en bailes. Soy un artista que toca solamente en bailes porque no me presto para tocar en fiestas privadas. Por lo mismo, por todo lo que está pasando, verdad? Porque, pues cuido mi integridad. Pero, sí, en algún momento, cuando empecé, verdad? Trabajaba en algún lugar, o en otro. Pues no, no tenía

> que preguntar "¿oiga amigo pues a qué se dedica?, ¿cómo me va pagar?" […] Yo creo que en México circula dinero del narco, verdad?, y yo creo que todos directa o indirectamente reciben dinero (El Komander, entrevistado por Milenio Noticias, 2011).

Ramírez-Pimienta (2004a) documenta el caso de agrupaciones como Los Tucanes de Tijuana y Los Tigres del Norte, de quienes menciona que los narcocorridos no son su repertorio fuerte. Tienen una reputación que les orilla a mantener una relación diferente con su público. Esto "les permite interpretar canciones que en otros grupos quizá no serían aceptadas" (p.38). Por ejemplo, cumbias, canciones de amor y desamor, corridos de políticos y de migrantes. Sin embargo, concuerdo con el autor en que los grupos más jóvenes, en búsqueda de reconocimiento, son quienes se mantienen en la producción de narcocorridos. Uno de los entrevistados me decía: "Tienes que picar piedra. Componer uno, hacer otro, sacar uno nuevo […] El corrido que haces tienes que ir buscando que sea atractivo hacia la gente. O sea, que tu digas, esto puede jalar, esto puede llamar la atención" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor A.S., 10 de diciembre 2009). Así, hasta dar con uno que sea muy popular. Me comentó el caso de artistas que por sólo un corrido se han dado a conocer. A partir de ahí comienzan a difundir sus otros corridos y canciones.

En esta búsqueda de reconocimiento, algunas agrupaciones mantienen una relación más cercana con el ambiente del narcotráfico. La mayoría de las veces, sus presentaciones y el inicio de su trayectoria es en fiestas privadas. Es una forma de darse a conocer y de garantizar trabajo e ingreso para el grupo: "nosotros tocamos en fiestas privadas […] con la misma gente que nosotros tocábamos nos recomendaban […] y así es como hemos ido avanzando en este negocio" (Diario de campo: Entrevista con músico G.S., 18 de noviembre 2009). Cito otro fragmento de entrevista:

> Pues trabajábamos en fiestas privadas […] Así se empieza y pues, lo de los lugares casi no le poníamos atención, porque lo que en realidad queríamos nosotros era más tocar […] Los lugares pues, eran casi siempre más discretos. Porque en ese tiempo casi no nos podíamos desenvolver en el ambiente. No, o sea. Te tienen que tener mucha confianza para meterte en un lugar privado. Las personas, por eso nos invitaban cuando eran fiestas así familiares o de algún conocido de ellos, pero era aquí dentro de Culiacán (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

En ocasiones la relación de los músicos con personas dedicadas al narcotráfico va más allá de la contratación para fiestas, o de la composición de corridos. En las entrevistas

los músicos me comentaron sobre la figura del narcotraficante como patrocinador o "el padrino" de un grupo. "El apadrinamiento se da por lo caro que son las cosas de la música" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010). Me explicaban que en ocasiones es un apoyo que les ofrecen. Otras veces lo buscan para comprar los instrumentos, el vestuario, para acceder a un estudio de grabación, o para realizar un videoclip. El mismo músico me comentó sobre las consecuencias y los riesgos que esto implica: "nosotros sabemos perfectamente que te apadrinan y ya no te dejan descansar. Quieren que estés tocando todos los días. No te pagan. Te traen frito, pues porque ya te ayudaron". Además, otro riesgo es que se les cierren las puertas en otros lugares: "también es un problema lo de los territorios de los traficantes pues. Que si un grupo le toca a fulano de tal, no puede ir a tocar a otro estado donde no aceptan a ese personaje". Un integrante de otra agrupación me explicó sobre los riesgos y beneficios que esto implica:

> En lo personal, en el grupo que estuve pues le metieron billete. Hubo un patrocinador y le metió billete al grupo. Gracias a eso grabamos un disco. Más que nada, el compa quería que, como era el dueño del nombre del grupo, quería que el grupo pegue pues. En lo que sea de publicidad nos metía. Grabamos. En trabajo, nos conseguía mucho trabajo. Así nos fuimos metiendo […] Otra persona te pone el dinero, pero esa persona también te pone sus condiciones pues. Y ya uno está como que obligado a lo que él diga […] Él es el que te patrocinó y pues te haces como a su regla pues […] Hay grupos de bajo nivel que están arriba ahorita, que están en VideoRola, que están en canales de música, que uno dice "hey, que chingón estar ahí", pero. Y ese güey que está ahí, por decir, toca el acordeón o canta bien feo, desafina y él esta ahí, y uno no, y pues "chale" dice. Pero es, ¿por qué?, por patrocinio. No por su talento. Porque hay músicos que no tienen talento y tu te has de haber dado cuenta (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

En estas condiciones las tareas de los músicos no pueden ser tratadas como algo simple. No es sólo componer y cantar. También es innovar y crear música que sea de interés para su público. Es difundir su música, que como comenté en el capítulo anterior, es a través de medios alternativos a los convencionales. Además, es negociar, buscar espacios y recursos para abrirse las puertas en el ambiente musical. Su trabajo se vincula a una demanda musical que no sólo es exclusiva de personas relacionadas con el narcotráfico. Es decir, la popularidad, relevancia y aceptación de la música de banda, la música norteña y los narcocorridos es mayor entre los jóvenes. La interpretación de esta música abre las puertas a jóvenes interesados en la música como profesión (Burgos, 2011c).

6.1.1. Narcocorrido por encargo

> Una vez llegó un fulano y me dijo "hazle un corrido a aquel vato". Otro compa primo de él. "Porque aquel vato anda bien pesado, está arremangando mucho billete y te va a echar la mano". Pero, "¿qué hago?" le dije yo. Lo conozco desde morrillo pero no sé bien cómo está el rollo. Pues una vez en una fiesta de ellos vi a este compa, al que le tenía que hacer el corrido. Entonces platicando y todo, pues más o menos me di cuenta de lo que era pues, el compa […] Te informas con la persona que te encarga un corrido […] quién es, cómo se llama, cuántos años tiene, dónde se la lleva. Hay muchas personas que les gusta decir todo en un corrido. "Me llamo fulano de tal, trabajo para fulano de tal, hago esto y hago aquello". Hay muchas personas que aunque sean los más chuecos del mundo no les gusta que digan nada, pues porque no les gustan los problemas (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Los corridos por encargo se realizan a partir de la petición de un cliente. Los compositores parten de la información que brinda la persona que lo solicita. En este tipo de corridos, quien lo solicita paga por su composición. Aquí no todo queda en manos del compositor. Es decir, no tiene la libertad de escribir lo que desee, porque generalmente la persona que lo solicita brinda los datos que desea que aparezcan, que pueden ser datos biográficos, fechas, nombres de lugares o personas, detalles de sus hazañas, entre otras cosas. Para algunas agrupaciones, la composición de corridos por encargo es una actividad continua que genera un ingreso: "eso nos ha abierto muchas puertas de trabajo […] Nosotros tratamos de escribir lo que se nos da como datos. No tratamos de investigar si es cierto, si es mentira. ¿Pa'qué?, ta cabrón. Más vale creer" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., 18 de noviembre 2009). Según Simonett (2004b), este tipo de composiciones las solicitan aquellas personas que encuentran placer en tener su propio corrido, el de un familiar o amigo al que quieran honrar; o quienes quieren mantener el recuerdo de alguna persona allegada fallecida, o de algún acontecimiento que consideren importante.

Aún con la información obtenida de primera mano, cuando el corrido trata de aspectos relacionados con el narcotráfico o habla específicamente sobre la vida de un narcotraficante, la tarea del compositor no es tan simple como ordenar los datos y darle la forma de un corrido. Los compositores e intérpretes consideran esta labor como una tarea delicada que debe realizarse con cautela, precaución y sutileza. Reconocen que al transformar las ideas de quien lo solicita y plasmarlas en un corrido, intentan ser discretos evitando meterse en cuestiones delicadas, escriben con los datos que tienen:

> Pues sí, si existen riesgos. Tengo que tener mucho cuidado con lo que le pongo a la letra para no ofender a nadie. Trato de ser suave con lo que escribo. No, no

> meterme mucho. Tratar de no herir a terceras personas. Siempre, lo que escribo, trato de que sea. De que el corrido vaya enfocado nomás a la persona, sin meterme mucho en cuestiones delicadas (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., 18 de noviembre 2009).

> Sí hemos hecho corridos, pero nunca hemos hablado de violencia, y de que fulano mató a alguien. Nunca, nunca hemos hecho […] No nos metemos. Sí, haz de cuenta que nomás se los tocamos en sus fiestas y ni los grabamos, porque no es bueno grabar corridos que no estén registrados (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

Como mencioné antes, los compositores ubican a dos tipos de clientes. Aquellos que al solicitar un corrido les gusta que en la composición se diga todo sobre ellos, por ejemplo, el nombre, para quién trabajan, el cártel al que pertenecen, los lugares a los que suelen ir a pasear, los lujos de los que gozan, lo que han hecho, si han matado, si traficaron grandes cantidades de droga, si se fugaron de la ley o cualquier otro acto que consideren relevante para ser cantado. Además, así como en las composiciones solicitan mencionar a sus amistades o alianzas con otros traficantes, también piden que se mencionen las traiciones y venganzas. Algunos académicos consideran a este tipo de composiciones como "verdaderas" (Montoya & Fernández, 2009; Simonett, 2004b), pues relatan y detallan sobre personas o hechos ocurridos. Por otro lado, están aquellos clientes que prefieren ser discretos y evitan solicitar composiciones en las que se mencionen datos que permitan ubicar a la persona de la que trata el corrido. Uno de los compositores me comentó:

> Una vez me encargaron uno y me dicen: "nomás ponle todo lo que hago, nomás no le pongas mi nombre" […] Aunque sean narcotraficantes, matones, lo que sea, no se dice nada de lo que es o quién es pues. Nada. Solamente a la persona que se lo canto sabe que es para él (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

En ocasiones, el personaje al que es dedicado el corrido es presentado a través de metáforas, apodos y/o claves. Las claves suelen componerse de letras y/o números y abreviaturas, lo que hace que en el corrido se revelen datos que no cualquiera conoce y aunque muchos lo escuchan, no cualquiera lo entiende. Para Luis Astorga (1995), las metáforas aluden a las cualidades de los traficantes. Habla de "metáforas zoológicas". Por ejemplo: gallos finos, leones de la sierra, halcones, águilas, tigres y hasta peces, a los que se les atribuye valentía, astucia, fiereza, valor, hombría, justicia, fama, bravura, sinceridad y respeto.

El riesgo que asumen los jóvenes al realizar este tipo de composiciones lo intentan amortizar durante el proceso de escritura. Es una actividad que suelen realizar con mucho cuidado. Compositores y clientes suelen encontrarse para ir afinando los detalles del corrido, es decir, el que lo solicita brinda los datos, el compositor realiza una primera propuesta, después la presenta a quien lo solicitó para ver si le agrada y en caso de ser necesario se realizan modificaciones hasta que el corrido queda como al cliente le guste. En ocasiones la composición es grabada en un estudio y entregada al cliente en un CD. Otras veces, no es grabada y es sólo para que sea interpretada en vivo.

Una vez que el corrido es terminado, los autores suelen deslindarse de la responsabilidad de lo que han escrito, primeramente justificando que es una composición por encargo, realizada por datos que otra persona brindó. Además, son conscientes de que aunque lo hayan compuesto no es de su propiedad. La composición pertenece a quien pagó por ella. Por consiguiente, los intérpretes no tienen la libertad de cantar, grabar o difundir el corrido sin la autorización o petición de quien lo solicitó. Esta situación ocasiona que no todos los corridos sean comerciales o puedan interpretarse en cualquier lugar y para cualquier persona. La mayoría de las veces sólo se interpretan en fiestas privadas:

> A veces nos dicen "apréndanse este corrido". Nos aprendemos el corrido, y son de que tocamos el corrido, termina la canción, tocamos el corrido, tocamos una canción, así una y una./ ¿EL MISMO CORRIDO?./ Sí, el mismo corrido toda la noche […] ¿QUÉ PASA DESPUÉS CON ESE CORRIDO?, ¿TU LO PUEDES CANTAR EN OTROS ESPACIOS?./ Por lo regular no […] Cuando estamos ahí nos dicen "toquen este corrido". A veces por seguridad de ellos, para que cuando estemos ensayando no lo escuchen otra persona […] Nos hacen que lo aprendamos ahí, y lo tocamos veinte, treinta veces, las que sean necesarias para ellos./¿PERO NO LLEGA A FORMAR PARTE DE TU REPERTORIO?./ No, no podemos, porque ahí sí ya nos cuelgan porque son cosas reservadas pues […] A veces la gente lo pide sólo para sus fiestas privadas: "ahí está el corrido, apréndanselo, tóquenmelo", pero nunca va a formar parte de nuestro repertorio un corrido de esos. No puedes (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

En ocasiones, los músicos solicitan autorización a quien encargó el corrido para que pueda ser incluido en sus discos comerciales y cuenten con la libertad de interpretarlo en cualquier lugar. Así, actualmente es común encontrar composiciones comerciales que fueron solicitadas por encargo.

> Casi siempre, cuando vas a grabar un corrido de una persona que anda mal en la disquera no te lo graban. En el estudio no te lo graban si no pediste permiso para grabarlo pues […] Le pasó a (X artista) que iba a grabar un corrido. Lo grabó más bien. Ya habían maquilado como cinco mil discos. Y no pues "¿sabes qué?, que fulano compa se molestó por el corrido que le grabamos". Te digo, si de perdida

> lo hubieran tomado en cuenta si está bien que lo grabemos. "No pues, que lo saquemos, que si no lo sacamos del disco que me va a matar". Pues hay que mandar maquilar otra vez el disco sin ese corrido. Pues ahí otro gasto para sacar el corrido, para mandar maquilar el disco otra vez sin ese corrido (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Esta condición favorece a otras agrupaciones que prefieren evitar componer corridos de narcotráfico. Una vez que se cuenta con la autorización para cantarlo, que el corrido es aceptado y solicitado por el público, diferentes grupos lo incluyen en su repertorio sin modificar la letra, solamente haciendo ajustes musicales para que sea interpretado con el estilo del grupo. La justificación es sencilla: "si la pide la gente, pues nos la aprendemos y la tocamos. Porque pues el músico tiene que aprenderse lo que le gusta a la gente. Nosotros nos hemos dedicado a aprender de los demás músicos" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor I.N., febrero 2010). En este sentido, los jóvenes constantemente actualizan su repertorio musical aprendiendo las composiciones de otros músicos para responder a la demanda de sus clientes.

6.1.2 Narcocorrido comercial

La industria discográfica ha participado en la producción, difusión y expansión del narcocorrido. Este género musical es un artículo de consumo redituable, de ahí el interés e impulso por parte de la industria discográfica (Olmos, 2000, 2005; Simonett, 2006). Según Miguel Olmos, compositores, intérpretes y agrupaciones de música norteña o música de banda se han tenido que ajustar a las exigencias del medio artístico y a las condiciones de la industria discográfica, donde lo importante es producir música para venderla. Para Simonett (2004b), la producción de algunos compositores se basa en un despiadado cálculo de intereses comerciales. La autora toma como ejemplo el caso del grupo Los Tigres del Norte, de quienes menciona que sus compositores saben cómo sacar provecho del mercado. Explica que sus producciones se basan en un estudio mercadotécnico en el que seleccionan temas relacionados con acontecimientos recientes. Intentan rescatar las experiencias de algunas personas o captar lo que siente la gente respecto a algo ocurrido y utilizan palabras que sean comprensibles para el público al que se dirigen. A nivel local y en agrupaciones que van iniciando su trayectoria, el narcocorrido se convierte en un elemento central de su producción artística. Componer, interpretar, grabar y difundir estas composiciones se convierte en un requisito para el desarrollo de las agrupaciones. Como mencioné antes, es una forma de abrirse puertas en el medio artístico.

Es necesario resaltar que los narcocorridos son expresiones musicales que no se generan en un vacío social. Simonett (2004b) simplifica la relación de los compositores con su contexto. Según la autora, "provienen, por lo regular, de la misma región y pertenecen a la misma clase social que los protagonistas de sus corridos y, por ende, están íntimamente familiarizados con el mundo de los narcos". Agrega que "comparten la normatividad moral básica y la ideología de los patrones que les solicitan los corridos" (pp. 218-219).

Tomando como referencia las entrevistas que mantuve con diferentes músicos, marco una distancia con la afirmación de Simonett. Como mencioné antes, los jóvenes compositores y músicos se encuentran vinculados con su entorno. Participan de manera activa en la producción de su música. Conocen las reglas que impone la industria musical, pero a la vez reconocen las demandas de su público. La popularidad de su música se vincula con diferentes condiciones históricas, políticas, económicas y sociales.

Para Keith Negus (2005), la comprensión del rap no puede separarse de los barrios negros y marginales de Estados Unidos, ni la salsa de lo latino y los procesos migratorios, ni la música country de la raza blanca y el enigma del sur estadounidense. De la misma forma, los narcocorridos no pueden separarse de las condiciones de violencia y narcotráfico que se viven en la vida cotidiana de México. Esto ha favorecido a que las composiciones relacionadas con el tráfico de drogas sean de interés para su público. Las diferentes realidades de "la guerra contra el narcotráfico" las han capturado compositores e intérpretes de la música norteña:

> Al son de la música norteña o música de banda han compuesto temas de las hazañas o derrotas de los capos de la época, de las alianzas y venganzas de los cárteles de droga, de los pactos y rupturas de la corrupción política, de los crímenes, ajustes de cuenta, masacres, decapitaciones, desapariciones. Por decirlo de manera resumida, las composiciones capturan la realidad cotidiana del México de hoy (Burgos, En prensa).

Siguiendo a Negus (1999, 2005), la autenticidad y las producciones artísticas conectan las fabricaciones de la industria discográfica con las realidades que viven los *fans* y los artistas. En esta lógica, los compositores intentan que sus producciones sean relevantes e interesantes para su público. En la composición de corridos comerciales, una estrategia recurrente es seguir el rastro de noticias difundidas en televisión, prensa u otros medios. Como ejemplo de este tipo de composiciones se pueden encontrar algunas del compositor Paulino Vargas, que es considerado como uno de los precursores del narcocorrido. Durante la década de los setenta, el autor era capaz de dar cuenta de lo que sucedía

basándose en las noticias que se publicaban en esos años (Montoya & Fernández, 2009). En la actualidad, algunos jóvenes utilizan esa técnica para obtener información al momento de realizar sus composiciones y dar cuenta de acontecimientos relevantes en relación al narcotráfico. Durante una entrevista un integrante de un conjunto norteño me compartió su experiencia al momento de componer narcocorridos:

> Me acuerdo una vez cuando agarraron a (mencionó el nombre del narcotraficante). Yo me imaginaba que iban a llover los corridos de la captura de él. Porque, pues, era una persona muy conocida aquí en la ciudad pues. Me acuerdo que no hallaba yo qué ponerle. Porque yo quería hacer un corrido, pues de la captura de él y no hallaba yo qué ponerle. Y decía yo "bueno, pues no lo conocí", y no sabía nada de él. Y pues bueno, agarré el periódico. Agarré El Debate. Y a leer todo lo que decía de él. Venían un montón de páginas acerca de él pues. Y escuché un corrido de (mencionó a otro grupo local y el nombre del corrido). Y ya, más o menos me dí una idea de lo que hacía pues. Y ya, con lo que leí en el periódico y lo que vi en la tele, con eso empecé. En unos diez minutos tenía la letra y empecé a quererlo cantar. Le acomodé la tonada. Saqué en que tono estaba y vámonos! […] No es lo mismo hacer una composición para un narcotraficante, a uno sobre una situación, de un ambiente que se está viviendo (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Otra recurso común es realizar composiciones de hechos que no ocurrieron. Es decir, los personajes, lugares y fechas que se mencionan, generalmente se aproximan a la realidad pero son inexistentes. La creatividad del compositor consiste en narrar un hecho lo más verídico posible, utilizando información que él mismo crea y a la que le añade un poco de ficción.

> El 740, el 740 [740 es la clave] es un corrido que yo compuse que habla de narcotráfico, pero yo inventé la clave, yo inventé todo el rollo de esa canción. Es la que yo te digo que son inventadas. O sea, dije "voy a componer un corrido de narcos", pero no menciono nombre, porque no es de nadie, porque la clave no es de nadie. Yo lo compuse, y hablo de que se va, de que cruza los retenes, que es de San Luis Río Colorado, y que vende, y se viene con puro billetito. Que llega a Sinaloa con la banda tocando, con Malverde, y no se qué más (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor A.S., 10 de diciembre 2009).

En este tipo de composiciones en vez de encontrar datos de personas específicas, lo que se encuentra son descripciones ambiguas que pueden corresponder a cualquiera o a ninguno a la vez. Según Simonett (2004b), se trata de descripciones prototípicas de narcotraficantes. Para los compositores y músicos, el valor no reside en la veracidad o ficción de su composición, el objetivo es componer una canción que llegue a ser popular, que circule, que se escuche, como me decía un joven entrevistado, lo que buscan es "que cualquiera pueda decir, 'es mío el corrido', que se pueda poner el saco. Pero pues eso nadie

lo sabe, más que el músico que lo hizo" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009). También, en ocasiones se recurre a situaciones cotidianas que vive su público:

> Me tocó hacer uno que no se lo hice a nadie. Simplemente, nomás por decir cómo era la gente aquí en Culiacán, pues. Cómo era la plebada. Y pues lo empecé a escribir. Pues que les gusta andar en los carros, con buena música, con alhajas, con sus billeteras llenas de billetes, con su gente de confianza pues, amigos que dijeras "tus incondicionales". Que se andan paseando en el malecón, andar en los bailes, andar paseando por otros estados […] Eso se me ocurrió porque ya teníamos muchos corridos, eran para una sola persona. Entonces dije yo "¿por qué no hacer algo bien, como ese de 'La mafia muere', o el de 'Andan pisteando los plebes', que dice de los lugares que van y ese rollo? […] Porque ahorita parece que es una enfermedad que hay. Todo mundo quiere salir en un corrido. Todo mundo quiere, oye música donde digan que están pisteando, que hay mujeres, que hay música, parece que toda la plebada quiere eso (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Siguiendo a Negus (2005), la industria discográfica, los artistas y su público mantienen una relación muy estrecha. Por una parte, las exigencias y las pautas que marca la industria discográfica, tienen una influencia directa en la creatividad y las formas de producir de los músicos. También, con las formas de relacionar a la música con su público en un contexto específico. Como mencioné antes, se espera que su música sea un producto vendible. Negus menciona, que una forma de accionar por parte de la industria, en este caso, también de parte de los compositores y músicos, es adoptar una lógica de sobreproducción. Es una estrategia que se asemeja a "dar palos a ciegas". Es decir, ante la incapacidad de los músicos y productores de predecir lo que tendrá éxito, o de dónde vendrá, lo importante es mantener una producción continua con la esperanza de acertar en alguna. Sin duda, parte de la estrategia consiste en conocer el contexto de producción y difusión; además de los gustos y las tendencias que marcan los consumidores. En la lógica de Hennion (2002) y Negus (2005), no se encuentra la música por un lado y por otro el público. El público también participa en el proceso de producción y mantenimiento del género musical. "La relación potencial de un artista con su público y sus *fans* es esencial para su capacidad de obtener y mantener un contrato discográfico" (Negus, 2005, p. 220).

Hasta este punto me he centrado en las prácticas de los compositores e intérpretes. He resaltado sus experiencias sobre las formas en las que realizan y distribuyen su música. Como se ha visto hasta aquí son prácticas que vinculan a la música como profesión con los intereses de la industria discográfica, el público y las condiciones del contexto de

producción. A continuación expondré otros elementos importantes que forman parte de la estética y la música del narcocorrido.

6.2. Estilo y música del narcocorrido

Con camisas de Burberry, Affliction y Hugo Boss,
con playeras empedradas y en su Rolex un diamantón,
con Whiskey 51 y en sus trocas un viejón.
Carros y trocas del año a ellos los miran pasear,
Hemis, Lobos y Cheyenes, Mercedes y otros más,
donde quiera se pasean, porque problemas no hay.
La plebada anda alegre, quiere la banda escuchar…
-Los lujos de la Plebada-
Los Juniors de Culiacán, 2011.

Los narcocorridos son más que letras e historias. No es sólo lo narrado lo que importa al momento de componer, interpretar, difundir o consumir un narcocorrido. Al igual que otros géneros musicales el valor de una canción no reside únicamente en lo que se canta, sino que existen elementos extramusicales que se asocian y constituyen a cualquier género musical[73]. Por ejemplo, la denominación musical en la que se inscribe una canción; la forma en la que es interpretada; los instrumentos, los sonidos, las voces y los ritmos que la caracterizan; la puesta en escena de la música en diversos espacios; la imagen, la estética y las modas que adoptan los usuarios e intérpretes; la publicidad y el *merchandising* asociado al género musical; los intereses de productores y músicos, asociados a las expectativas de la audiencia. Para Richard Peterson (1997), se trata de elementos que componen "el estilo y la autenticidad" de un género musical, de un artista o de una canción. Se trata de mediadores que conectan continuamente a los artistas con el público, el contacto con la música se mantiene a través de otros medios extramusicales (Hennion, 2002; Negus, 2005; Peterson, 1997).

Como mencioné antes, la instrumentación, la música y los ritmos que acompañan al narcocorrido son elementos importantes en la producción, difusión y consumo. Algunos académicos han descrito la estructura musical del narcocorrido como un elemento sencillo, basado en una progresión de acordes simples en la que se pretende privilegiar la narración más que el goce estético (Astorga, 1995; Simonett, 2004b). En la misma línea, Tinajero y

[73] Véanse estudios sobre heavy metal (Martínez, 1999), música country (Peterson, 1997), rap y salsa (Negus, 2005).

Hernández (2004) reconocen que la armonía que suele acompañar a los corridos es simple, mas no pobre. Según los autores, esta sencillez armónica tiene por función no distraer la atención del escucha en el seguimiento de la historia, pues la sofisticación armónica y melódica alejaría más la noción o percepción de lo que se habla o canta. Este tipo de aproximaciones asimétricas dan un peso central a lo escrito, lo narrado y lo cantado. Conciben la música como un simple acompañamiento. Otras propuestas son las de Simonett (2004a) y Ragland (2009), quienes resaltan la importancia de la música norteña y la música de banda en la configuración musical de la región norte y noroeste de México. La música norteña se caracteriza por distintas combinaciones de instrumentos como redova, guitarra, saxofón, clarinete, batería, acordeón y bajo sexto (Moreno, 1989). Los dos últimos son los instrumentos centrales durante la interpretación y los más representativos (Olvera, 2008; Ragland, 2009). La música de banda, también conocida como música de viento, es caracterizada por instrumentos como clarinetes, cornetas o trompetas, trombones de pistones, saxores, bajo de pecho, tarola y tambora (Simonett, 2004a; Sinagawa, 2002).

En la composición de narcocorridos la música juega un papel muy importante. En lo que refiere a la interpretación y ejecución instrumental, es un elemento que caracteriza el estilo del grupo. Para los músicos que entrevisté, la música no sólo sirve como acompañamiento o para resaltar lo que se dice en la historia. La música permite imprimirle fuerza o agregarle sentimiento a la canción que interpretan. Para ellos, la música es lo que permite que un corrido se escuche: "triste", "alegre", "bravo", "fuerte". En una entrevista, un músico me explicó que la música servía como la imagen del corrido. Es decir, es lo primero que se ve, lo primero que se escucha, lo primero que se siente. Me decía que la gente lo primero que se aprende son los ritmos y las tonadas, que en ocasiones sus clientes no les piden los corridos por los títulos de las canciones, o por que conozcan a detalle las letras, sino que se basan en la tonada de la canción, en los ritmos, los sonidos y las pausas.

> Un buen corrido tiene que tener una letra más o menos, lo mejor que se pueda. Una letra y una música bien hecha […] La letra yo creo que queda en segundo término. Cuando hay un buen corrido yo creo que es porque tiene buena música, o música pegajosa, o música muy sencilla, o exageradamente un arreglo poca madre […] De hecho, yo creo que es más la tonadita que le ponen. Las paraditas que lleva, o las seguiditas que lleva, y o sea, eso es lo que hace más la onda del corrido (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., 18 de noviembre 2009).

Por otra parte, para los músicos la instrumentación y forma de ejecución es lo que caracteriza el estilo del grupo. Es común que las agrupaciones interpreten los mismos

corridos. Como mencioné antes, la letra es un elemento que no suelen cambiar, pero los instrumentos, la música, los ritmos, los arreglos y estilos son los que permiten marcar una diferencia entre unos grupos y otros.

Si bien antes mencioné los dos géneros musicales en los que se inscribe el narcocorrido, en la actualidad cada vez son más comunes las agrupaciones denominadas norteño-banda, en las que realizan múltiples combinaciones de los instrumentos, ritmos y sonidos característicos de la música norteña y la música de banda. Uno de los músicos me explicó algunas posibles combinaciones: "casi siempre ponen batería. Pueden poner batería, acordeón y tuba. O pueden poner acordeón, bajo sexto, batería y tuba. O pueden poner batería, acordeón. O simplemente, sin batería, acordeón, tololoche y tuba" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009). Este tipo de combinaciones permite que los jóvenes marquen una diferencia de la forma tradicional en la que se ejecutan los corridos:

> Últimamente el norteño ya no es como antes. O sea, no es como antes, "¿cómo te digo?". Nosotros somos rockeros y tocamos norteño, pero traemos influencia de rock pues. Tenemos onda de que queremos tocar rock, o ondas acá chilas pues y lo metemos al norteño, pero no rockeados. Los bateristas del norteño de un tiempo para acá ya no tocan lo mismo, porque han salido grupos nuevos que han innovado por así decirlo el norteño. Ya no es norteño, ahora es fusión […] Para que me entiendas, ya no es como Ramón Ayala, ya no como Los Bravos, ya no es tanto como eso, ya no es tanto como Los Cadetes. Ya no es como antes. Ahora la música esta más acá, les gusta a los jóvenes pues (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

En el relevo generacional musical, los jóvenes imprimen un nuevo estilo al momento de ejecutar sus instrumentos. Comparados con corridos más antiguos, los que interpretan los jóvenes son mucho más rápidos rítmicamente (Burgos, 2011b; Mondaca, 2012). En su mayoría, los jóvenes integrantes de conjuntos norteños se iniciaron en la música interpretando otros géneros como rock, ska o punk, músicas que exigen una rápida ejecución de los instrumentos. Algunos han estudiado en escuelas de música y tienen conocimiento para interpretar diversos instrumentos. Al preguntar sobre la forma en la que hacen música, reconocían que era difícil desprenderse totalmente del conocimiento que tienen sobre la interpretación de las otras músicas. Para ellos, tener conocimiento de la música y experiencia en otros géneros musicales les permite realizar arreglos musicales más complicados y ser más creativos en el plano musical.

Al momento de integrar la música y la letra en un narcocorrido no existe una regla escrita, porque cada músico tiene su estilo. Algunos jóvenes me comentaron que al escribir

la letra van pensando en una tonada o un ritmo, mientras imaginan cómo serán la música y los arreglos. Otros primero imaginan la música, la tonada de la canción y cuando tienen la música lo que hacen es cuadrar la letra a la estructura musical. También, existen aquellos que se basan en composiciones anteriores, se preocupan por mantener o modificar mínimamente los ritmos, arreglos musicales y las tonadas que son características de la agrupación. Lo único que cambian son las letras, pero mantienen el estilo del grupo. Cuando tienen una primera versión de la estructura del corrido se reúnen con los otros integrantes del grupo. En ese momento cada músico podrá sugerir nuevos arreglos y nuevos ritmos, el producto es elaborado con la participación de todos. En este proceso, la letra debe estar en armonía con la música, los instrumentos deben estar afinados para que durante la interpretación se escuche bien, además, la ejecución de cada instrumento debe ir en el tiempo que le corresponde. Al producto final le antecede una serie de ensayos y repeticiones en el plano del canto y la ejecución de instrumentos. Es necesario ensayar y repetir las notas hasta aprenderlas y lograr una armonía con los instrumentos y la voz.

La instrumentación y las formas de ejecución permiten catalogar al narcocorrido. Algo tan simple como la presencia de instrumentos, ritmos, formas de interpretación y sonidos, hace que el narcocorrido pueda ser catalogado en géneros musicales más amplios. Estos son la música norteña y la música de banda. Según Hormigos (2008), "nada suena sin ser etiquetado" (p.165). Esto favorece la distribución y venta de la música. Por otra parte es importante para que los usuarios la puedan identificar.

> Visité una tienda de discos multinacional en Culiacán. Después de recorrer un poco la tienda, pregunté a una vendedora dónde podía encontrar narcocorridos. Su respuesta me sorprendió, en vez de indicarme un pasillo de la tienda, me recomendó ir a otras tiendas "especializadas", ubicadas en diferentes puntos de la ciudad. Continué recorriendo la tienda y puse atención a las estanterías y la distribución de la música […] no existe una estantería que diga "narcocorridos". Sin embargo, después de visitar varias tiendas he encontrado discos con narcocorridos en las estanterías de: "música norteña", "música de banda", "música ranchera" o "regional mexicano" […] La forma de presentar el narcocorrido en puestos ambulantes no es muy diferente. Los discos dicen "narcocorridos con banda", "narcocorridos con acordeón", "éxitos con banda", "hits de música grupera" (Diario de campo: Observación en tienda 16 de noviembre 2009).

Según Simonett (2008), existen elementos extramusicales que permiten establecer una conexión empática entre el narcocorrido y su público. Como mencioné antes, es común que las agrupaciones interpreten los mismos temas. Normalmente, los usuarios no son excluyentes con sus preferencias musicales. Es común que tanto la música de banda, la

música norteña, o el norteño-banda sea de su agrado, pero al momento de tener preferencia por un artista, un grupo, o una canción específica entran en cuestión esos pequeños detalles que marcan la diferencia entre un grupo y otro. Así, la popularidad puede llegar a depender del intérprete de moda, lo que se escucha en el momento; la letra, la voz, la forma y el estilo en el que canta, la tonada; del lugar en el que canta; la música y los ritmos; el espectáculo que ofrece en los escenarios, su forma de bailar, la manera de vestirse e interactuar con el público.

> De repente un corrido que tiene su tonada, su tonada ranchera, lo hacen con otra tonada y pues no […] Hay corridos que se oyen con banda y se oyen bonitos. Pero hay unos corridos que salen con norteño, los adaptan a banda y cambian totalmente […] Me gusta norteño, banda, norteño-banda, pero depende que canción. Hay una canción que digo yo, "no se oye más chilo con norteño", pero hay otras que digo "sabes qué, ésta se oye más chingón con banda". Pero yo creo que son los gustos ya (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

> Me gusta la, bueno, sí me gusta la letra. Lo que me fijo yo es casi siempre en el sonido, como suena, la calidad. Porque hay unos corridos que suenan bien, que cantan, que cantan horrible, así que cantan mal y el sonido medio chafón. Así, esos casi no me gustan. Lo que si me gusta es que son así grabados en estudios, que canten perro, la letra, el sonido es lo que más me gusta (Diario de campo: Entrevista con usuario JO., noviembre 2009).

En una ocasión me encontraba reunido con mis amigos, en ese momento escuchábamos grupos de rock mexicano. Ya entrada la noche, disfrutando de la charla, la cerveza y la música, entre una canción y otra comenzó un corrido que con singular alegría algunos de los presentes comenzaron a cantar. Era el de 'Contrabando y traición' interpretado por el grupo de rock La Lupita (1992). En el mundo discográfico como en el académico 'Contrabando y traición' es considerado un narcocorrido. Sin embargo, la versión que escuchaba se encuentra muy distanciada de la interpretación realizada por Los Tigres del Norte (1984). Cuando terminó la canción pregunté a mis amigos "¿esto es un narcocorrido?", en principio mi pregunta les pareció ingenua. Una respuesta obvia era que no, porque la interpretaba La Lupita. Después, parecía que dudaban, reconociendo que la canción es un narcocorrido, pero no lo es del todo. Para ellos lo es por la historia y porque también la cantan Los Tigres del Norte; pero entrando en detalles, describieron que a pesar de sus antecedentes y aún tratándose de una canción versionada no es un narcocorrido por la interpretación que hace La Lupita. Me explicaban que esa forma de presentar la canción probablemente sería inaceptable por aficionados al narcocorrido y amantes de la música

norteña, para ellos sería inimaginable escuchar esta versión en un concierto de algún conjunto norteño, o en una reunión de aficionados a la música norteña. Sin embargo, sería una versión totalmente aceptada en un bar, una discoteca, o por personas a las que les agrada el rock. En la respuesta a mi pregunta introductoria, mis amigos describieron una serie de elementos que visibilizan los narcocorridos como algo más que letras e historias, donde indiscutiblemente la música no juega un papel secundario. Retomando a Hennion (2003), la presencia y popularidad del narcocorrido en la vida cotidiana, se encuentra ampliamente distribuida en todos los intersticios de la secuencia de mediadores que se asocian para darle forma y mantenerlo presente en un evento musical.

6.2.1. Moda y narcocorrido

Estaba afuera de un local donde habría un concierto de música norteña. Antes de entrar me dediqué a observar la llegada de la gente. En ese momento me llamó la atención la vestimenta de los asistentes. Funcionó para mí como eso que Roland Barthes (2009) denomina *punctum*, refiriéndose a lo que en una imagen atrae y llama la atención a primera vista. Ese impacto no fue casual. Aunque era de noche, llamaron mi atención los destellos de luz que provenían de brillantes incrustados en la vestimenta de uno de los asistentes. El deslumbramiento de una pieza me conectó con otras. Noté que eran varias las que tenían incrustadas piedras de colores brillantes y los diseños eran más o menos similares entre sí. En este caso, me centré en una pareja (hombre-mujer) ubicada cerca de unas lámparas. La ropa era marca Ed Hardy, y el brillo estaba literalmente pegado a su ropa. El hombre era alto, moreno, de complexión gruesa, más próximo al cuerpo obeso que al atlético; su barba cerrada era prominente; usaba una camiseta negra y el estampado por delante y por detrás consistía en un corazón apuñalado sobre una calavera con rosas y garras en la base; las piedras figuraban en medio. Recordé las portadas de dos discos de rock: *Appetite for destruction* de Guns'N'Roses y *Killers* de Iron Maiden. Su pantalón era oscuro de mezclilla y zapatos de vestir negros. También llevaba una cadena y un reloj de extensible negro. La cadena era plateada y aunque la traía por debajo de la camiseta la parte visible resaltaba en su cuello. Parecía un rosario. No pude detallar el reloj. Además, por fuera del pantalón traía colocados dos dispositivos de comunicación móvil; los dos parecían teléfonos móviles, pero es probable que uno de ellos fuera un radio. Su apariencia y esa forma de vestir está próxima a la estética de los motociclistas *choppers*. Tal vez sea extraña la asociación que establezco sabiendo que me encontraba afuera de un local en el que habría un concierto de

música norteña; y me sorprendo de encontrar un *look* que asocio a la rebeldía y juventud más que al estilo campirano de la música norteña.

La mujer era esbelta y voluptuosa, morena y de estatura media, aunque el tacón de su calzado le ayudaba a verse más alta. Resaltaba su cabello negro, alaciado y largo. Una cola de caballo le colgaba hasta las caderas. Su vestido y zapatillas eran amarillos. El vestido era escotado, corto y ajustado al cuerpo. Tenía un diseño muy similar al de su acompañante, calaveras, rosas, corazones y brillantes. Sus zapatillas tenían tacón delgado y alto y estaban decoradas con un diseño parecido al de su vestido; al costado del calzado era visible la firma de la marca Ed Hardy. Además de los brillantes en su vestido, también los usaba en las uñas de sus manos que eran largas y decoradas, no pude observar los detalles de su decoración, pero sí distinguir el brillo. Algunos entrevistados me han comentado que hay mujeres que recortan billetes de cien dólares y los pedazos los usan como un elemento decorativo en las uñas. Sus accesorios también eran bastante llamativos; su bolso era negro, brillante y con una pequeña placa dorada en el centro de la bolsa, en la que era visible la firma de la marca Louis Vuitton.

Entre los aficionados al narcocorrido esta vestimenta se conoce como "moda buchona" o "moda enferma". Al que la usa, de manera despectiva le denominan "buchón" o "buchona". Según un reportaje especial de la Revista Proceso (2010), la palabra "buchón" proviene de Sinaloa y tiene dos posibles orígenes asociados con el narcotráfico. El primero, menciona que las personas que trabajan en el procesamiento de drogas suele hinchárseles el cuello, de ahí que se haya establecido un símil de la hinchazón con el buche de los animales. En la Real Academia Española, la definición aparece como: "Dicho del palomo o paloma domésticos: Que se distinguen por la propiedad de inflar el buche desmesuradamente". La segunda posibilidad menciona que proviene de la marca de whiskey escocés Buchanan's. Se dice que cuando los campesinos y sembradores bajaban de la sierra y llegaban a la ciudad pedían la bebida y no sabían pronunciarla. Al margen de los orígenes de la palabra, en la actualidad es asociada con narcotraficantes. Aunque, también tiene que ver con una forma de consumo fastuoso que no es exclusiva del narcotráfico. Según Mondaca (2012), es posible rastrearlo en la vestimenta, los accesorios, los vehículos, las fiestas y formas de entretenimiento, la religiosidad, los hábitos y las costumbres que son asociadas al narcotráfico.

Lo que en el argot cotidiano los jóvenes describen, identifican y definen con naturalidad y facilidad como "buchón" o "enfermo", los académicos lo traducen como

patrones relacionados con la narcocultura (Astorga, 1995, 1996; Córdova, 2005; Simonett, 2004a; Valenzuela, 2002). Estos elementos han ido cambiando, y la vestimenta es un ejemplo de ello. Jorge Sánchez (2009), ofrece una descripción histórico-social de manifestaciones culturales asociadas al narcotráfico. Hace énfasis al resaltar que "la narcocultura es una expresión que ha figurado desde la década de los setenta en algunas localidades del estado de Sinaloa […] es una manifestación eminentemente rural, que a pesar de que muta de manera constante, conserva sus raíces campiranas" (p. 79). En lo que refiere a la década de los setenta, menciona que la vestimenta es propia de una "subcultura". La describe de la siguiente forma:

> El cinturón piteado con grabados, hebillas de oro con incrustaciones de piedras preciosas, figuras de animales de granja y hojas de marihuana, botas vaqueras de pieles exóticas, joyería en oro, camisas *crema de seda* con estampados de la Virgen de Guadalupe, Malverde, etcétera. Además de un gusto especial por la ropa Versace […] La ropa de origen italiana Versace –por su alto costo y exotismo- hasta la década de los setenta de uso casi exclusivo de los *capos* sicilianos, mismos que la dan a conocer primero en Nueva York y después en Ciudades como Miami, Los Ángeles y Chicago. Ésta se convierte en la moda por excelencia de los contrabandistas. A partir de la expansión del negocio ilegal en México, los narcos mexicanos empiezan a negociar y viajar a Estados Unidos donde observan y copian esta particular vestimenta de los miembros de la mafia (p.81).

El autor no ofrece una descripción de esos cambios constantes, sin embargo, en una descripción realizada por Simonett en la década de los noventa, es posible encontrar algunos elementos que se mantienen:

> La mayoría de estos hombres lucen gruesos medallones de oro sobre su pecho con la imagen de Malverde, junto a la medalla de la Virgen de Guadalupe y del Jesús crucificado […] El precio de dicha camisa de seda equivale al ingreso que percibe un campesino en un lapso de cuarenta días (el salario mínimo en México, en 1996 equivalía a US$3). Su precio en Los Ángeles abarca entre los 50 y 200 dólares y los de las cadenas de oro y los de las medallas se cotizan desde 10 mil dólares (2004a, p. 224).

Al contrastar mi descripción con la que hace Sánchez sobre la década de los setenta y con la de Simonett en los noventa, se hace visible ese cambio en lo que refiere a la vestimenta. En la actualidad es difícil de sostener esa esencia rural y campirana. También, resulta imposible mantener la idea de que la forma de vestir pertenece a una subcultura. Según Mondaca (2012), la vestimenta es una forma de expresar el éxito. Menciona que se presenta como un distintivo personal, o forma de demostrar la capacidad adquisitiva de los narcotraficantes. La autora se basa en Bourdieu, para sugerir que la relación entre clase social y buen gusto no van de la mano. En diferentes entrevistas los jóvenes me

comentaban que la forma de vestir no es exclusiva de los narcotraficantes. Hay a quienes les gusta y tienen la manera de adoptar ese estilo y de darse esos lujos. En las entrevistas, los jóvenes mencionaban que hay quienes parecen narcotraficantes, los denominan "los *wannabé*", es decir, quieren usar marcas originales pero no pueden acceder a ellas. Me decían que para fortuna de varios, en México existían replicas idénticas a costos más accesibles. Se puede decir que entre los que son, los que parecen y los que quieren ser, se da un efecto de mimetización con lo que se hace imposible realizar una distinción[74]. En diferentes charlas al hablar sobre la moda los entrevistados hacían énfasis en lo que se usa ahora y lo que se dejó de usar hace tiempo. Cito un fragmento de entrevista:

> Ahorita la moda enferma es la ropa negra. Se está usando, por ejemplo. Un cabrón enfermo yo me lo imagino con unos zapatos italianos, un pantalón, no sé, Boy London. Cremón pues. Una camisa negra con calaveras, muchas piedras, una gorra. Tipo Ed Hardy. Una gorra también con brillo, un rosario discretón. Ya no se usan los sombreros, ya no se usan las botas, ni las pieles exóticas. Ahora se usan las marcas. Lo de marca pero tirándole a fresón. Pero siempre los buchones le meten su estilo pues, como muy fashion pero a la vez te ves ostentoso pues. Sin traer muchas alhajas pues, ¿si me explico?, Un rosario, una cadenita discreta, tu reloj Versace, Rolex, Armani, pero discretón pues […] Los rosarios se usan guey, pero ya no, ya no se ponen esas cadenotas con un rin de bocho colgando, así con la virgensota en medio. Ahora te pones un rosario de hilo, o de madera con un rosario de oro arriba, o uno de esos de chaquiras te lo cuelgas con tu rosario. Una playera tipo Polo también, o una camisa también, pero igual la camisa con el mismo estilo, sin pegar el estilo o cambio (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

En una ocasión, al hablar con un amigo acerca de las modas y las formas de vestir, me indicó: "No ocupas ser muy inteligente para saber cómo se viste un buchón. Escucha la música. Los corridos te dicen todo. Te dicen qué beber, qué marcas usar y cómo portarlas". En efecto, algunos narcocorridos hacen alusión a las modas, pero la vestimenta es un elemento que rebasa el contenido de las canciones. Es algo que forma parte de las agrupaciones, se relaciona con su estilo y con la forma de presentarse ante un público. En el capítulo anterior mencioné el caso del disco Corridos Prohibidos (1989) de Los Tigres del Norte, en el que parte de la estrategia para conectar con el público consistió en identificar y adoptar la forma de vestir de su público: "vestir como visten los chamacos de ahora, la gente de ahora. Y quiénes son los que mueven este movimiento, los jóvenes,

[74] Para los medios de comunicación y algunos políticos son los narcotraficantes los que imponen la moda. Como si se tratara de una pasarela de moda, argumentan que al capturarlos y presentarlos a los medios se difunde y marca la pauta de consumo de la "narco moda". Dicen que las playeras Polo Ralph Lauren incrementaron su popularidad en México a partir de la detención de tres narcotraficantes entre abril y junio del 2010. Los medios denominaban a ese tipo de playeras como las "Narco-Polo" (Suberza, 2011).

cómo visten, pues con sus Levis, una chamarra Levis, botas, esto y sombreros y todo eso" (Citado por Ramírez-Pimienta, 2011a, p. 98). Siguiendo a Hormigos (2008), la producción, difusión y presentación de la música se nutre de los criterios estéticos presentes en la vida cotidiana. Según el autor, las producciones y modas de los músicos cambian en la medida que los artistas buscan cubrir las expectativas de su público, las cuales siempre son dinámicas. En el mismo sentido, Silvia Martínez resalta la importancia de los elementos visuales de la música. En su caso, se interesa por la estética y la música *heavy metal*, de la cual menciona que "la estrella de rock no sólo debe serlo, sino además parecerlo" (1999, p. 66). Para Martínez, la apariencia y la estética característica del *heavy metal* se inscribe en la vestimenta, la iconografía de los grupos, las portadas de los discos, posters, artículos promocionales de la agrupación. También, se manifiesta en la forma de presentarse y relacionarse con el público. Menciona que cuando una agrupación decide presentar su repertorio en un escenario, hay un mundo de elementos que entran en juego además de las canciones y sus contenidos. Concluye que si bien la imagen y la estética potencial del *metal* es agresiva y sangrienta, poca cosa tiene que ver con el comportamiento de los músicos y su público. Además, enfatiza que la vestimenta juega un papel importante con el estilo y la imagen que quiere dar una agrupación, pero sobre todo, es un elemento relacional que permite empatizar y establecer una conexión con el auditorio.

Al igual que otros géneros musicales, para los intérpretes del narcocorrido la vestimenta también juega un papel muy importante. Para ellos es una forma de caracterizar y definir el estilo del grupo. Cuando fui a los bailes y conciertos noté que algunos grupos aún mantenían el estilo tradicional del músico norteño. Ese que se caracteriza por el sombrero vaquero, trajes coloridos, botas vaqueras y cintos de pieles exóticas. También, observé que la mayoría de agrupaciones han dejado de lado ese estilo, adoptando una nueva tendencia. Uno de los músicos entrevistados me comentó:

> La mayoría de los grupos ya no usan ni traje. Usan su camisa, su pantalón, su zapatito. Ya no usan botas […] Que esperanza que se pongan sombrero. Usan su pantalón y su camisa Pavi Italy, porque tiene que ser de marca, si no, no sirve […] Si te fijas, son cosas que no, no son tonteras pues […] Hubo un tiempo que todos con su Ed Hardy. La cachucha no bien metida, como debe ser. Porque así la usaban los mafiosos pues. Tus rosarios, tus pulseras, tu reloj. Los relojes grandes, exageradamente grandes. Y, o sea, se van haciendo modas pues (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Como señala Peterson (1997), el estilo de cada agrupación es inestable, cambia constantemente, se actualiza a partir de la negociación, interacción y conexión entre los

artistas y su público. Su autenticidad y originalidad tiene relación con los intereses comerciales de la agrupación. También, con la necesidad de poner en circulación su música. En este sentido, el público juega un papel importante en la definición estética de las agrupaciones. No se trata de un público aislado, independiente, pasivo, que sólo escucha y ve a los músicos. El público forma parte de los cambios y del mantenimiento de los códigos estéticos de su música (Negus, 2005). En este sentido, los intérpretes del narcocorrido tienen claras las expectativas de su público y reconocen la importancia de su vestimenta para la presentación de su música:

> Nosotros tenemos que estar igual que ellos para que les guste. Para que digan: "Ah, este güey trae una chaquetilla con piedras, mira está enfermo, va a cantar chilo". Eso es lo que yo pienso que van a pensar […] Hay músicos aquí en Culiacán que se visten con cachucha cuando van a tocar. Cachuchas con piedras y con sus camisas así de buchones pues. Así de Ed Hardy […] Ahorita en la actualidad eso es lo que está pegando, así la buchonada […] Uno mismo dice "plebes hay que hacer esto, hay que ponernos una pechera cada uno y salir a tocar así y una gorra negra, y acá que se vea así como si fuéramos unos militares". No respetando esa onda, pero que se vea que vamos como que agarrarnos a balazos con alguien […] Es nomás el papel para que la raza diga "¡haya madre!". Es que tu sabes que si sales así le va a gustar a la raza, porque la raza está enferma. De algún modo eso es lo que les gusta, la violencia (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

Para Negus (2005), los cambios estéticos en ciertos géneros musicales se dan por la proximidad entre los músicos y el público. Además, por la cercanía en los contextos en los que circula la música. El autor toma como ejemplo el rap, sugiere que la potencia y espontaneidad de su estética es porque "surge de la calle" y se mantiene cerca de ella. Otro punto que resalta Negus, es que por lo general los pequeños sellos discográficos, o disqueras locales impulsan y promueven los cambios estéticos de la música. En la búsqueda de la originalidad y al mantener un contacto más cercano con los consumidores de la música, muestran flexibilidad para comercializar nuevas propuestas musicales. Por otra parte, Negus resalta que el rap es "más que música: es rap, moda y promoción de productos" (p.178). La ropa que usan los artistas se convierte en un elemento esencial para el marketing y la producción de la música. Lo mismo ocurre con el narcocorrido:

> En mi iPod escuchaba una lista de reproducción de narcococorridos. Uno de ellos inicia diciendo: "Qué rollo buitrada. Nosotros somos Los Buitres, y nosotros vestimos pura ropa alterada, y cero miedo mi compa". Otro dice: "Quiubo mi gente. Nosotros somos Los Cuates Valenzuela y te presentamos el volumen tres del Movimiento Alterado. Pisteando con puro tequila Carmona y vistiendo pura ropa ANVEM. Hay nomás. Twiins Culiacán". En ambas canciones primero se presentan, mencionan la marca de ropa que usan, el estilo al que se adscriben y después dan inicio a la canción.

En Internet encontré la página de la tienda ANVEM[75], se define de la siguiente forma:

> ANVEM mas que una marca representa un estilo de vida; es un medio de expresión, una forma de cultura transportada a la vida diaria mediante la moda. Las colecciones de ANVEM están orientadas en un estilo y diseño únicos […] Basamos nuestros proyectos en temas que son una realidad, altamente influenciados por el folklor del norte de México, el cual se ha transformado en un fenómeno cultural que nos identifica a gran parte de la juventud de esta época (Diario de campo: Observación, sin fecha).

Para ANVEM sus productos y diseños son una forma de "disfrutar nuestra música". También, sus productos articulan lo visual, lo estético, la música y las condiciones de violencia que se viven en México. Los diseños de ANVEM son muy similares a los productos del Movimiento Alterado, "la ropa alterada" que expondré a continuación.

Siguiendo a Negus (2005), la objetivación de la música a través de diferentes productos, son claves para mantener activo y potenciar la difusión y el consumo de objetos musicales. Para Negus, las empresas discográficas establecen una conexión muy estrecha entre la música, el *merchandising* y el público. Así, los artistas o las agrupaciones que ya cuentan con cierto reconocimiento se interesan por promocionar constantemente sus productos. En este sentido, el consumo de la música se despliega por todo tipo de productos. En el caso del narcocorrido, un ejemplo serían las producciones de las agrupaciones que pertenecen al "Movimiento Alterado". En su página Web promueven la tienda Online "Official Store Puraenfermedad". La presentan de la siguiente forma : "Esta es la tienda oficial donde podras adquirir todos los articúlos del Movimiento Alterado desde Cd´S, Peliculas y hasta Ropa!!".

> En la tienda es posible encontrar la discografía del Movimiento Alterado, los discos de cada agrupación; DVD'S con los conciertos en vivo; ropa del Movimiento Alterado […] La ropa de hombre y mujer tiene estampadas leyendas que dicen: "TWINS CULIACAN PRESENTA: CARTELES UNIDOS CORRIDOS ENFERMOS", "M▌A MOVIMIENTO ALTERADO", "I ≡ Movimiento Alterado". En algunos diseños las leyendas aparecen acompañadas de armas AK 47. Otros incluyen fotografías o siluetas de los artistas del Movimiento Alterado, los logotipos de las agrupaciones. Similar a la firma de Ed Hardy, aparece la firma de "Don Nasty". De hecho, la estética es similar. Los diseños de Don Nasty se acompañan de calaveras, manchas de sangre, armas, granadas, impactos de bala, carros y camionetas de lujo y hojas de mariguana.

La experiencia musical del narcocorrido se traslada más allá de la experiencia auditiva. Se hace visible a través de conciertos, afiches, portadas de discos, fotografías que

[75] Sitio Oficial: http://www.anvem.com.mx

envuelven las tiendas de discos y páginas Web. También, en los diseños de camisetas que hacen alusión a grupos específicos, o bien, que visibilizan elementos que son cantados en los narcocorridos. La estética ha cambiado. El estilo rural y campirano al que refieren algunos autores forma parte del pasado. Ahora, se hace visible un pluralismo de estilos, donde los músicos y los usuarios prefieren una moda casual-citadina que sigue las tendencias de firmas internacionales. Esto implica una sucesión de estéticas musicales fugaces. En el caso de la estética del narcocorrido, no es unitaria y estable, sino múltiple, fragmentada y cambiante.

A manera de síntesis, la música choca con el problema para definirse como objeto, le es imposible fijarse y delimitarse materialmente, se presente una y otra vez, y hace que aparezca una acumulación de mediadores heterogéneos articulados (Hennion, 2002). Como se ha visto a lo largo del capítulo, el narcocorrido no es sólo música. Al seguir las práctica de producción y difusión de narcocorridos, es posible observar la participación de diferentes actores que permiten la conexión entre la música, los músicos, el público y el contexto. Se trata de una red inestable, siempre dinámica, que se actualiza a partir de la puesta en escena de la música en su contexto.

Capítulo 7. Difusión, circulación y consumo del narcocorrido

El éxito del corrido en México ha dependido de las diferentes estrategias de difusión de sus intérpretes. Durante el tiempo revolucionario fue a través de la interpretación en vivo y con la impresión en hojas sueltas (Avitia, 1997a; Mendoza, 1956). En el período postrevolucionario fue a través de la radio (Ragland, 2009). Yolanda Moreno documenta que durante las décadas de 1920 y 1930 la radio cumplió un papel importante para que intérpretes y cantantes difundieran su música, "que si bien no siempre expresaban 'el alma torturada de México', demostraban las muchas facetas, influencias y modalidades de la canción mexicana" (1989, p. 85), entre ellas, la canción ranchera, la música norteña y los corridos de la época (Ragland, 2009). También, el corrido se grabó y difundió por medio de discos de 78 rpm, que serían remplazados por los de 45 y luego por los de 33 (Ramírez-Pimienta, 2011a). Así, las formas de difusión y consumo han ido cambiando en la medida que se adaptan a las innovaciones tecnológicas que dan soporte a la música. Por citar brevemente un ejemplo más reciente, durante la década de 1990 el éxito de Chalino Sánchez en Los Ángeles, California se basó en los casetes que grababa y regalaba a quienes le pedían un corrido (Quinones, 2002). Además, su música se promovía en pequeños negocios: "mercados, autolavados, carnicerías, en las cajas registradoras con novedades musicales a precios módicos. Los *swapmeets* o bazares al aire libre serían otros lugares donde los corridos de Chalino encontraron un público. Pronto la música de Chalino se oiría prácticamente en todas partes" (Ramírez-Pimienta, 2011a, p. 166).

En este capítulo abordaré la circulación y el consumo de la música en su contexto. En una primera parte del capítulo me centraré en la difusión del narcocorrido en Internet y las redes sociales; también, abordaré la presencia, la compra y venta, el consumo, el intercambio y el uso del narcocorrido en la calle. En la segunda parte del capítulo, desarrollaré la presentación de la música en vivo, la relación de artistas con el público a través de fiestas privadas, ferias, bailes populares y conciertos.

Según Tara Brabazon (2012) y David Hesmondhalg (2002), existen pocos estudios sobre música popular basados en trabajos empíricos. Para estos autores es necesaria una aproximación que comprenda los ambientes en los que la música se reproduce y las formas en las que se usa, comparte y distribuye. Resaltan que no es posible la comprensión de la música en un contexto si no se presta atención a la relación que existe entre los artistas y su público. Para ello, es necesario detenerse en el análisis de lo que los músicos hacen para que

su música llegue a su público, y así explorar las prácticas que apuntalan la difusión de la música. Por otra parte, es importante atender las prácticas de los usuarios, las formas en las que hacen circular la música y las prácticas sociales asociadas a la escucha de narcocorridos. Siguiendo a Barry Brown y Abigail Sellen (2006), es indispensable comprender los usos de la música desde la perspectiva de los usuarios. Aquí, los usuarios de la música no son concebidos como consumidores pasivos, sino como productores y distribuidores de su propia música.

7.1. Narcocorrido e Internet

Estudiosos de la música y la cultura popular han resaltado que la radio es uno de los medios más importantes para la promoción musical. Hasta hace unos años, los autores afirmaban que las emisoras de radio eran determinantes para generar y mantener una audiencia. También, para encausar el gusto, la producción y el consumo de la música (Hormigos, 2008; Negus, 2005). Además de la programación de la música en la radio, consideraban importante la participación de los grupos en entrevistas de radio, televisión, prensa y revistas especializadas de música. Espacios que ayudan en la promoción de sus producciones y actividades artísticas (Martínez, 1999). Para Simon Frith (1978), la popularidad de la música incrementa en la medida que se escucha simultáneamente en la radio, en los reproductores personales de los usuarios, en bares, cafés y salas de baile. La radio, no sería algo que determina o manipula el gusto de los oyentes, más bien le toma el pulso a la audiencia. Se interesa en programar los discos más vendidos, la música que más gusta, o la que más se escucha en un determinado momento (Frith, 1981; Hesmondhalgh, 2002; Negus, 2005).

Propuestas más recientes, como la de Tara Brabazon (2012), sugieren que en la actualidad la radio es "un segundo medio" de la música. Es decir, que la radio ya no es el medio principal a través del cual la gente descubre música nueva. La autora resalta que el desplazamiento se ha incrementado por la presencia de dispositivos tecnológicos con gran capacidad para almacenar música. Dispositivos que son compatibles con los autoestereos, o equipos de audio de casa. También, por la existencia de canales alternativos [Internet, Podcast, MySpace, Facebook, YouTube, Spotify], que permiten escuchar música novedosa, incluso la que todavía no sale a la venta. Para Michael Bull (2006), la movilidad de la música a través de reproductores personales como Walkman, iPod, teléfonos móviles, permite que la escucha sea flexible, que se pueda disfrutar de la música en cualquier momento y en

cualquier lugar. Además, si bien se trata de dispositivos encaminados a la escucha individual, lo cierto es que potencian la relacionalidad de la música. No sólo por que permiten almacenarla, sino porque favorece que la escucha de la música sea compartida. Por otra parte, permite que la música circule, que se comparta y se adquiera por vías alternativas. La música circula de boca en boca, de mano en mano y de aparato en aparato (Fouce, 2012).

Siguiendo a Joan-Elies Adell (1997), la imagen de una agrupación musical ensayando, preparando los temas para acudir a un estudio de grabación, o a una estación radiofónica, es una ficción que cada vez se aleja más de la realidad. Toman mayor relevancia las vías alternativas para la difusión de la música. Esto supone un menor costo para las agrupaciones, también, un impacto sin ningún tipo de restricciones. En YouTube es común encontrar grabaciones de ensayos, primeras versiones, presentaciones en vivo de fiestas privadas. Son grabaciones que las agrupaciones suben inmediatamente después de tocar. Teléfonos móviles, ordenadores portátiles, iPods y reproductores MP3, son utilizados como medios de grabación, radiodifusión y circulación de la música. En algunos casos la calidad de la grabación es mala, pero facilitan la movilidad de la música. Se genera el acceso a la música sin la necesidad de soportes físicos, ni de costosas estructuras de distribución. A su vez, esto ha permitido la proliferación de grupos que contemplan la posibilidad de grabar de manera directa, sin tener que atravesar por la mediación de las compañías discográficas (Brabazon, 2012).

Durante una entrevista con un grupo, me comentaban que "muchas veces te haces famoso por Internet antes de llegar a una disquera" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010). Para ellos, lo importante es "darse a conocer" por diversos medios. Internet es una herramienta fundamental en la difusión de su música. Además, estos canales permiten mayor interactividad y establecer un contacto más estrecho con el público (Hormigos, 2008).

> Al visitar la Web del Movimiento Alterado y la tienda oficial encontré algunas similitudes con algunas tiendas de discos físicas. La primera, es la ambientación. Desde que entré a la página podía escuchar la música del Movimiento Alterado. Además, es posible encontrar afiches de conciertos y de los artistas. Anuncian de manera visual y auditiva sus próximas presentaciones en diferentes regiones de México y Estados Unidos. Exponen portadas de discos, fotos de los artistas y de conciertos. También, promueven los videos más recientes a través de YouTube. Hay un espacio especial dedicado a videos que enlaza al canal de YouTube "TwiinsCuliacanTV", al cual es posible suscribirse y reproducir los videos. La página expone los accesos a la *fan page* de diversos artistas en Facebook y enlaces para seguirlos en Twitter (Diario de campo: Observación, sin fecha).

La página del Movimiento Alterado no es un espacio exclusivo para la venta de música, o de productos relacionados con la música, es un espacio que propicia la relación y el contacto de los músicos con el público. Siguiendo a Peterson (1997), la proximidad entre los *fans* y los músicos es un elemento indispensable para la producción, difusión y circulación de la música. El autor se refiere a las giras artísticas, presentaciones en vivo, o a cualquier otra actividad que permita un contacto con los músicos. En la actualidad, las nuevas tecnologías de la información y comunicación, se han convertido en el medio idóneo para difundir la música. A través de ellas se incrementa la relación entre música, músicos y público. También, la participación y compartición de la música.

Para Héctor Fouce (2012), el uso de las redes sociales es determinante en el éxito o el fracaso de una agrupación musical. El autor menciona que "antes la música guiaba a la gente, ahora la gente guía a la música". Las redes sociales son espacios clave para interactuar con el público.

> Los músicos necesitan estar más cerca de sus audiencias, interactuar con ellas, hacer eco de sus demandas. De esto se ha derivado un uso intensivo de las formas de comunicación a través de Internet y las redes sociales […] El objetivo es "mimar al público", "darle algo especial" y "ponerlo de tu parte" (p.172-173).

Ganarse al público pasa por diferentes actividades. Por ejemplo, mantener activa la interacción con el público a través de un perfil en una red social. También, facilitar el acceso a la música del grupo, esto a través de Internet. Además, será importante producir materiales de calidad, que sean aceptados por su público (Fouce, 2012). En este sentido, es común que las agrupaciones suban fotos de sus presentaciones; actualicen sus perfiles comentando las actividades que realizan, manden saludos, dediquen canciones, o escriban cualquier cosa que permita un contacto. Cito algunos ejemplos de agrupaciones que mantienen activo su perfil en Facebook: "Aki andamos al 100 plebes, Ayy para k hechen la mano y apoyen" (Los Intocables del Norte); "VAMOS X 1000 FANS PLEBES, CON EL TIRO ARRIBA!!! (El Komander); "para toda la gente que les gusta nuestra musica…con la gran sorpresa que ya salio el nuevo disco gracias a dios un logro mas para esta agrupación que a luchado y mucho…gracias por su apoyo.!!!" (Los Salcido de San Ignacio); "UNA PARTY NO ES PARTY SIN LOS CORRIDOS!!!" (Escolta de Guerra.); "ENSALLANDO…" (Los Salcido de San Ignacio). "SALUDO A TODA LA PLEVADA SONORA CHIHUAHUA SINALOA ZACATECAS TIJUANA MEXICALI Y TODO AKEL KE NOS APOYE ASI NOMAS!!!" (Escolta de Guerra); "Un saludo pa' los

compas, puro pa' delante viejos! hechenle fibra y mucha suerte. Un abrazo de parte de sus amigos" (Los Canelos de Durango).

También, a través de las redes sociales difunden y promocionan sus próximas presentaciones y nuevas producciones musicales. Lo más común es que la música la vinculen a un enlace de YouTube: "Plebes Como andamos se la pasaron machin ayer o que? Ahora los esperamos en San Jose Ca. Estaremos en 'El Rodeo' Esperamos toda su presencia de la gente de San Jose y sus alrededores" (Voz de Mando); "A TODA LA PLEBADA QUE LES GUSTA LOS BUENOS CORRIDOS AQUI LES DEJAMOS UNA PROBADITHA DEL NUEVO CORRIDO QUE VENDRA EN EL SIGUIENTE DISCO […] ESPERENLO MUY PRONTO YA ESTA LISTO EL DISCO EN EL ESTUDIO…" (Los Salcido de San Ignacio); "Ya llego el dia! Hoy salió a la venta el nuevo album […] Descárgalo aquí" (Los Tucanes de Tijuana); "CORRIDO NUEVO SIN NOMBRE PLEBES COMO LE PONEMOS????" (Los Juniors de Culiacán).

Siguiendo a Fouce (2012), las redes sociales y otros espacios en la red, generarán y mantendrán nuevos lugares de producción e intercambio musical. Según el autor, el objetivo es facilitar a la audiencia el acceso a la música en el convencimiento de que si la gente conoce la música del grupo y puede acceder a ella sin trabas ni dificultades, hay posibilidades de que compre el disco, que acuda a los conciertos, o los contrate para presentaciones. Durante las entrevistas con usuarios de narcocorridos, era común que hicieran referencia a Internet como un espacio en el cual adquirir y compartir su música. Cito dos fragmentos de entrevista:

> ¿ALGUNA VEZ HAS COMPRADO UN DISCO?./No./¿NO?, ¿NUNCA?./ Nunca, nunca./ ¿NI PIRATA?/ Pirata sí. Pero son contados, como unos ocho. Siempre los he bajado a la computadora./ ¿Y POR QUÉ NO COMPRAS LOS DISCOS?/ Por que siempre he tenido Internet y la compu, pues. Y para qué compro los discos si ahí los tengo en la computadora. No tiene caso. Hay piratas que ya tengo en la compu. Para qué voy a estar comprando si ahí mismo los puedo bajar […] Es que hay una página especial de puros corridos. "Corridos Culiacán", y ahí van saliendo todos los nuevos. Ahí, si lo quieres bajar, entonces nomás le das clic. Debes estar registrado. Tu te registras, le metes tu mail, y ya todo. Y ya nomás tienes que descargar, le picas descargar, y ya nomás abrir, y ya […] tengo como dos páginas pero no me acuerdo del nombre. Hay varias, pero no sé. Búscale en Google (Diario de campo: Entrevista con usuario JO., noviembre 2009).

> Los corridos con mis amigos. De que se ponen de moda y ahí los traen ellos, y al rato me los pasan, o yo los traigo y se los paso. Y así se rolan los corridos, o de Internet. Casi nadie compra los discos […] Siempre, casi siempre los bajo, los quemo a un CD, o si no, grabo una memoria para el estéreo. Casi nunca. No me gusta comprar discos. Discos de corridos no. Ni de música. Casi nunca compro música en la calle. Porque no me gusta la música que traen. Me gusta más escogerla yo./¿LA DESCARGAS DE ALGÚN SITIO EN PARTICULAR?./

> Del Ares […] De ahí, pues la gente ahí mismo las sube pues. Como los tiene en su computadora, y solo se suben, y tu los puedes descargar (Diario de campo: Entrevista con usuario JL., febrero 2010).

Para Brown y Sellen (2006), escuchar y compartir son prácticas musicales que van de la mano. De hecho, el compartir la música es algo que viene de mucho antes del *boom* de Internet. Paul Willis (1998), en su estudio *Cultura viva: Una recerca sobre les activitats culturals dels joves*, resalta que la actividad musical no se delimita al consumo y la escucha de la música. En su trabajo critica la concepción de los usuarios de la música como "pasivos", y describe prácticas sociales que giran en torno a la música. Por ejemplo, la escucha compartida, la búsqueda, la compra y el intercambio de discos y cintas de segunda mano, grabaciones personalizadas, mezclas hechas de actuaciones en clubs, fiestas y otros eventos musicales, y grabaciones directas de la radio. En este sentido, Willis describe a los usuarios como consumidores, pero también como creadores y promotores de su música. En la misma lógica, Brown y Sellen, señalan que las prácticas musicales actuales son similares a las formas tradicionales de compartir la música. Se adecuan en relación a nuestras prácticas cotidianas y al uso de tecnologías de la época (Kenton & Brown, 2006). Descargar, compartir y copiar música ofrece la ventaja de explorar la música que no se compraría en un primer momento. Esto permite ahorrar dinero. Además, los autores resaltan que a través de Internet es posible obtener y compartir música con personas desconocidas, que no precisamente comparten el mismo contexto. Lo cual incrementa los canales de circulación de la música. Para Brown y Sellen, los formatos digitales de la música no desplazan a la música en físico, más bien, es un formato complementario en la circulación de la música. Con esta idea, precisan que el descargar, compartir y copiar la música no inhibe la compra del original. El reto de la industria discográfica es dar un paso más allá de la distribución de la música en formato CD o DVD, proceder a la digitalización de la música para su distribución a través de Internet. Según Hormigos (2008), los distribuidores tienen la complicada tarea de promover las descargas desde páginas oficiales, que según ellos, es más seguro y de mejor calidad que en las no oficiales. Aunque en la actualidad esas ventajas no sean más atractivas.

Ante las restricciones de difusión en radio y televisión para la promoción de narcocorridos, su popularidad ha incrementado a través de redes virtuales. Ya sea a través del modelo *peer to peer* (P2P), que consiste en el intercambio de archivos MP3 en la red entre las personas que participan en una comunidad; el *streaming*, que posibilita la descarga de archivos; el *webcasting*, que sería una radio permanente a través de Internet, la finalidad no es

el compartir o descargar, sino escuchar durante el momento de conexión (Hormigos, 2008). Además, los soportes tecnológicos en los que ahora se escucha la música, permiten almacenar gran cantidad de música, escucharla sin interrupciones comerciales, compartirla en el momento, copiarla de un soporte tecnológico a otro (Brabazon, 2012). Para Brown y Sellen (2006), es necesario matizar sobre la valoración de juicios inherentes a estas prácticas musicales. Mientras que unos hablan de "música pirata", en términos de robo, hurto y abuso. Otros hablan de "compartir música", un sentido de comunidad y reciprocidad. Con los músicos que hablé sobre este tema se identificaban con la segunda noción. Cito un fragmento de entrevista:

> Ahorita con la piratería, desgraciadamente, hay quien no te compra un disco. A mí me dicen, y yo me río mucho, porque me dicen: "en cuanto te salga el material te lo voy a piratear". "Haz lo que te de la gana", le digo yo. Al fin de cuentas, ¿qué? No, no puedes hacer nada. Y a uno como cantante eso también le conviene. Te conviene porque te das a conocer más y listo. También te interesa su situación, ¿qué vas a hacer? No puedes hacer más […] En la actualidad, grabar y vender no se puede. Ahora es grabar y regalar. Y que venga lo que venga […] Mi tirada es regalar. Dejar mi disco y mi tarjeta […] Tienes que irte a todos los niveles (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor A.S., 10 de diciembre 2009).

Como sugería Willis, en la actualidad los jóvenes continúan siendo consumidores, productores y distribuidores activos de la música. Las nuevas tecnologías han potencializado las formas de vender, comprar, distribuir y consumir música (Brabazon, 2012).

En el viejo modelo de la industria discográfica, los conciertos eran actividades promocionales para lograr vender más discos. Ahora, la venta del disco en muchos casos es insignificante. El disco no es la forma de acceder a la música del grupo. Con el potencial de Internet, la música en directo ha recobrado fuerza, de ahí que la lógica de las redes sociales no termina en Internet (Fouce, 2012).

7.2. El narcocorrido en la calle

La calle es otro canal importante para la circulación y el consumo de narcocorridos. Anajilda Mondaca (2012) señala que en Culiacán existen espacios concretos y emblemáticos en los que se presenta la circulación, el intercambio y el consumo de narcocorridos. En su tesis doctoral, la autora describe espacios específicos que considera "emblemáticos" y "más

importantes como manifestación de la narcocultura"[76] . Entre ellos recupera "la calle", como espacio público donde circulan narcocorridos.

7.2.1. Compra y venta en puestos ambulantes

Una de las formas en las que el narcocorrido se presenta en la calle es a través de la venta ambulante. También conocida como *top manta*, donde vendedores callejeros exhiben y venden su música.

> "¿Vendes discos de narcocorridos?", "Es lo que más tengo y lo que más vendo", me respondió el vendedor […] los puntos de venta fijos es posible encontrarlos en lugares estratégicos donde predomina el flujo de personas, por ejemplo: las calles del centro de la ciudad, mercados, cerca de estacionamientos, paradas de autobuses, gasolineras, expendios de cerveza, taquerías, a las afueras de pequeños supermercados 24 horas OXXO. En estos puntos la música se exhibe en estanterías en las que colocan los discos. A veces, cuentan con equipo de sonido para reproducir la música que venden […] Otro tipo de vendedor es el que se desplaza por la ciudad. Es común encontrarlo en el cruce de vías importantes de la ciudad, gasolineras, mercados, taquerías. Ofrece su música acercándose a las personas y mostrando su producto […] Es posible comprar la música en el momento deseado, sin necesidad de desplazarse a un punto específico (Diario de campo: Observación, sin fecha).

Según Hormigos (2008), cada día es mayor la circulación de música ilegal. Se ofrece "un producto de peor calidad, pero mucho más barato" (p.250). Esto no siempre es así. El formato MP3 hace que la copia y distribución de la música sea más rápida. Además, se aproxima, o mantiene la misma calidad de sonido que los productos originales a un costo menor (Sedeño, 2005).

> En un puesto ambulante, un CD "copia" de un original, con 15 ó 20 canciones, cuesta $10 pesos. Un CD en formato MP3 con variedad de artistas y 150 canciones, cuesta $15 pesos. Comparado con el disco original, la venta ambulante supone un ahorro para el comprador. Las fallas en calidad de audio no siempre se encuentran presentes. Se pueden encontrar discos con la misma calidad de audio que un CD original […] Un vendedor me explicaba: "Yo vendo lo que más se escucha. Lo más nuevo. Mis discos son copia idéntica del original" (Diario de campo: Observación, sin fecha).

Esta forma de distribución de la música es considerada ilegal. Según Sedeño (2005), se explotan los derechos de propiedad intelectual de forma ilícita, se incumple y elude el abono de los derechos de autor, así como otra serie de deberes legales. La producción, compra y venta de "música pirata" son consideradas como amenazas que enfrenta la

[76] Describe la Capilla de Jesús Malverde, la Iglesia San Judas Tadeo, el Mercado Rafael Buelna "El Mercadito", la Feria Ganadera, El Panteón Jardínes del Humaya, y algunas calles de Culiacán.

industria discográfica a nivel mundial. Sus dos frentes son la distribución de música en la calle, y las descargas musicales a través de Internet (Cuadrado & Miquel, 2007).

Según José Aguiar (2010a), no es accidental la palabra 'piratería' para referirse a la producción, reproducción, venta y uso de la música. Desde el marco legal, refiere a agentes que están 'robando' la propiedad ajena, como lo hicieron los bucaneros del siglo XVII. "Los propietarios legales no se benefician de la venta ni uso de copias piratas y quizá sea por ello que perciben la piratería como una pérdida directa" (Aguiar, 2010b, p. 150). En la actualidad, diversas instituciones internacionales aseguran que no es sólo una cuestión económica, sino también delictiva, afirman que la piratería musical financia al crimen organizado (Cuadrado & Miquel, 2007). Aguiar cuestiona esta postura, documenta que la *International Federation of the Phonographic Industry* intentó demostrar los nexos entre la piratería y organizaciones criminales, en particular con traficantes de drogas y contrabandistas de armas.

> Después de los ataques del 11 de septiembre de 2001, la IFPI argumenta que la piratería financia el terrorismo internacional. Como evidencia, se reproducen portadas de CD piratas obtenidos en Ciudad del Este, Paraguay. En la portada del *CD Guerra de las cumbias* se observa una ilustración de un hombre con una barba larga; al fondo se ven dos torres altas, y un avión está volando contra una de ellas, aunque la torre parece estar ya en llamas, mientras la segunda torre está explotando […] Con base en este material, la IFPI sostiene que la piratería financia y promueve el terrorismo del Medio Oriente (Aguiar, 2010a, p. 14).

Para Aguiar, la criminalización de la piratería surge desde los intereses internacionales. Desde ahí se legitiman acciones punitivas para controlarla. En México, en el 2000, durante el gobierno de Vicente Fox, se emprendió el programa antipiratería más ambicioso de la la historia del país. La 'lucha contra la piratería' surgió de la presión de las industrias estadounidenses por la defensa de los derechos de autor. "Demandaban del gobierno mexicano medidas más contundentes contra la reproducción y venta ilegal de material protegido" (p.152). Se trata de medidas descontextualizadas y con poco impacto. A pesar de reformar leyes e implementar programas antipiratería en México, la venta de música, películas y otros artículos continúa e incrementa en la vía pública y a la vista de las autoridades. Para Aguiar, la penalización de la piratería no tiene sentido mientras no se examine el contexto social, político y económico en el que se transplantan las políticas de penalización. En México, el comercio informal no se desarrolla al margen de la ley. Al reprimir a este sector económico se visibilizan los mecanismos de corrupción entre los productores, vendedores y las autoridades (Aguiar, 2010b).

Desde la industria discográfica se asume que si las copias ilegales no estuvieran disponibles, los consumidores comprarían un original. Según Cuadrado y Miquel (2007), el no consumir productos originales es una manera de protestar por los elevados precios que mantiene la industria discográfica. Para Aguiar, "la diferencia de precio es un factor central: los consumidores adquieren piratería porque es accesible" (Aguiar, 2010b, p. 150).

En el caso del consumo de narcocorridos en estos puestos, el acceso es fácil, inmediato y a bajo costo. Se masifica la producción y el consumo de narcocorridos a través del comercio informal (Aguiar, 2010a). En ocasiones es posible encontrar novedades que aún no han salido a la venta en tiendas oficiales. Es otra manera en que se distribuye y promociona la música de las agrupaciones locales. En un reportaje especial sobre el Movimiento Alterado interviene un trabajador de la empresa Twiins Enterprise, que produce y distribuye la música. En su intervención el entrevistado valora de forma positiva y estratégica la distribución alternativa de la música:

> Muchas veces, una compañía, es tanto el sacrificio, tanto el gasto que hacen muchas veces, que a veces se tiene que llegar a por ejemplo hasta la piratería en este caso. Es como una rama que tienes que llegar porque, no te van a decir que no. No te van a decir que no, y es a donde tienes que acudir. Ya que si lo que es la radio y la televisión te cierran las puertas, ¿qué haces? ("Reportaje especial del movimiento alterado," n.d.).

Algunos jóvenes con los que tuve oportunidad de hablar, coinciden en que el consumo en los puestos ambulantes se trata de comprar un disco para el momento. Es decir, para escucharlo durante un trayecto en automóvil, en una fiesta, para una reunión, o para descargar la música a un ordenador. Por el costo del disco, poco importa si se raya, si se extravía, o si se lo roban. El disco no es para conservarlo, lo importante es que cumpla su función a corto plazo.

> Normalmente compro los discos piratas, güey. Ahí en el OXXO cerquita de mi casa hay un cabrón que se pone todos los días, y tiene hasta la madre de películas y discos. Y tu le dices, "¿sabes qué güey?. Eh, güey, un disco. *No pues, ¿de qué lo quieres*?, unos que estén pegando, que estén chilos, o ahí le pides un MP3 que tenga todo […] y ya te dice, "están los nuevos de fulano, están los nuevos de mengano" (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

Los jóvenes saben lo que compran. Reconocen que el producto que adquieren no es original, ya sea por su bajo costo, o por el lugar en donde compran la música. No existe un engaño por parte del vendedor de música. Cuadrado y Miquel (2007) mencionan que la diferencia entre la piratería y la falsificación, reside en el conocimiento y el consentimiento del producto que se adquiere. La falsificación sería la oferta de un producto con la intención de engañar al consumidor.

7.2.2. Circulación y difusión del narcocorrido en la calle

La calle, además de ser un espacio de compra y venta, es un espacio importante para el consumo de la música. Según Mondaca (2012), es el espacio público donde se presenta la mayor circulación de narcocorridos. Coincido con la autora, que es común escucharlos en mercados, pequeños establecimientos comerciales, pero sobre todo, en fiestas en las calles y vehículos que transitan por la ciudad.

Para Nery Córdova, los narcocorridos en la calle son "un estandarte de la violencia" y forman parte de la recreación de "la desviación social". Así describe la presencia de la música en las calles de Culiacán:

> En las colonias populares y suburbios de las ciudades, y las no tan populares, los constantes festejos parecen una epidemia de festividades y jolgorios. Los vecinos cierran arbitrariamente las calles, instalan el sonido e inician lo que ya de por sí constituye una acción violenta por los altos niveles de volumen. Y entonces la virulencia festera, en la que incluso participan jóvenes y niños, generalmente se prolonga durante toda la noche, y más; y en realidad nadie parece importarle las molestias que se puedan causar a los vecinos. Algún tiempo después, estos vecinos terminan haciendo lo mismo: se trata de prácticas aceptadas y asimiladas por el grueso de la población […] cuando los eventos son organizados por los narcos, la policía brillará por su ausencia (2005, pp. 334–335).

Desde que llegué a Culiacán para realizar el trabajo de campo me percaté de que la música y el narcocorrido se encuentran en la calle. No en una calle específica o en una zona especial. Simplemente, al andar por la calle es posible encontrarse con la música. En varias ocasiones me reuní con amigos y conocidos a *pistear* en la calle. En el argot de los jóvenes sinaloenses, quedar para pistear, es reunirse a beber alcohol, escuchar música y pasar la noche. Por lo general, son reuniones que se realizan a las afueras de una casa, en la calle. Son amenizadas por el autoestereo de un coche, por un equipo de sonido casero, o bien por karaoke. No siempre son jolgorios o fiestas especiales excesivamente concurridas, tampoco es una actividad violenta, o en la que narcotraficantes cuenten con ciertos privilegios como señala Córdova (2005). Se trata de una actividad cotidiana de fin de semana. Es una actividad ílicita porque se bebe en la vía pública, en ocasiones se invade la calle afectando el tráfico vehícular; además, los vecinos podrían denunciar por el ruido de la música. Es una actividad ílicta pero permisiva, en tanto que los vecinos lo toleran, es común que se realice y las autoridades lo permiten.

> Asistí a una discoteca a escuchar a un grupo norteño. El local cerró a las 2:00am. A mi parecer, demasiado temprano, y por lo que pude observar, también era temprano para el resto de los asistentes. Es decir, se sentía y era visible las ganas de continuar de fiesta. Un amigo se puso de acuerdo con amigos de él "para seguirla", "para seguir la peda", para irnos a otro lugar a continuar bebiendo y pasando la noche. No nos podíamos ir a otro bar porque igual lo cerrarían pronto. Acordaron quedar en la casa de alguien e hicimos una cooperación para comprar

> cerveza. A esa hora ya no hay puntos de venta legal, la hora límite en los expendios de cerveza es hasta las 11:00 pm, por lo tanto, teníamos que ir a un *aguaje*, que no es un lugar en el que hay o proveen de agua potable. Más bien, es un sitio donde venden cerveza de manera ilegal a cualquier hora […] Llegué a la casa del amigo de un amigo. Estábamos afuera de su casa, en la calle con un grupo de personas con las que nunca había convivido. Había mucha cerveza, jóvenes que venían de otros bares y una camioneta con música con volumen alto. El autoestereo era potente, el bajeo de las bocinas era fuerte y el sonido era de calidad. La madrugada fue amenizada con música variada pero predominó la música norteña, la banda y los corridos. La música servía como fondo mientras hablábamos y bebíamos. Era como estar en un bar, pero el bar era la calle. En ningún momento nos molestó algún vecino, tampoco la policía. Así, a las 7:00 am decidí marcharme a casa. Hubo quienes siguieron (Diario de campo: Observación, noviembre 2009).

Para Michael Bull (2004) el automóvil es uno de los espacios en los que se escucha más música. El autor estudió el papel de la música y la escucha durante los trayectos que hacían las personas. Por una parte, resalta que se trata de un espacio donde se experimenta la escucha privada, íntima e individual. Según Bull, la música y los equipos de sonido en los automóviles, hacen que sea un espacio más personal, cómodo y habitable. Otra idea que menciona y que considero importante rescatar, es que Bull concibe el automóvil como un dispositivo móvil de reproducción de música. En este sentido, el autor resalta que la música reproducida en un automóvil crea y reconfigura la experiencia musical en distintos espacios. En el ejemplo de la cita anterior, el automóvil, el autoestéreo, el volúmen y la música figuran como dispositivos relacionales, en el sentido que permiten romper la frontera de la escucha individual y configuran un espacio para continuar la fiesta, disfrutar de la música, charlar y beber cerveza.

El equipo de sonido, la calidad y la potencia de audio son elementos importantes en la reproducción del narcocorrido en las calles de Culiacán. Es común observar y escuchar lo que Fernando Elizondo (2005a, 2005b) denomina *boom cars*, es decir, automóviles equipados con equipos de audio potente que circulan por la ciudad. Según el autor, se les llama así porque "usualmente los sistemas de autoestéreo usados tienen gran capacidad para reproducir bajos, así que reproducen un sonido de Boom, Boom, Boom, que se escucha a gran distancia" (2005a, p. 53).

Retomando la nota de diario de campo anterior, en la misma reunión me dí cuenta que para los jóvenes presentes el equipo de sonido era un elemento importante.

> Hubo un momento en que la música se detuvo. Al parecer el estereo se apagó. En ese momento el dueño de la camioneta comenzó a hablar sobre las características de su estereo y del equipamiento especial de su camioneta. Nos comentó que se había apagado para que no se descargara la camioneta. En ese momento la encendió para que se cargara la batería y nuevamente puso la música […] Comenzaron a hablar de baterías especiales para conectar equipos al automóvil,

> ecualizadores, amplificadores, tipos de bocinas y de cables, luces. La verdad entendía poco. Ellos parecían expertos en instalación de sonidos y acústica para automóviles (Diario de campo: Observación, noviembre 2009).

En una ocasión visité una feria en la que empresas de Culiacán ofertan sus productos. Encontré un local que exponía un *boom car* y vendía equipos de audio para automóvil. Pensé que sería la oportunidad ideal para enterarme un poco más sobre los equipos de audio, así que me hice pasar por un cliente.

> Me interesaba la relación entre los corridos y los equipos de sonido, abordé al vendedor diciéndole: "Yo escucho muchos corridos, ¿Qué tendría que poner a mi carro para que suenen bien?", el vendedor me preguntó "¿En qué carro lo vas a instalar?". Me explicó que para cada música se pueden adaptar equipos diferentes. Además, recalcó que es importante saber el carro en el que se va a instalar el equipo para ver la distribución y el equipo que se tiene que adaptar al automóvil. Me dijo: "No es lo mismo poner un equipo en una camioneta, a ponerlo en un carro. El espacio es diferente y la calidad del sonido también lo es" […] Para escuchar corridos me recomendó instalar un equipo que "levante la voz, que permita escuchar de manera clara la canción y los instrumentos". Sugirió instalar 4 bocinas con una potencia de 260w, una para cada puerta; 2 bocinas tweeter, para el frente del carro; 2 subwoofers; 2 amplificadores, para amplificar el sonido y explotar al máximo la potencia de las bocinas (Diario de campo: Observación, noviembre 2009).

No logré comprender a profundidad los aspectos técnicos del sonido. Sin embargo, fue un tema que abordé durante las entrevistas con los jóvenes, también, algo que me dediqué a observar durante mi trabajo de campo. Cito un fragmento de entrevista.

> La neta sí, me gusta escuchar de que hip hop y eso con volumen alto. Pero la banda no tanto porque es más chillona, se me hace que es por los instrumentos que manejan, de que las cornetas y eso. Aturden más que el hip hop que es más de bajeo […] ¿EN TU CARRO TRAES ADAPTADO ALGÚN EQUIPO DE SONIDO?./Sí, traigo todo, todo lo que se le pueda meter traigo./¿QUÉ ES LO QUE TRAES?./ Todo. Bajos, estéreo de pantalla, bocinas, traigo 6 bocinas, 2 amplificadores. Traigo todo, todo lo necesario pa' que se escuche bien. Ecualizador y eso, pa' que no se mezcle la voz con el bajo, para que no se distorcione pues. Para que no se me descargue también tengo todo. Traigo cableado de lo mejor, el cableado es de oro. Pues no sé, cosas así (Diario de campo: Entrevista con usuario JL., febrero 2010).

Realizar este tipo de instalaciones tiene un costo alto. El entrevistado anterior me explicó que él lo fue haciendo poco a poco. Al preguntar para qué hacer este tipo de instalaciones, cómo y dónde disfrutar de la música a un volumen tan alto, los jóvenes coindicidían en resaltar el aspecto relacional de la música. Cito dos fragmentos de entrevista:

> ¿Por qué?, pa' que la otra gente lo escuche, o para opacar el otro sonido. Así pues, así son la gente de aquí. De que lo traes bajito tu, aquél le sube, pues tu también le subes, y así, así es la gente de aquí […] como que compiten en la calle a ver quien

> trae el mejor carro, el mejor sonido (Diario de campo: Entrevista con usuario JL., febrero 2010).

> Yo le quiero poner sonido a mi carro, me gusta el ruido. No sé, o sea, por llamar la atención podría ser, pero también me gusta. Por ejemplo, muchas veces me ha tocado llegar a pistear con el ruido del carro, pues, con el sonido del carro, pues. Que llegas y te paras en tu casa, o en la cochera y que hueva sacar el modular, y que la peda. Pues prendes el sonido. Si traes buen sonido, pues con eso la armas pues. Pero también me gusta traer la música recio, la neta, música fuerte [...] Si ando dando la vuelta pongo la música, y depende a donde vaya a ir a dar la vuelta es la música que voy a poner. Si ando aquí en El Sinaloa, pues lo más seguro es que vas a poner norteño, corridos y lo que esta de moda, pues. Porque es lo que traen todos, pues. Y pues si le subes porque como que de cierta manera compites, ¿no? No sé, osea tu también quieres traer ruido. Y también que te vean pues acá, y que te vean las morras, y que al ratito les pones otra canción, que a lo mejor tu sepas que es del gusto de las mujeres para ver si voltean, capean, o algo, y te las llevas a dar la vuelta y las invitas (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

Como mencioné antes, salir a dar la vuelta e ir a pistear son actividades que se realizan en fin de semana. Los puntos para hacer ambas actividades suelen ser los mismos; boulevares caracterizados por ser amplios, con 4 carriles, ubicados en zonas con un flujo vial; además, son calles importantes en barrios específicos. Estos lugares son concurridos por los establecimientos ubicados en la zona: bares, cafés, restaurants, boutiques, pequeños supermercados, entre otros. En los boulevares hay camellones que dividen los dos sentidos del tráfico. Por lo tanto, "dar la vuelta" consiste en conducir por el boulevard alrededor del camellón. Los fines de semana por la noche la conducción es muy lenta por el gran número de coches. Es como un desfile. Al transitar por ahí hay que tener mucho cuidado para no chocar, pues los coches que circulan suelen ser de alta gama. La calle se convierte en "el escenario de la socialidad, del estar juntos" (Mondaca, 2012, p. 211). Es un lugar de contacto. También, es un sitio donde se escuchan las novedades musicales. Cito dos fragmentos de entrevista:

> Pues llegas y andas en El Sinaloa dando la vuelta. Te paras en el semáforo y ves que enseguida de ti se para otro carro, y ves que son puras mujeres y: "Hey, muchachas, qué onda". Y se hacen pendejas, como que no te oyen, y al rato le vuelves a dar otra vuelta, hasta que te emparejas otra vez, y este: "Hey, muchacha, la que viene manejando". Hasta que voltea y: "*¿qué?, ay, mánde*". "¿No, pues qué andan haciendo?". "*No, pues dando la vuelta"*, "Ah, órale, ¿y no están tomando?, "*No, pues sí, ahorita vamos a tomar*", "¿Qué quieren tomar", "*Pues qué traes*", "Andamos tomando cerveza, ah vamos, yo también quiero tomar" y la verga, o algo pues, inventas una barra, o síganme o las sigo, y te las llevas por ahí a una calle. Te paras en algún estacionamiento, o en la misma calle te paras, y te presentas (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

> Uno como joven anda más en la calle, escuchan, le ponen más atención. Por ejemplo, yo como músico le tengo que poner más a tención en qué es lo que

> escucha la gente, para saber qué es lo que voy a tocar, para darme cuenta de lo que es nuevo (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

La proximidad y la convivencia se desarrolla entre el sonido de motores revolucionados, el sonido y el olor a llanta quemada por el patinar de las mismas en el pavimento, y una mezcla de sonidos por las diversas canciones a volumen alto, ya sea la música de banda, la música norteña, corridos, reguetón, o cualquier canción popular del momento. En estos espacios es común ver a policías, elementos de tránsito municipal, policía federal y en ocasiones al ejército mexicano. Como señala Mondaca, en ocasiones parece que las "patrullas de tránsito *cuidan* el (des)orden" (2012, p. 212). Es decir, bloquean las calles que topan con el boulevard y no permiten el acceso a más automóviles, pero son flexibles, permiten que la actividad continúe. Otras veces, en la calle instalan un retén, un convoy compuesto por instituciones de seguridad gubernamental. Su objetivo es controlar y realizar revisiones, en apariencia rigurosas. Buscan alcohol, drogas, armas, autos robados, documentos en regla. También, evitan y diluyen la concurrencia de jóvenes en la calle. Cuando esto sucede los jóvenes se van a otro boulevard, o bien, dejan de circular y aparcan en los estacionamientos de los locales, se mantienen a pie de calle; también, se sitúan en calles aledañas; o se van a su domicilio.

Recapitulando, en esta primera parte, vale la pena resaltar que Internet, el comercio informal y la popularidad del narcocorrido en la calle se han establecido como excelentes canales alternativos de difusión y consumo. En estos espacios los jóvenes son productores, creadores, consumidores y distribuidores activos de la música. El éxito del narcocorrido reside en su movilidad y circulación, en la capacidad de ampliar y fortalecer la relación entre los músicos, la música y el público a través de diversos medios.

7.3. El narcocorrido en vivo

> Me gusta la música, porque me gusta pistear con música en vivo. Me gusta tener la voz de mando ahí pues, decir "tócame ésta y ésta" […] O sea, me gusta escucharla en vivo, porque es en vivo. O sea, obviamente, podrá que se oiga más chilo en un CD donde hubo un estudio de grabación, y un cabrón moviéndole a los agudos y la chingada. Pero en vivo es otro rollo, pues. Ya en vivo, este, pues, en vivo están los comentarios de saludos y así. Y la canción que se me antoje, es que voy a poner, la que van a cantar […] Tu le puedes pedir canciones al grupo que cantan otros artistas, que te las pueden interpretar con norteño […] Obviamente se me hace más caro, obviamente es un derroche de lana que vas a hacer, que no es necesario la neta. Pero es un lujo que se da uno, porque, no sé, porque me gusta (Diario de campo: Entrevista con usuario MA., febrero 2010).

Las presentaciones en vivo son una de las actividades principales de las agrupaciones musicales. Los músicos prestan sus servicios en eventos o fiestas privadas, ferias, bailes populares y conciertos. Según Mondaca (2012), en Culiacán existen más de quinientos conjuntos musicales: mariachis, conjuntos norteños, bandas sinaloenses y chirrines. Es una muestra de la oferta y la demanda de la música; además, de la fuerte circulación y presencia de la música en la calle.

7.3.1. El narcocorrido en fiestas privadas

Para los jóvenes músicos ser contratados para prestar sus servicios en fiestas privadas, o participar en eventos públicos es una forma de iniciar su trayectoria, de darse a conocer, de difundir su música, de garantizar trabajo para el grupo, de negociar, buscar espacios y recursos para ganar terreno en el ambiente musical. Los músicos reconocen la demanda de su público, que no es exclusiva de personas relacionadas con el narcotráfico, sino que también solicitan sus servicios personas que no tienen relación con actividades ilícitas.

Los lugares en los que los músicos prestan sus servicios son variados. Los pueden contratar para tocar en una casa dentro de la ciudad, en un salón de fiestas, en la calle, o en poblados y propiedades a las afueras de la ciudad. Se puede dar el caso que sean lugares desconocidos para los músicos. Al ser contratados, los músicos no tienen libertad para interpretar las canciones o los corridos que deseen. En todo momento intentan complacer al cliente que pagó por sus servicios. Además, es una estrategia para evitar meterse en problemas con el cliente. Cito dos fragmentos de entrevista:

> Uno como músico nomás va y toca. Nomás va y hace su trabajo, pues. No, no se pone a investigar. Pero yo necesito que otra persona de la fiesta, o el de la fiesta me diga: "Hey, tócame este corrido". Porque si a mí me paran el corrido, y me dicen: "A ver, ¿quién te lo pidió?", yo le voy a decir quién me lo pidió, y con él se va a arreglar, pues. Ya no es problema de los músicos. En cambio, si yo tocó el corrido y nadie me lo pidió, pues el de la fiesta ahí la va agarrar contra mi. Y qué le voy a decir, pues nada. Ahí, por eso, son cosas que nosotros no nos metemos en esos líos, pues, es mejor (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.G., 20 de noviembre 2009).

> Hay otros corridos que la gente dice: "no, ese no", simplemente porque no les gusta, o porque la persona no le cae, y dicen: "No, de ese vato no me toques ni uno y de fulanito tampoco". Es más, a veces nosotros, yo siempre le pregunto cuando llego con el cliente que si son cinco horas, o algo, "¿qué canciones le gustan?, ¿de qué personas?, ya ve cómo esta el asunto", y ya el cliente te dice: "no, no, tu tócame lo que le pida mi gente". Y ya uno si se ve así obligado en las circunstancias a tocarlo, pues que lo cante otro. Simplemente no lo canta uno, pues, por precaución, pues porque uno vive aquí pues, y ya sabe cómo esta el asunto (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

Durante las entrevistas los músicos mencionaron que generalmente tienen buenas experiencias mientras prestan sus servicios. Es decir, por lo regular los tratan bien, los respetan y los dejan trabajar. Sin embargo, reconocían que el ambiente en el que les tocaba trabajar es variable; no siempre del todo agradable. Uno de los músicos a los que entrevisté me decía que cuando el ambiente es familiar es una situación tranquila y cómoda, es una situación donde la pasan bien:

> Sabemos que la gente quiere divertirse, que la gente quiere bailar. Entonces nosotros llevamos bien claro en la mente que la gente tiene que pasársela bonito esta noche. La gente tiene que divertirse […] A veces el ambiente no lo pone el grupo, lo pone la misma gente, pues (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Otra situación es cuando la fiesta es borrachera, hay drogas y armas, piden mucho corrido y se siente el riesgo, ahí el ambiente es diferente: "Es un poquito pesadito. A veces tocas apretadito. Es pesadito, tocas con el culito apretado" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.S., 18 de noviembre 2009). Cito otro fragmento de entrevista:

> A mí algo que me da miedo cuando estoy tocando, bueno, no miedo, sino que, un poco de que se vaya a destrampar alguien, porque ya ves que las drogas te ponen loco […] Hay gente que el alcohol y la droga los pone violentos […] Uno como músico es empleado, cualquiera de los que están en la fiesta le puede decir cosas y maltratar. Hay veces que uno toca en fiestas donde hay personas que traen pistola, o que uno los mira y les ve el cinto y trae saltado el cinto, o traen pistola pues […] Y uno pues serio. Nos sentamos cuando el descanso, y otra vez. Ni sacamos platica y no nos ponemos a zorrear a las morras (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor G.E., enero 2010).

Los músicos me comentaban que cuando son contratados para fiestas privadas evitan relacionarse con el cliente y con los invitados. Se limitan a hacer su trabajo y permanecen en el lugar el tiempo por el que son contratados. Si bien forman parte de la fiesta, su participación se limita a prestar sus servicios, es decir, interpretar la música que les solicitan. Uno de los músicos entrevistados me decía: "nosotros respetamos y nos respetamos a nosotros […] no nos ambientamos con la demás gente y todo ha salido bien, nunca hemos tenido problemas" (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor I.N., febrero 2010).

7.3.2. El narcocorrido en ferias y bailes

En ferias, bailes populares y conciertos, los músicos aprovechan sus presentaciones para interpretar y difundir su música. En ocasiones son invitados por estaciones o programas de radio, empresas, o instituciones gubernamentales para participar en lugares

públicos: la calle, plazas, tianguis y mercados. Los contratan para promocionar la inauguración, la clausura, o el festejo de algún evento importante. Por lo regular, en estas situaciones tienen prohibido tocar narcocorridos. Sin embargo, aprovechan para interpretar y difundir otra parte de su repertorio musical.

> El Gran Festival del Centro en Culiacán es un evento donde comerciantes del centro de Culiacán ofrecen sus productos con "grandes descuentos". Es la oportunidad para encontrar "todo a muy buen precio". El festival se realiza en un estacionamiento. "Además de aprovechar las ofertas, promociones y descuentos, los asistentes podrán disfrutar de una gran caravana artística". En la Caravana Musical y Promoción Cultural "los asistentes podrán disfrutar de la música local" […] Como parte del repertorio se presentan agrupaciones norteñas y bandas sinaloenses. Aquí tuve oportunidad de escuchar a agrupaciones compuestas por músicos muy jóvenes, agrupaciones que van empezando su carrera artística. Sin duda, para ellos es la oportunidad para ensayar, presentarse ante un público, darse a conocer y distribuir su música […] Me sorprendió ver que el público era transitorio, ocasional, se detiene poco a ver a las agrupaciones, las escucha y se va, o permanecen sentados, no bailan como en otros espacios. Era como si la música fuera sólo para amenizar, promocionar ofertas y servir como fondo musical en el festival (Diario de campo, Observación *festival del centro*, 30 diciembre 2009).

A diferencia de las fiestas privadas, en este tipo de eventos hay más interacción con el público. Animan al auditorio haciendo concursos, mandando saludos, dedicando canciones. Además suelen promocionar sus nuevas canciones, regalar discos o souvenirs de la agrupación a los espectadores. Aquí también intentan complacer a su público que es mayor al de las fiestas privadas. Uno de los músicos me comentaba que a ellos los contratan "para poner ambiente", el repertorio se adecua a las peticiones del público y al ambiente que se vive.

> Nosotros decidimos las primeras tres, las primeras tres canciones. Con estas nos vamos a arrancar pegaditas. Tenemos estas tres que ya tenemos programadas, la que sigue, y de ahí pa' allá nos van pidiendo, nos mandan muchos papelitos, o de aquí te gritan los que están ahí. Las personas, y pues nunca se complace a todos (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor I.N., febrero 2010).

> Uno como músico debe llevar en claro que la música es para que la gente se divierta. Nosotros, yo por ejemplo siempre hacemos eso. Yo trato como vocalista del grupo, a veces cualquier palabra que tú digas en el micrófono, cualquier cosa que tú arregles, o algo, la gente va a divertirse, pues, va a agarrar cura. Se van a reír, van a bailar y se van a divertir más que con otras cosas, pues. Entonces, es lo que tomamos en cuenta nosotros, que la gente se quiere divertir y a eso vamos, a divertir a la gente (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

7.3.3. El narcocorrido en conciertos

Otro tipo de eventos son los conciertos y bailes, que son organizados y promocionados por salones de fiestas y la industria cervecera[77]. A diferencia de la presentación de artistas en fiestas privadas y ferias populares, en los conciertos la música y los artistas figuran como elementos centrales. Cruces (1999) y Hennion (2002) describen y coinciden en algunos elementos que configuran un concierto: un lugar cerrado, la presencia más o menos masiva de público, en un evento al que la gente ha acudido de manera selectiva, por el coste de la entrada, para escuchar lo que les gusta, y participar en el evento; el escenario, los aplausos, los gritos y las luces. En este tipo de eventos suelen presentarse varias agrupaciones en el transcurso de la noche. Hay una agrupación estelar que ya cuenta con fama, pero también participan "teloneros", agrupaciones con poco reconocimiento, o que van iniciando su trayectoria musical. A diferencia de las presentaciones en espacios públicos, en este tipo de eventos se interpretan narcocorridos.

Siguiendo a Francisco Cruces (1999), cada concierto inicia con la preparación previa a cada espectáculo, es decir, con la creación de un clima, de un ambiente a través de la difusión en los medios. En el caso de la presentación de música norteña, o música de banda, la difusión de cada concierto la hacen a través del periódico, en carteles, o paredes pintadas en diferentes puntos de la ciudad, también por la radio. Si bien la transmisión de narcocorridos es prohibida en la radio, la promoción de eventos en los que se interpretarán no lo es. La difusión por la radio es a través de *spots* en los que anuncian a los artistas que se presentarán, el lugar en el que se realizará el evento; además, introducen fragmentos de canciones o corridos, en ocasiones sólo se escucha la música de fondo. Otra forma de promocionar los eventos en la radio es a través de programas específicos, los locutores programan parte del repertorio de los grupos que se presentarán, organizan concursos, hacen preguntas sobre la agrupación y a través de llamadas regalan boletos para asistir al evento.

Por su parte, en ocasiones la industria cervecera promociona sus productos a través de la música. Organiza macroconciertos donde la entrada es mediatizada por las cervecerías. A través de la radio anuncian: "¡Que suene la banda! Llega a Culiacán la Gira Pacífico", mencionan el día, el lugar y la cartelera de artistas invitados, son artistas

[77] Helena Simonett (2004a) documenta que la relación entre la música de banda y la industria cervecera en el estado de Sinaloa se remonta a la década de 1840. Según Simonett, en esos años, con la llegada de los alemanes al estado de Sinaloa se construyó la primer fábrica de cerveza. Los propietarios y directores de la cervecería enseñaron e instruyeron en su música a los empleados, en su mayoría campesinos. Los enseñaron a interpretar trompetas, clarinetes, la tuba, la tambora, instrumentos de origen alemán, ahora característicos de la música de banda.

reconocidos y hay un estelar; después hacen énfasis: "Busca tus boletos gratis en depósitos y modeloramas. Cupo limitado. Sólo para mayores de edad. Patrocinado por Pacífico Light. Todo con medida". La invitación al público es a través de la compra de cerveza que es equivalente a una entrada al concierto. Si se prefiere pagar el ticket en ventanilla, eso incluye la consumición de una o dos latas.

Afuera y adentro del lugar donde se realiza el concierto toda la publicidad es de las cervecerías: pancartas, macropantallas, automóviles, edecanes, botellas gigantes inflables, souvenirs, promociones en las carpas que son punto de venta. En el escenario resalta la publicidad de la cervecería que patrocina el evento. Además, los animadores del evento y los artistas invitados durante su presentación constantemente mencionan la marca de la cerveza. Mientras cantan o bailan, la cerveza forma parte de su espectáculo, animan al público diciendo: "todos con el bote de pacífico, ea, ea, ea", "saludos a toda la raza que anda pisteando", "y arriba los borrachos", "un trago pa' todas las mujeres", "fondo, fondo, fondo al bote", "a bailar con el bote en la mano" o cualquier otra frase espontánea que consideren en el momento. En el evento "La Gira Pacífico Culiacán 2009" se presentó el grupo Los Titanes de Durango (2008), entre su repertorio interpretaron su éxito de temporada "El borracho". Si bien no era la agrupación estelar, tras la interpretación de ese tema los animadores invitaban al público a bailar y a beber más cerveza. Hacían énfasis en la parte de la canción que dice: " […] mejor yo tomo pa' andar borracho. La mucha honra, soy un borracho". Siguiendo a Hennion, entran en juego:

> Todos los medios disponibles, hablan los leguajes conocidos, emplean las técnicas, los oficios y habilidades de los músicos, medios de comunicación, los gustos prefabricados, despliegan la red comercial de las industrias. Luego, hacen que todo gire entorno a la inmediatez de la escena, por un trabajo que invierte la cronología, el orden de las causas, y atribuye como propio de los términos de los efectos de la relación: artista y público (2002, p. 320).

Durante una charla con un músico, me explicó que en la actualidad los eventos grandes e importantes normalmente son organizados por cervecerías. En el caso de los conciertos, traen a las agrupaciones más reconocidas para generar espectáculo. Se trata de músicos patrocinados por cervecerías. Según el músico, es arriesgado emprender una gira artística sin el respaldo de una empresa que responda por ellos. Es mejor ganar en proporción a las entradas vendidas por evento. En este sentido, los músicos aprovechan la mercadotecnia desplegada por la industria cervecera para interpretar, promocionar su música e incrementar su popularidad. Por su parte, la cervecería se aprovecha de la popularidad de los artistas para incrementar sus ventas y promocionar sus productos. Para

el usuario, es una oportunidad para entrar a un concierto, consumir alcohol y escuchar a sus artistas a bajo costo.

Siguiendo a Adell (1997) y a Peterson (1997), los conciertos y espectáculos en directo, la participación de músicos en giras, o en cualquier otro evento que permita contactar con el público, forman parte de la producción, promoción, circulación y distribución de la música. Es una manera de aproximarse a los intereses del público. Además, las presentaciones en vivo sirven para crear, mantener, o incrementar la conexión entre la música, los intérpretes y el público. Adell comenta que los fans no van sólo a ver o a escuchar a un artista, sino que se trata de compartir un mismo espacio, una misma situación en la que se consume la música con ese artista. Es el estar con la música en vivo y original, aunque está al mismo tiempo compartida por toda la audiencia.

Siguiendo a Cruces (1999) y a Finnegan (2003), el concierto es un contexto de participación. Los asistentes en un concierto no son audiencias pasivas que se limitan a ver, escuchar y a recibir una producción artística. Se trata de un público activo y participativo, en tanto que forman parte de una situación esperada y de que el éxito del concierto dependerá de la conexión y el ambiente establecido entre el artista y los espectadores. Cito un fragmento de entrevista donde un músico me comentó sobre sus primeras experiencias en conciertos y el contacto con el público:

> Empezamos a salir a bailes. El primer baile fue aquí en Culiacán […] y desgraciadamente ha habido una racha de violencia que no ha permitido muchos eventos, pues. Entonces se canceló el baile, se canceló el baile y tocamos pero nos bajaron porque se canceló a causa de la violencia. Nos bajamos del escenario y se canceló. De ahí vino otro baile allá en Nogales, allá sí tocamos bien a gusto en un escenario que nada que ver. Un baile en Guasave también con Larry Hernández, que es corredero a morir el compa. No, no, me acuerdo que la gente de ahí de Guasave muy difícil para la música. No son muy bailadores, son muy así pues. Tiene que ser un grupo que ellos ya conozcan para que se acerquen pues. A nosotros no nos conocían ahí en Guasave en persona pues, pero nos habían oído en la radio, pero no pensamos que fuéramos a pegar así pues. Y que vamos llegando a tocar y en cuanto tocamos media canción que tocamos se empiezan a meter a bailar, a bailar, a bailar. A las tres canciones ya teníamos lleno. Quinientas gentes metimos en tres canciones, que vienen siendo menos de diez minutos y metimos quinientas gentes. El lugar estaba lleno pues, y no lo podíamos creer. Pa' donde mirábamos gente, gente y gente, y la venta de cerveza./¿BAILANDO?./ Sí, gente bailando y más que quería entrar gente de afuera y ya no podían entrar pues. Entonces vimos que empezó a gustar, y pues para ser los primeros bailes pues, dijimos: "no, pues nos fue muy bien", porque eran lugares no muy grandes, ¿no? Pero se llenaban, se llenaban y nosotros emocionados de ver que a la gente gustaba la música pues (Diario de campo: Entrevista con músico y compositor H.C., febrero 2010).

Para Cruces, el intérprete y la música participan como mediadores necesarios "para poner en acción a los participantes y mostrarlos reflexivamente como protagonistas del

evento" (1999, pp. 7–8). En este sentido, los intérpretes, la música y el público participan en la creación de un ambiente festivo.

Al igual que en otros géneros musicales los conciertos de música norteña y música de banda suelen ir de menos a más. Es decir, se preparan y programan una serie de condiciones para que el final del espectáculo sea lo más esperado por el público. El cierre del concierto es con la presentación del grupo o del artista estelar invitado. Según Cruces, las filas largas, la compra de los tickets en ventanilla y los tiempos prolongados de espera para entrar al lugar del concierto ya generan un ambiente en el concierto. Mientras se llena poco a poco el recinto se presentan las agrupaciones que abren el evento, casi siempre se trata de agrupaciones locales, o de agrupaciones no tan reconocidas. Durante la presentación de estos grupos la gente va entrando, se encuentran con los amigos, se ubican en un espacio, comienzan a beber y disfrutar de la música. A la par, en la calle, a las afueras del local hay otro ambiente. Por lo regular hay automóviles con música alta, otros pasan una y otra vez por el frente del local, beben en la calle, es común ver que algunas personas esperan a otras, aunque más frecuentemente llegan en grupo. Antes de entrar al concierto es obligatorio pasar por un cacheo que realizan miembros de alguna compañía de seguridad privada, o bien, elementos de la policía municipal. Vigilan que al local entren personas mayores de edad, que no introduzcan armas, ni drogas. En apariencia la revisión es rigurosa, en ocasiones incómoda, pues implica el contacto directo entre el inspector y el que desea entrar. Casi siempre los esfuerzos de las autoridades son superados, es común observar el uso de cocaína en el transcurso del concierto. También, ocasionalmente se han presentado accidentes en eventos. Por citar un ejemplo, en noviembre del 2011 en el Palenque de la Feria Ganadera de Culiacán, ejecutaron a tres jóvenes durante la presentación de interpretes de la música norteña. Ante estas situaciones, los promotores musicales y los propios artistas luchan por crear una imagen de que los eventos en los que participan son seguros.

> Que bueno que yo estaba cantando El Sinaloense. Por que si hubiera estado cantando un corrido van a decir: "No, cantó el corrido y de seguro se pelearon, o llegaron, o". No, no fue así. Ni tampoco mi música, no, no es. En mis eventos yo lo que quiero hacerle ver a la gente es que no, no son violentos. Desafortunadamente, yo no soy culpable, el palenque no es culpable, quienes son culpables son las autoridades, porque a ellos se les paga por revisar a la gente de que no entren armados […] Es culpa de las autoridades porque ellos son los que tienen que estar revisando […] Perdieron la vida tres personas. Pues esos problemas no son de uno, o sea […] Desafortunadamente fue en mi evento, y no quiero que la gente piense que mis eventos son peligrosos. No es verdad. Ya desafortunadamente el peligro corre hasta dentro de tu casa hoy en día. No nomás en el palenque, o no nomás donde va a cantar Roberto Tapia, eso no es

> cierto. Nunca me había pasado esto en quince años (Roberto Tapia, entrevistado por DBT TV, 2011).

Como mencioné antes, la presentación de los artistas es gradual, aparecen en escena de los menos a los más conocidos. Cada agrupación gestiona su repertorio. Si bien las agrupaciones locales interpretan sus canciones que aún no son populares, casi siempre se centran en las peticiones del público. Por lo regular se trata de canciones de otras agrupaciones, canciones y corridos que son populares en el momento. El público pide canciones enviando un papel al vocalista del grupo, o bien, gritan el título de la canción que desean escuchar. En ocasiones, los elementos de seguridad del escenario se acercan al vocalista del grupo para indicarle al oído las peticiones que hace el público. También, es común que los asistentes soliciten al vocalista que envíe saludos a otras personas y piden que algunas canciones sean dedicadas. Cito al vocalista de un grupo: "¡Pariente!, saludos a mi compa [menciona el nombre de la persona que pide el corrido] y a toda la raza de Culiacán. Esta rola va pa' él, pa' mi compa [menciona el nombre al que va dedicado]". A veces no se mencionan los nombres de quien solicita, o a quien dedican el corrido. Se dice algún apodo, alguna clave con letras y números, o todo queda en la incertidumbre: "O.K. Hay un corrido que se llama [menciona el título de la composición]. Se lo dedico a alguien que me lo pidió, y dice así [inicia la musicalización del corrido] Ahí le va pariente. Y arriba El Salado mi compa". A las agrupaciones las peticiones se las hacen en directo. Se les pide lo que se quiere escuchar, y lo que no.

> El baile "tercia de reyes" fue promocionado así por la participación de tres agrupaciones reconocidas en el ambiente artístico: Arley Pérez (2011), Grupo Cártel de Sinaloa (2009) y Cachuy Rubio. También se presentaron Los Buitres de Sinaloa (2010). Además, en el concierto participaron otras agrupaciones que no fueron incluidas en la publicidad […] En el evento predominaron los corridos. Llamó mi atención que las diferentes agrupaciones interpretaban los mismos corridos. Algunos fueron cantados más de cinco veces durante el evento: *Gonzalo y el R*, *La venganza del M1*, *Estrategia de Guerra*, *Comandante Antrax*, *500 balazos* (Diario de campo: Observación *Baile Salón Las Flores, Tercia de Reyes*, 23 de enero 2010).

Atendiendo lo que el público pide, en un concierto es posible escuchar varias veces un mismo corrido, cada agrupación le imprime su estilo. Las agrupaciones teloneras de los conciertos invitan constantemente a bailar al público. Intentan incrementar el ambiente festivo, reconociendo la participación activa de los asistentes a un concierto. Aquí, los asistentes tienen un peso central en el desarrollo y en la presentación de los artistas durante el concierto. No se trata de oyentes involuntarios, o espectadores incidentales. Siguiendo a Finnegan (2003), se trata de un público participante, activo y comprometido en el

desarrollo del concierto. La audiencia al bailar, cantar, solicitar canciones e interactuar con el artista también es parte de la agrupación que se encuentra en el escenario, sus contribuciones forman parte esencial del espectáculo, en tanto que participan en él (Hennion, 2002).

La agrupación estelar se presenta lo suficientemente tarde como para que se le espere, en ese momento la multitud está contenta. Durante y hasta llegar el momento esperado, el escenario se configura como un dispositivo de designación, que produce, presenta y conecta al artista con el público. "El escenario proporciona una representación real, pone a un artista vivo y a un público que se ha desplazado […] la escena como suma de los múltiples dispositivos que vinculan artistas y públicos" (Hennion, 2002, p. 326). Los detalles en los mecanismos escénicos se muestran por todas partes. Se trata de elementos técnicos y heterogéneos: la penumbra ocasionada por un local oscuro, un escenario iluminado, el juego y movimiento constante de luces de diferentes colores; el proscenio elevado y cercano al público; los decibelios, instrumentos musicales acompañados de amplificadores y sintetizadores para incrementar, distorsionar la intensidad del sonido; haces luminosos de proyectores y marcropantallas, "que se encargan de proyectar obscenamente cualquier detalle de las expresiones faciales de músicos y cantantes, que absuelven y enfatizan la distancia real entre el público y el artista" (Adell, 1997, p. 92). Aquí, el escenario es un lugar fundador e insustituible de la música, realiza, conecta y designa un lugar al artista y al público (Hennion, 2002). Según Cruces (1999), hacer converger estos recursos heterogéneos es producir e incrementar una experiencia musical. Al presentar la música en directo sonidos, imágenes, artistas, público y música en vivo se entremezclan y forman parte del contexto de la música (Adell, 1997). Se busca la creación de un clímax.

La agrupación estelar inicia su presentación con la participación de todos los elementos mencionados antes, se escucha la musicalización de un corrido, con la música de fondo el vocalista dice:

> Plebada, plebada, ¡Buenas nocheees!, ¿Qué dice plebada?, ¡Arriba las mujeres! La neta es un placer estar por primera vez aquí en Culiacán, Sinaloa. Venimos llegando de Los Ángeles California. Me siento contento, a todos por allá hasta el fondo. Voy a cantar corridos, canciones. Espero disfruten. Y dice así[78].

En el transcurso del primer corrido continúa saludando, animando al público e indicando los ajustes de sonido que considera necesarios. El vocalista realiza comentarios

[78] En el apartado de metodología mencioné algunas dificultades que tuve para grabar y registrar las presentaciones en vivo. El permiso para grabar no me fue concedido. La participación del vocalista que cito es extraída de la grabación de un concierto en vivo: "LARRY HERNANDEZ EN VIVO DESDE CULIACÁN, SIN. El Baleado" (2009).

intercalados entre las estrofas del corrido: "póngale monitor, ¡pariente!", "Y arriba Culiacán ¡Pariente!", "A toda la plebada: ¡arriba Culiacán Sinaloa, pariente!, ¡Súbele al monitor a la verga, loco!", "que chinguen a su madre los rateros pariente", "¡arriba las mujeres!" [se escucha el ruido fuerte de ellas], ¡arriba el Salón Las Flores! [lugar donde se realizó el baile], ¡arriba los hombres hijo de su puta madre! Antes de finalizar menciona el título del primer corrido e inmediatamente continúa con el segundo.

Siguiendo a Cruces (1999) y a Finnegan (2003) la producción artística es con y para el público. En este sentido los autores mencionan que los intérpretes de la música "se dan", "se entregan", "se vuelcan" al auditorio con la intención de establecer una relación simétrica donde se desdibujen los roles entre los artistas y el público. Continúo con la descripción del mismo concierto:

> "¿on tá la botella de tequila, pariente?", al vocalista le entregan la botella, la mantiene en la mano mientras canta, la destapa en el escenario y se empina de ella mientras continúa la canción. Después, deja de cantar, se mantiene la musicalización del corrido mientras el vocalista pregunta al público: "¿quién quiere un trago?, ¿quieres un trago?, ¿no quiere?, ¿usted pariente?, atórele a la verga, ámonos!" Se la ofrece al público que tiene más cercano pero nadie agarra la botella. El vocalista continúa preguntando: "A ver ¿quién?, un trago, un trago. A ver venga pa' acá. El que quiera un trago que venga a la verga". La música sigue, el vocalista no canta, continua invitando al público. Se dirige a una mujer: "vente pa' acá mija". Al no obtener la respuesta que espera del público, el vocalista dice: "traigo tres botellas, hijo de su chingada madre batallando el avión, pa' no tomárnolas aquí a la verga". Al escenario sube una mujer joven, el vocalista le dice: " a ver, abre la boca", acto seguido el vocalista le empina la botella a la joven. La joven bebe un trago largo, baja del escenario y el vocalista continúa el corrido con la botella en mano.

En los conciertos en vivo es común observar que los músicos beban frente al público, que compartan su bebida; también, que acepten invitaciones por parte del público, es decir, suben al escenario y les invitan a beber de su botella. Además, es común que el staff y los miembros de seguridad permitan y controlen que parte de la audiencia suba al escenario para tomarse fotos con el artista, abrazarlo, besarlo, mandar saludos, o hacer peticiones directas. En ocasiones invitan a varias personas a subir al escenario para que bailen. También, los músicos se aproximan al público ubicado en primera fila para saludar y dejarse tomar fotos mientras cantan. Del público aceptan cualquier tipo de regalo. Los artistas también hacen regalos a los asistentes, entregan recuerdos del concierto, mientras cantan lanzan discos, pósters y souvenirs de la agrupación. En todo momento los artistas muestran interés por su público, se preocupan por atenderlo y animarlo, constantemente les piden que griten, les dicen que no los escuchan, les invitan a cantar, o los describen como un público "muy apagado". Animan al público diciendo frases que impliquen una

respuesta, por ejemplo: "quiero oír un grito de las mujeres", "¿dónde esta la gente bonita de Culiacán?, no la escucho"; mencionan, mandan saludos a diferentes zonas de la región: "arriba Sinaloa", "arriba Culiacán", "arriba la sierra"; Cósala, Badiraguato, El Salado, o cualquier otro lugar. Mientras cantan preguntan a los asistentes si conocen las canciones, "a ver si se la saben"; hacen énfasis en las nuevas canciones, cuando las interpretan mencionan que saldrán en el próximo disco. Por momentos, piden la participación y el acompañamiento del auditorio, bajan la voz y dirigen el micrófono a la audiencia, el vocalista canta una parte y el público complementa la estrofa, "a ver ustedes, no se oye", "quiero escuchar a este público". También, agradecen al público por la asistencia al evento, por el apoyo a la agrupación y por la preferencia hacia su música.

En síntesis, de esta segunda parte del capítulo es importante resaltar los diversos dispositivos que relacionan a la música con su público. Como sugiere Hennion (2002), es el cúmulo de mediadores secuenciados lo que permiten establecer dicha conexión. Aquí, "los materiales son omnipresentes" (p.324). Es lo que permite pasar a la música del disco a las difusiones por Internet, del póster a la presentación en conciertos, del anuncio en la radio al salón de baile. Son elementos que acortan la distancia y que mantienen unidos a la música con su público. Por ejemplo: el aficionado cree "me gustan Los Tigres del Norte, luego compro discos". Pero es lo contrario. Cualquier agrupación es lo que es, porque su música se encuentra en los mostradores de las tiendas, porque su música se encuentra al alcance de la mano. "Quedémonos en la música como mixto que se endurece, relación que se anuda entre humanos y a través de soportes materiales" (Hennion, 2002, p.328). No se trata de elementos externos a la música, sino que son los soportes de los que se sostiene. Es importante resaltar que el aficionado a la música no sólo consume discos o asiste a conciertos, para él la música no es un objeto plantado y que puede ser consumido: son mediadores que pasan a la acción. La música es una práctica, en la que la relación entre los actores implicados es simétrica.

Capítulo 8. 'La última y nos vamos': consideraciones finales

En Culiacán, al final de un concierto, el público entre gritos y aplausos pide a los músicos que no se vayan, que continúen o que al menos toquen una o dos canciones más. Por lo general, la agrupación vuelve al escenario, complace la petición del público, toca más canciones, pero antes de acabar definitivamente el cantante toma el micrófono, se dirige a la entusiasmada audiencia y dice "la última y nos vamos". Interpretan la última pieza, se despiden del público y se apagan las luces del escenario. El público se retira satisfecho y ya. Esa misma expresión, fuera del escenario, también significa *tomar la última cerveza antes de cerrar una reunión festiva*. Pero, a diferencia del concierto, en Culiacán esto raras veces ocurre. La celebración no termina, porque siempre hay razones para seguir la fiesta y continuar bebiendo. Las consideraciones que presento a continuación, comparten este último sentido: aunque anuncian el final, dejan claro que este trabajo deja abiertas otras posibilidades de comprensión; otras interpretaciones.

Tal como se puede ver en el ejemplo del primer párrafo, la articulación y la relevancia del narcocorrido en la vida cotidiana requiere que se tome en cuenta la dimensión histórica, situada y cambiante de esta expresión musical. El narcocorrido no surge en un vacío social ni llega a una sociedad vacua. El narcocorrido se vincula, se adapta, se mantiene y se actualiza en un contexto de conflicto sociohistórico (McDowell, 2008; Paredes, 1986), donde el narcotráfico, la inseguridad y la violencia trastocan la vida cotidiana de México. En la actualidad, la popularidad del narcocorrido aumenta debido, precisamente, a las condiciones imperantes en ese contexto donde resaltan las consecuencias de la llamada "guerra contra el narcotráfico". A la industria discográfica no sólo le interesa el artista y su música, sino las posibilidades que generan esas condiciones, pues musicalizarlas representa un potencial de comercialización y una inversión redituable.

A la visión sociohistórica debe sumarse una problematización, una crítica y una propuesta a la postura tradicional y hegemónica desde la cual se ha venido estudiando el narcocorrido. Asumir su contenido textual como representación y reflejo de la realidad es insuficiente para comprenderlo cabalmente. El lenguaje no es una expresión de los contenidos mentales; tampoco es una vía libre que conduce a la comprensión de la naturaleza o del mundo tal como es. Las palabras, como casi todo lo que compone lo que llamamos mundo, provienen de la relación social. En este sentido, las acciones y descripciones de las personas sobre el mundo siempre son proteicas, elásticas y cambiantes

(Gergen, 1996; Íñiguez, 2006; Potter & Wetherell, 1987). El narcocorrido no escapa a esta manera de ver la realidad.

Así las cosas, sostengo que la letra de los narcocorridos como objeto de estudio no es suficiente para explorar aspectos relacionados con la ideología, las representaciones y las formas de ser o pensar de los grupos sociales que producen, consumen y usan este género musical. El análisis de la letra aislado refleja muy poco de la música, de los contextos en los que se recrea, y del significado que tiene la música para los intérpretes y usuarios (Denisoff & Levine, 1971; Finnegan, 2003; Frith, 1978; Garriga, Gallo, Semán, & Spataro, 2011).

Al explorar cómo se establecen las relaciones entre el narcocorrido y su público, la música conforma un tejido sin costuras (Callon, 1998), donde se relacionan permanentemente aspectos de producción, difusión, uso y consumo; discusiones y planteamientos científicos sobre el narcocorrido; debates legales y en la opinión pública; condiciones e intereses gubernamentales, políticos, económicos y culturales, etc. Son elementos heterogéneos entre los cuales no es posible establecer una jerarquía o una distinción según su naturaleza. Todos y cada uno de ellos son inestables e impredecibles, aparecen engarzados en una misma cadena. El narcocorrido es un actor-red (Callon, 1998; Latour, 2008), y forma parte de un engranaje de condiciones y relaciones donde no es posible establecer *a priori* una distinción entre la música y el público y entre producción, difusión y consumo. Todo forma parte de una cadena de traducciones. El narcocorrido no sigue una línea continúa y estable que va del intérprete al público, sino que implica una red de actores heterogéneos.

El narcocorrido ha de ser reconocido como un agente cuyas conexiones pueden ser rastreadas para mostrar la actividad de los actores implicados en un evento que aparentemente es solo musical. Además, hay que enfatizar en la necesidad de estudiar el narcocorrido en su contexto de emergencia, en los espacios donde se encuentra la música con su público (Hennion, 1983, 1986, 2002, 2010; Simonett, 2011). Seguir los rastros del narcocorrido, describir *in situ* cómo se presenta y qué mediadores lo sostienen, qué relaciones y prácticas sociales desencadena y lo desencadenan permite atender y profundizar en las prácticas musicales locales sin dejar de tomar en cuenta a los actores distantes.

Si bien el contenido textual del narcocorrido cambia y se adapta a las diferentes condiciones en las que se produce, no existen estudios que aborden la producción musical reciente. En este sentido, considero que un análisis discursivo, basado en una comprensión del lenguaje como acción y no como representación podría complementar esta

investigación (Íñiguez, 2006). Por otra parte, es necesario reconocer la constante expansión del narcocorrido en diferentes regiones de México y Estados Unidos (Denselow, 2012; Ramírez-Pimienta, 2011). La música circula, se adapta a condiciones locales y específicas, de allí la necesidad de adoptar la lógica de la investigación etnográfica para profundizar en sus características, sus peculiaridades y su relevancia en regiones y contextos diferentes al estudiado aquí.

La controversia sobre la censura al narcocorrido también ha sido un elemento saliente en el marco de este trabajo. Considerar el narcocorrido como mediador permitió abrir la caja negra de la censura y describir cómo se construyen y actualizan, los múltiples discursos, posiciones y actores articulados que participan en la controversia y, también, el cuestionamiento y la discusión de ideas sobre la censura que se han mantenido estables. La cartografía de la controversia no reduce la complejidad de la censura, sino que despliega la articulación y participación de cada vez más actores. La controversia de la censura al narcocorrido funciona como un "foro híbrido", como una asamblea de voces discrepantes, como un espacio de conflicto y negociación entre actores, que demuestra cómo son superadas las fronteras entre la música y la política; la ley y la interpretación de narcocorridos; la psicología, la juventud y los discos de música; el narcotráfico y la industria discográfica. En este sentido, elementos en apariencia dispares se articulan en una red flexible.

A estas alturas del trabajo, me atrevo a decir que el análisis de la controversia podría ser utilizado como una herramienta política. Aun cuando el objetivo del análisis de la controversia no debe ir dirigido al cierre o solución de la misma (Latour, 2011; Venturini, en prensa), pienso que podría servir para encontrar una solución original al problema. Si el propósito no es silenciar la discusión en nombre de la "verdad científica", sino mostrar un mapa de condiciones y posibilidades, los actores implicados pueden llegar a decidir las controversias.

Una de las propuestas derivadas del análisis es considerar el ejercicio del poder y la censura al narcocorrido como algo positivo (Butler, 1998). Cada uno de los actores implicados en la controversia se ha beneficiado según sus intereses. Por ejemplo, desde la política se establecen medidas y programas, se reforman leyes, se emiten discursos, se interviene; se cree y mantiene la certeza de que es una medida que aspira a la prevención y al porvenir del Estado, la sociedad y los individuos (Foucault, 2009). Evidentemente, la política de censura no ha funcionado. No ha disminuido en lo mínimo el narcotráfico, la violencia y la inseguridad (Astorga, 2005; Mondaca, 2012).

Otro ejemplo del efecto positivo[79] de la censura es que mientras incrementan los esfuerzos de represión y de control por parte del gobierno, de los medios de comunicación y de los guardabarreras culturales, incrementa exponencialmente la popularidad, la aceptación y el alcance del narcocorrido. De hecho, como ha ocurrido con otros géneros musicales, parte del éxito del narcocorrido reside en el hecho de que se lo censure. Cuando se lo prohíbe en los medios tradicionales, el narcocorrido encuentra difusión en canales alternativos, desde los que es posible subvertir las normas y el orden establecido, y hace que la música aparezca allí donde no se le espera (De Certeau, 2000). En este sentido, los efectos y los resultados de las políticas implementadas siempre serán impredecibles e inestables, pues como sugieren Pastor y Ovejero (2007), una cosa es lo que se pretende hacer, y otra, muy distinta el resultado.

Como puede desprenderse de lo dicho hasta ahora, el narcocorrido es una amalgama de prácticas sociales (Blaukopf, 1988; Cruces, 1999; Finnegan, 2003) que incluye la composición, la producción, la interpretación, la difusión, la circulación y el consumo, pero también es un conjunto de asunciones negativas. De allí que predominen las investigaciones que consideran al narcocorrido como una expresión decadente y ofensiva (Ragland, 2009), como "un mal musical" y "música de la desviación" (Córdova, 2002, 2005), como apología del narcotráfico, el narcotraficante y la violencia (Córdova, 2005; Héau, 2010; Héau & Giménez, 2004; Lara, 2004; Mondaca, 2004; Simonett, 2004a, 2004b, 2006), como una expresión musical que perturba la paz pública, que escandaliza, que alarma a la sociedad y produce una sensación de inseguridad (Contreras, 2010; Ibarra, 2010; León, 2010). Insisto, una aproximación comprensiva que tome en cuenta las prácticas, las posiciones y las experiencias de los actores implicados en los eventos musicales (Brabazon, 2012; Brown & Sellen, 2006; Hennion, 2010; Hesmondhalg, 2002), proporcionaría un enfoque alternativo para el estudio del narcocorrido y de la música en general. Sólo asumiendo esa posición ha sido posible reconocer la participación de jóvenes activos, productores y consumidores de su realidad, consumidores de los productos ofertados, pero también de resultados y efectos alternativos (Feliu, 2006; Gil, 2006).

En continuidad con lo anterior, es importante resaltar que escuchar narcocorridos no hace que los jóvenes sean ni víctimas ni colaboradores del narcotráfico. Los jóvenes músicos y compositores de narcocorridos son activos, toman las riendas de su destino en el contexto y la situación en la que están y allí crean las posibilidades que pueden

[79] Uso este término no como un valor, sino como una condición de la red que permite a los actores mantenerse conectados entre sí en función de ciertos beneficios.

generar. Para los jóvenes, componer e interpretar narcocorridos son actividades que permiten incursionar en la música como profesión. Es una forma de entrar al medio artístico. Grabar e interpretar narcocorridos es central para el desarrollo de las agrupaciones. Los jóvenes conocen la lógica de la industria musical desde la que producen música para venderla. A la vez, atienden las demandas y los intereses de su público. Además, reconocen la relevancia que tienen sus producciones en un contexto azotado por las condiciones del narcotráfico y la violencia. Dicho de otra manera, los jóvenes no son más que nodos de mediación de ese enorme actor-red que es el narcocorrido.

Los usuarios de narcocorridos, en la medida que forman parte de la misma red, no son consumidores pasivos, sino productores y distribuidores de narcocorridos (Willis, 1998). Escuchar y compartir son prácticas que van de la mano (Brown & Sellen, 2006). Son parte de nuestras prácticas cotidianas relacionadas con el uso de tecnologías de la época (Kenton & Brown, 2006). Así, las nuevas tecnologías de la información y comunicación han desplazado a los medios tradicionales de difusión de la música en general y del narcocorrido en particular. Son medios que favorecen la escucha compartida, la circulación y la adquisición de música por otras vías. Actualmente, las nuevas tecnologías de la información y comunicación son el medio ideal para la difusión de narcocorridos. Estos recursos permiten a los intérpretes explotar otras vías para la difusión de su música, lo que supone un menor costo para las agrupaciones, y también garantiza un impacto sin ningún tipo de restricciones, es decir, les permite seguir conectados a los destinatarios sin pasar por la censura. Del mismo modo, la calle es un espacio importante para la circulación, la difusión, la compra, venta y consumo del narcocorrido. La relación entre narcocorridos, músicos y consumidores se mantiene por la producción, participación, circulación de música a través de vías alternativas e informales. Son canales y prácticas que mantienen vigente a esta expresión musical, y al mismo tiempo subvierten las políticas de censura establecidas y sobrepasan el control oficial.

Dicho esto, me despido como lo haría el vocalista de un grupo cualquiera: "¡Ahí estuvo pariente! Ya nos vamos, muchísimas gracias. Gracias Culiacán. Muchas gracias, la neta plebes […] ¡Ahí nos vemos!". Terminó la música, se retiró el grupo, apagaron el escenario y acabó el baile. Pero en la calle sigue el ambiente festivo, siguen sonando los narcocorridos…

Referencias

Adell, J. (1997). *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Lleida: Milenio.

Adler, K. (2010). Mexicos´s Drug War. *BBC Special Reports* [Video file]. Londres.

Adler, P., & Adler, P. (1993). Ethical Issues in Self-Censorship: Ethnographic Research on Sensitive Topics. In C. Renzetti & R. Lee (Eds.), *Researching sensitive topics* (pp. 249–267). United States of America: Sage Publications.

Agencia Reforma. (2011, Mayo 19). Canelos de Durango: decreto de narcocorridos viola expresión de músicos. *debate.com.mx*. Retrieved from http://www.debate.com.mx/eldebate/Articulos/ArticuloGeneral.asp?IdArt=10921178&IdCat=12302

Aguiar, J. (2010a). Neoliberalismo, piratería y protección de los derechos de autor en México. *Renglones*, *62*, 1–23.

Aguiar, J. (2010b). La piratería como conflicto. Discursos sobre la propiedad intelectual en México. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, *38*, 143–156.

Albertí, P. (1999). *Consumir heroína: relaciones, significados y vida cotidiana*. Girona: Universitat de Girona.

Alviso, R. (2011). What Is a Corrido? Musical Analysis and Narrative Function. *Studies in Latin American Popular Culture*, *29*, 58–79.

Antaki, C., Billig, M., Edwards, D., & Potter, J. (2003). El Análisis del discurso implica analizar: Crítica de seis atajos analíticos. *Athenea Digital*, *3*, 14–35.

Arley Perez (2011). *Ni falta que hace* [CD]. Central Producciones.

Armao, M. (2009, Diciembre 22). ¿Qué es la narcocultura? *El Sol de Tijuana*. Baja California. Retrieved from http://www.oem.com.mx/elsoldetijuana/notas/n1450544.htm

Astorga, L. (1995). *Mitología del "narcotraficante" en México*. México, D.F: UNAM.

Astorga, L. (1996). *El siglo de las drogas*. México, D.F: Espasa.

Astorga, L. (1997). Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia. *Revista Mexicana de Sociología*, *59*(4), 245–261.

Astorga, L. (2000). La cocaína en el corrido. *Revista Mexicana de Sociología*, *62*(2), 151–173.

Astorga, L. (2005). Notas críticas. Corridos de traficantes y censura. *Región y sociedad*, *XVII*(32), 145–165.

Avitia, A. (1997a). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo I (1810-1910)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Avitia, A. (1997b). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo II (1910-1916)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Avitia, A. (1997c). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo III (1916-1924)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Avitia, A. (1997d). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo IV (1924-1936)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.

Barragán, F. (2004). La cumbia villera, testimonio del joven urbano marginal (Censura y premiación). Presented at the Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro: IASPM. Retrieved from http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Beltrán, J. (2011, Mayo 20). Veta corridos pero alaba a Los Tigres. *noroeste.com.mx*. Retrieved from http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=688737&id_seccion=

Beltrán, U., & Cruz, A. (2011, Mayo 20). Mexicanos a favor de prohibir los narcocorridos. *Vanguardia*. Retrieved from http://www.vanguardia.com.mx/mexicanosafavordeprohibirlosnarcocorridos-735254.html

Blaukopf, K. (1988). *Sociología de la música: introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales*. Madrid: Real Musical.

Bouché, J. (1994). Etnografía, etnología y antropología (Un enfoque pedagógico). In E. López-Barajas & J. Montoya (Eds.), *La investigación etnográfica. Fundamentos y técnica* (pp. 69–85). Madrid: UNED.

Brabazon, T. (2012). *Popular music. Topics, trends & trajectories*. London: Sage Publications.

Brown, B., & Sellen, A. (2006). Sharing and Listening music. In O. Kenton & B. Brown (Eds.), *Consumig Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies* (pp. 37–57). The Neatherlands: Springer.

Bull, M. (2004). "To each their own bubble": mobbile spaces of sound in the city. In N. Couldry & A. McCarthy (Eds.), *Place, Scale and Culture in a Media Age* (pp. 275–293). London: Routledge.

Bull, M. (2006). Investigating the culture of mobile listening: from walkman to iPod. In K. O. Kenton & B. Brown (Eds.), *Consumig Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies* (pp. 131–149). The Neatherlands: Springer.

Burgos, C. (en prensaa). Narcocorrido, una expresión musical en Sinaloa. In T. Guevara & A. Mojardín (Eds.), *Ensayos sobre cultura y violencia en Sinaloa.* Culiacán: UAS.

Burgos, C. (en prensab). Narcocorridos: Antecedentes de la tradición corridística y del narcotráfico en México. *Studies in Latin American Popular Culture.*

Burgos, C. (2011a). Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador. *Athenea Digital*, (20), 97–110.

Burgos, C. (2011b). Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, (4), 1–20.

Burgos, C. (2011c). *Expresiones musicales del narcotráfico en México: Los narcocorridos en la cotidianidad de los jóvenes sinaloenses*. Presented at Vanderbilt University, Center for Latin American Studies, Mexican Studies Group. Retrived from http://www.vanderbilt.edu/clas/cms/wp-content/uploads/BurgosC2011Expresionesmusicales.pdf

Burt, R. (1998). (Un)Censoring in Detail: The Fetish of Censorship in the Early Modern Past and the Postmodern Present. In R. Post (Ed.), *Censorship and silencing: practices of cultural regulation* (pp. 17–43). Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Butler, J. (1998). Ruled Out: Vocabularies of the Censor. In R. Post (Ed.), *Censorship and silencing: practices of cultural regulation* (pp. 247–261). Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Cabruja, T., Íñiguez, L., & Vázquez, F. (2000). Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Anàlisis*, *25*, 61–94.

Cadín, I. (2011, Mayo 19). Nacionalizaría decreto anticorridos, dice Malova. *El Universal tv*. México [Video file]. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=Xj0oNId6voA&noredirect=1

Callen, B., Domènech, M., López, D., Rodríguez, I., Sánchez-Criado, T., & Tirado, F. (2011). Diásporas y transiciones en la Teoría del Actor-Red. *Athenea Digital*, *11*(1), 3–13.

Callon, M. (1995). Algunos elementos para una sociología de la traducción: la domesticación de las vieiras y los pescadores de la bahía de St. Brieuc. In J. Iranzo, R. Blanco & T. Gonzáles (Eds.), *Sociología de la ciencia y la tecnología* (pp. 259–281). Madrid: CSIC.

Callon, M. (1998). El proceso de construcción de la sociedad. El estudio de la tecnología para el análisis sociológico. In M. Domènech & F. Tirado (Eds.), *Sociología simétrica: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad* (pp. 143–171). Barcelona: Gedisa.

Calventus, J. (1997). Etnografía y Psicología Social. *Documento de trabajo*. Universidad José Santos Ossa. Retrieved from http://www.esnips.com/nsdoc/a8c4038a-7a02-4bbf-b730- c6d850ef3350

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2012). *Código Penal Federal. Núevo Código Publicado en el Diario Oficial de la Federación*. Retrieved from http://www.google.com/search?ie=UTF-8&oe=UTF-8&sourceid=navclient&gfns=1&q=%3A+http%3A%2F%2Fwww.diputados.gob.mx%2FLeyesBiblio%2Fpdf%2F9.pdf

Camargo, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento sur: Por una izquierda alternativa*, (91), 50–58.

Campbell, H. (2007). El narco-folcklore: narrativas e historias de la droga en la frontera. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, *16*, 46–70.

Campos, R. (1974). *El folklore literario y musical de México*. México, D.F.: Metropolitana.

Carballo, P. (2010). Música y violencia simbólica. *Revista de la Facultad de Trabajo Social U.P.B.*, *22*(22), 28–43.

Carlos y José (2007). *30 del recuerdo* [CD]. EMI Music Distribution.

Cártel de Sinaloa (2009). *Corridos de abcdario* [CD].Disa Latin Music.

Carvajal, J. (2010, Febrero 12). Defienden Tucanes los narcocorridos. *noroeste.com.mx*. Retrieved from http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=556255

Cedillo, J. (2007). *Los nazis en México*. México: DEBATE.

Chabat, J. (2010). La respuesta del gobierno de Calderón al desafío del narcotráfico: Entre lo malo y lo peor. *CIDE*, *196*, 1–26.

Chabat, J., & Sánchez, G. (2009). El crimen organizado en América Latina y el Caribe: Mapeo de México. H. Mathieu & P. Rodríguez, (Eds.) *Anuario 2009 de la seguridad regional en América Latina y el Caribe*, (pp. 200–219).

Chalino Sánchez. (1995). *Chalino Sánches-Pela Vacas* [CD]. Musart.

Chalino Sánchez. (1999). *18 Corridos famosos. Chalino Sánchez* [CD]. Sony Latin.

Chalino Sánchez. (2001). *Chalino Sánchez canta corridos al estilo Culiacán* [CD] Musart.

Chalino Sánchez. (2004). *Colección de oro de Chalino Sánchez* [CD]. Musart.

Cisneros, J. (2010). El cáncer del narcotráfico y la militarización de la seguridad pública. *El Cotidiano*, (161), 47–54.

Coetzee, J. (2007). *Contra la censura: ensayos sobre la pasión por silenciar*. Barcelona: Debate.

Comunicación Social. (2011a, Noviembre 9). Nota Nº 6834 Aprueba Comisión de Justicia sancionar con uno a tres años de prisión a quien incite a la apología del delito. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Retrieved from http://www3.diputados.gob.mx/camara/005_comunicacion/b_agencia_de_noticias/007_2011/11_noviembre/09_09/6834_aprueba_comision_de_justicia_sancionar_con_uno_a_tres_anos_de_prision_a_quien_incite_a_la_apologia_del_delito

Comunicación Social. (2011b, Noviembre 10). Nota Nº 6823 Comisión de Justicia analizará esta tarde dictamen que sanciona "narcocorridos": Arce Paniagua. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Retrieved from http://www3.diputados.gob.mx/camara/005_comunicacion/b_agencia_de_noticias/007_2011/11_noviembre/09_09/6823_comision_de_justicia_analizara_esta_tarde_dictamen_que_sanciona_narcocorridos_arce_paniagua

Congreso de los Estados Unidos Mexicanos. (2009). Ley Federal de Radio y Televisión. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. Retrived from: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/114.pdf

Contreras, C. (2010, Octubre 10). La violencia tiene su propia banda de sonido. *el universal.com.mx*. México. Retrieved from http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/97294.html

Córdova, N. (2002). *Una vida en la vida sinaloense*. Culiacán, Sinaloa: UdeO.

Córdova, N. (2005). *La "narcocultura" en Sinaloa: Simbología, transgresión y medios de comunicación.* (Tesis Doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

Correa, G. (2002). El rock argentino como generador de espacios de resistencia. *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, *2*, 40–54.

Cruces, F. (1999). Con mucha marcha: el concierto pop-rock como contexto de participación. *Revista Transcultural de Música*, *4*, 1–20.

Cruz, F. (2008). *El cártel de Juárez*. México, D.F.: Planeta.

Cuadrado, M., & Miquel, M. (2007). Actitud y ética hacia la piratería musical. Presented at the XX Congreso anual de AEDEM, Palma de Mallorca: AEDEM.

Cubells, J. (2002). *Construcción social del delito: un estudio etnográfico en la práctica del derecho penal* (Tesis Doctoral). Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Dávila, P. (2010). La guerra perdida. *El Cotidiano*, (164), 41–46.

DBT TV. (2011). Mi música no es violenta [Video file]. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=akB4tqC3yh0

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

De la Fuente, M. (2005). La censura de los productos culturales. Retos del control ideológica de la industria ante la digitalización. In G. López (Ed.), *El ecosistema digital: Modelos de comunicación, nuevos medios y público en Internet* (pp. 360–374). Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València.

De la Garza, M. (2008). Hobbes en Sinaloa, o del corrido como resolución poética a un orden social marcado por la violencia. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, *VI*(2), 168–176.

De la Garza, M. (2007). *Ni aquí ni allá: El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

De la Garza, M. (2005). Los corridos, historias sobre el poder. *Comunicación y política*, (16), 43–71.

De la Garza, M. (2007). "Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos". Hipótesis sobre la construcción de una transgresión equivoca. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, *V*(1), 145–158.

De la Garza, M. (2008). *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. México: Miguel Ángel Porrúa.

De las Heras, M. (2011, Mayo 23). ¿El narcocorrido genera violencia? *El País*. Retrieved from http://internacional.elpais.com/internacional/2011/05/23/actualidad/1306101607_850215.html

Denisoff, S., & Levine, M. (1971). The one dimensional approach of popular music: A research note. *The Journal of Popular Culture*, *IV*(4), 911–019.

Denslow, R. (2012, Marzo 28) Narcocorrido, the sound of Los Angeles. *The Guardian*. Retrived from http://www.guardian.co.uk/music/2012/mar/28/narcocorrido-sound-los-angeles

Díaz, J. (2010, Agosto 2). Defienden Tigres del Norte sus corridos. *Agencia Reforma*. México, D.F. Retrieved from http://www.impre.com/entretenimiento/musica/2010/2/8/defienden-tigres-del-norte-sus-172328-1.html#commentsBlock

Dickson-Swift, V., James, E., Kippen, S., & Liamputtong, P. (2008). Risk to Researchers in Qualitative Research on Sensitive Topics: Issues and Strategies. *Qualitative Health Research*, *18*(1), 133–144.

Domènech, M., & Tirado, F. (1998). Claves para la lectura de textos simétricos. In M. Domènech & F. Tirado (Eds.), *Sociología simétrica: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad* (pp. 13–51). Barcelona: Gedisa.

Edberg, M. (2001). Drug traffickers as social bandits. Culture and drug trafficking in northern Mexico and the border region. *Journal of Contemporany Criminal Justice, 17*(3), 259–277.

Edberg, M. (2004a). *El Narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press.

Edberg, M. (2004b). The narcotrafficker in representation and practice: A cultural persona from the U.S.-Mexican border. *Ethos*, *32*(2), 257–277.

El Imparcial. (2011, Junio 28). Los "narcocorridos" ahora cantan en YouTube. *www.elimparcial.es*. España. Retrieved from http://www.elimparcial.es/america/los-narcocorridos-ahora-cantan-en-youtube-86905.html

Elizondo, F. (2005a). Boom cars. *Ingenierías*, *VIII*(29), 52–58.

Elizondo, F. (2005b). Audio extremo y ciudad. *CIENCIA UANL*, *VIII*(3), 319–324.

Emerson, R., Fretz, R., & Shaw, L. (2001). Participant observation and fieldnotes. In P. Atkinson, A. Coffey, S. Delamont, J. Lofland, & L. Lofland (Eds.), *Handbook of ethnography* (pp. 352–369). London: Sage.

En México, los narcocorridos desafían la prohibición de su difusión. (2011, Agosto 4) *.ntn24.com*. Retrieved from http://www.ntn24.com/noticias/en-mexico-los-narcocorridos-desafian-la-prohibicion-de-su-difusion-015829

Espinoza, J. (2009, Marzo 15). Debe prohibirse difusión por radio de narcocorridos. *El Sol de Tijuana*. Retrieved from http://www.oem.com.mx/elsoldetijuana/notas/n1029218.htm

Feliu, J. (1993) Una crítica al concepto y al discurso de la teoría de las Representaciones Sociales. *Boletín de Psicología*, (39), 21-35.

Feliu, J. (2006). Adicción o violencia: dilemas sociales alrededor de las nuevas tecnologías y los jóvenes. In A. Gil & M. Vall-llovera (Eds.), *Jóvenes en cibercafés: la dimensión física del futuro virtual.* (pp. 103–142). Barcelona: UOC.

Fernández, J. & Ronquillo, V. (2006). *De los maras a los zetas. Los secretos del narcotráfico, de Colombia a Chicago*. México: Grijalbo.

Fernández, J. (2010). Breve historia social del narcotráfico en Sinaloa. *Revista Digital Universitaria*, *11*(8), 1–13.

Fernández, J. (2011). *Los sinaloenses: entre gustos musicales, gozos y representaciones. De los corridos sobre narcotráfico y traficantes a los narcocorridos (1970-2000)* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa.

Fernández, J. & Muñoz, D. (2010). De soldaderas, contrabandistas mafiosas: La figura femenina a través del corrido mexicano. Presented at 7º Congreso Internacional del Corrido, Morelia, México.

Fetterman, D. (1998). *Ethnography: step by step*. Thousand Oaks, Calif: Sage.

Finnegan, R. (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, (6), 1–18.

Finnegan, R. (2003). Música y participación. *Revista Transcultural de Música*, *7*, 1–6.

Flores, M. (2011, Mayo 5). Avalan la prohibición de narcocorridos. *noroeste.com.mx*. Retrieved from http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=688072

Foucault, M. (2003). *Hay que defender la sociedad: Curso del Collège de France (1975-1976)*. Madrid: Akal Ediciones.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México, D.F.: Siglo XXI.

Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. In N. Canclini, F. Cruces & U. Maritza (Eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música* (pp. 169–187). Madrid, España: Fundación Telefónica.

Frith, S. (1978). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.

Frith, S. (1981). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of Rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.

Frith, S. (1986). Art versus technology: the strange case of popular music. *Media, Culture and Society*, *8*(3), 263–279.

Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.

Garay, A., Íñiguez, L., & Martínez, L. (2003). La perspectiva discursiva en psicología social. *Subjetividad y procesos cognitivos*, 7, 105–130.

Garriga, J., Gallo, G., Semán, P., & Spataro, C. (2011). Juventud y música. Introducción. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, (4), 1–22.

Geertz, C. (1987). *La interpretación de las Culturas*. México: Gedisa.

Gergen, K. (1989). La psicología posmoderna y la retórica de la realidad. In T. Ibáñez (Ed.), *El conocimiento de la realidad social* (pp. 157–187). Barcelona: Sendai.

Gergen, K. (1996). *Realidades y relaciones: aproximaciones a la construcción social*. Barcelona: Paidós.

Gil, A. (2006). Consumir TIC y producir Tecnologías de Relación. Aproximación teórica al papel de consumo de TIC en jóvenes. In A. Gil & M. Vall-llovera (Eds.), *Jóvenes en cibercafés: la dimensión física del futuro virtual.* (pp. 47–72). Barcelona: UOC.

Gil, L. (1961). *Censura en el mundo antiguo*. Madrid: Revista de Occidente.

Goetz, J., & LeCompte, M. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.

Gomart, E., & Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drugs users. In J. Law & J. Hassard (Eds.), *Actor Network Theory and after* (pp. 220–247). Oxford: Blackell.

González, I., & Bojórquez, H. (2011, Mayo 20). La prohibición de narcocorridos en Sinaloa traspasa fronteras. *debate.com.mx*. Retrieved from http://www.debate.com.mx/eldebate/articulos/ArticuloGeneral.asp?IdCat=12302&idart=10924380

González, I., González, R., & Mendoza, L. (2011, Mayo 21). Malova busca elevar a ley el decreto contra narcocorridos. *debate.com.mx*. Retrieved from http://www.debate.com.mx/eldebate/movil/Articulomovil.asp?idart=10927896&idcat=12302

González, J. (2011). Mulas y arrieros: Narcotráfico y los correos de la cocaína en la literatura colombiana contemporánea. *Studies in Latin American Popular Culture*, *20*, 40–57.

Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Gutiérrez, P., Magdaleno, G., & Yáñez, V. (2010). Violencia, Estado y crimen organizado en México. *El Cotidiano*, (163), 105–114.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Paidos.

Héau, C. (2010). Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube). *TRACE 57*, 99–110.

Héau, C., & Giménez, G. (2004). La representación social de la violencia en la trova popular mexicana. *Revista Mexicana de Sociología*, *66*(4), 627–659.

Hennion, A. (1983). De una etnografía de la enseñanza musical a una sociología de la mediación. *Papers*, *29*, 153–177.

Hennion, A. (1986). Programing music: Radio as mediator. *Culture & Society*, *8*(3), 281–303.

Hennion, A. (1997). Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, *24*(6), 415–345.

Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.

Hennion, A. (2003). Music and mediation: Towards and new sociology of music. In M. Clayton & T. Herbert (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 80–91). London: Routledge.

Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, *XVII*(34), 25–33.

Hernández, G. (1999). What is a Corrido? Thematic Representation and Narrative Discourse. *Studies in Latin American Popular Culture*, *18*, 69–93.

Hernández, G. (2000). El corrido ayer y hoy. Nuevas notas para su estudio. In J. Valenzuela (Ed.), *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera* (pp. 319–337). Tijuana, B.C., México: Colegio de la Frontera Norte.

Hernández, G. (2008). El estudio del corrido en los albores del siglo XXI. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, *33*(2), 185–206.

Herrera-Sobek, M. (1979). The theme of drug smuggling in the mexican corrido. *Revista Chicano-Riqueña*, *7*(4), 49–61.

Herrera-Sobek, M. (1993a). *Northward bound. The mexican immigrant experience in ballad song*. United States of America: Indiana University Press.

Herrera-Sobek, M. (1993b). *The mexican corrido. A feminist analysis*. United States of America: Indiana University Press.

Herrera-Sobek, M. (2000). Joaquín Murrieta. Mito, leyenda e historia. In J. Valenzuela (Ed.), *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera.* (pp. 163–174). Tijuana, B.C., México.: Colegio de la Frontera Norte.

Hesmondhalgh, D. (2002). Popular music audiences and everyday life. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular Music Studies* (pp. 117–131). United States of America: Oxford University Press.

Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.

Hobsbawm, E. (1976). *Bandidos*. España: Ariel.

Hormigos, J. (2008). *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad.* Madrid: Fundación Autor.

Hymes, D. (1993). ¿Qué es la etnografía?. In H. Velasco, F. García & A. Díaz de Rada (Eds.), *Lecturas de antropología para educadores: el ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 175–194). Madrid: Trotta.

Ibáñez, J. (1992). *Más allá de la sociología: el grupo de discusión: teoría y crítica*. Madrid: Siglo XXI.

Ibáñez, T. (1985). Prólogo a la edición española. In S. Moscovici (Author), *Psicología Social, I. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos*. Barcelona: Paidós.

Ibáñez, T. (1987). La "mirada" psicosocial "emergente" y su aplicación al estudio de una categoría social como por ejemplo la juventud. *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, (7), 73–84.

Ibáñez, T. (1989). La psicología social como dispositivo deconstruccionista. In T. Ibáñez (Ed.), *El conocimiento de la realidad social* (pp. 109–135). Barcelona: Sendai.

Ibáñez, T. (1994). Constructing a Representation or Representing a Construction? *c@hiers de Psychologie politique*, 1–16.

Ibarra, I. (2010, Febrero 23). Los narcocorridos, ¿A la cárcel? *el mundo.es*. Retrieved from http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/23/cultura/1266941711.html

Ibarz, J. (2009a, Diciembre 21). Canto para los narcos o me matan. *La vanguardia.es*. Retrieved from http://www.lavanguardia.es/free/edicionimpresa/res/20091221/53850228839.html?urlback=http://www.lavanguardia.es/premium/edicionimpresa/20091221/53850228839.html

Ibarz, J. (2009b, Diciembre 19). Fin de fiesta para el rey del narco. *La vanguardia.com*. Retrieved from http://www.lavanguardia.com/internacional/noticias/20091218/53848252259/fin

-de-fiesta-para-el-rey-del-narco-mexico-cuernavaca-calderon-beltran-puebla-norte-felipe-calderon-.html

Impreso Milenio. (2011, Septiembre 9). Mantiene gobernador de Sinaloa postura en relación a narcocorridos. *MILENIO*. Retrieved from http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9023089

Inglis, I. (2006). The Ed Sullivan Show and the (Censored) Sounds of the Sixties. *The Journal of Popular Culture*, *39*(4), 558–575.

Íñiguez, L. (1995). Métodos cualitativos en Psicología Social: Presentación. *Revista de Psicología Social Aplicada*, *5*(1/2), 5–26.

Íñiguez, L. (1999a). Rigor, honestidad y compromiso: Persona y método en la investigación social. In P. Albertí (Author), *Consumir heroína: relaciones, significados y vida cotidiana.* Girona: Universitat de Girona.

Íñiguez, L. (1999b). Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y coneptuales. *Atención Primaria*, *23*(8), 496–502.

Íñiguez, L. (2006). *Análisis del discurso. Manuel para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.

Íñiguez, L. (2011). *El lugar de la Psicología en el mundo contemporáneo*. Presented at the Inauguración del Doctorado en Psicología de la Escuela de Psicología de la PUC, Valparaíso, Chile. Retrieved from http://www.ontogenia.cl/novo/modules.php?name=News&file=article&sid=308

Íñiguez, L., & Vivas, P. (1997). Reflexiones teórico-metodológicas sobre la intervención medio-ambiental. *PAPELES DEL PSICÓLOGO*, *67*, 1–4.

Jeffrey, B., & Geoff, T. (2004). Time for ethnography. *British Educational Research Journal*, *30*(4), 535–548.

Jenny Rivera (2001). *La Chacalosa* [CD]. Brentwood.

Jiménez, D. (2012). *El Alcance del Agente Secreto: Informaciones Familiares Privadas en el Escenario Sociosanitario* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Jones, S. (1991). Ban(ned) in the USA: Popular Music and Censorship. *Journal of Communication Inquiery*, *15*(1), 73–78.

Kenton, O., & Brown, B. (2006). *Consumig music together: Social and collaborative aspects of music consumption technologies*. The Neatherlands: Springer.

Lalo "El Gallo" Elizalde (2003). *Corridos Inés Calderón* [CD]. Sony Music.

La Lupita (1992). *Pa' servir a ud.* [CD].BMG.

La Redacción. (2010, Noviembre 3). Las buchonas de Jalisco, vidas al límite. *Proceso.com.mx*. Retrived from: http://www.proceso.com.mx/?p=99120

Lara, E. (2003). "Salieron de San Isidro..." El corrido, el narcocorrido y tres de sus categorías de análisis: El hombre, la mujer y el soplón. Un acercamiento etnográfico. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, *15*, 209–230.

Lara, E. (2004). Teoría de las Representaciones Sociales: Sobre la lírica de los narcocorridos. *Nómadas*, *9*, 1–14.

Lara, E. (2005). El narcocorrido como representación social: esbozo teórico para un abordaje desde la psicología social. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, *8*(1), 57–75.

Larry Hernandez (2009). *El baleado* [CD/DVD]. Disco Sol.

Lasén, A. (2003). Notas de felicidad extrema. La experiencia musical dance. *Papeles del CEIC*, *9*, 1–8.

Lasén, A. (2004). El baile de las mákinas. In R. Barbanti, E. Lynch, C. Pardo, & M. Solomos (Eds.), *Musiques, arts et technologies* (pp. 1–16). Paris: L´Harmattan.

Lasén, A., Finkel, L., & Gordo, A. (2007). *Usos del teléfono móvil y comunicación de pareja: un ejemplo de mediación tecnológica de subjetividades*. Presented at the IX Congreso Español de Sociología, Federación Española de Sociología (FES), Barcelona 13-15 de septiembre.

Lasén, A., & Martínez, I. (2001). El tecno: variaciones sobre la globalización. *Política y Sociedad*, *36*, 129–149.

Latour, B. (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. In M. Domènech & F. Tirado (Eds.), *Sociología simétrica: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa.

Latour, B. (2008). *Reensamblar Lo Social: Una Introducción a La Teoría Del Actor-Red* (pp. 109-143). Buenos Aires: Manantial.

Latour, B. (2011). Cartografía de las Controversias. Un Caso de medialab Sciences Po. [Video File]. Retrieved from http://www.brunolatourenespanol.org/

Latour, B., & Woolgar, S. (1995). *La vida en el laboratorio: La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza Editorial.

León, A. (2010, Febrero 21). México quiere penar con cárcel los narcocorridos. *rtve*. Retrieved from: http://www.rtve.es/noticias/20100221/mexico-quiere-penar-carcel-narcocorridos/318758.shtml

Lobato, L. (2003). Chalino Sánchez: corridos de personaje. *Revista de Literaturas Populares*, *III*(1), 87–116.

Lobato, L. (2010). "Me anda buscando la ley": Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona. *destiempos.com*, *5*(26), 10–29.

López-Vallejo, M. (2010). La Iniciativa Mérida: ¿nuevo paradigma de cooperación entre México y Estados Unidos en Seguridad. *Revista de Relaciones Internacionales de la UNAM*, (106), 171–175.

Los Alegres de Terán (2003). *30 Éxitos insuperables* [CD]. EMI Music Distribution.

Los Broncos de Reynosa. (2003). *Los Broncos de Reynosa. 1993 Una historia musical…2003* [CD]. Peerless 70 años.

Los Buitres de Sinaloa (2010). *Asociación Antrax* [CD]. La Disco Music.

Los Dinámicos del Norte. (2003). *Los Dinámicos del Norte-Rancheritas con guitarra Vol. 2* [CD]. Estudiomusic.

Los Invasores de Nuevo León (2001). *Esto es lo nuestro: 20 éxitos* [CD]. EMI Music México.

Los Juniors de Culiacán (2011). *Los lujos de la plebada* [CD]. La Colonia Records.

Los Pingüinos del Norte. (2005). *Los Pinguinos del Norte* [CD]. Arhoolie/Folklyric.

Los Tigres del Norte. (1984). *Contrabando y traición* [CD]. Fonovisa.

Los Tigres del Norte (1994). *Los dos plebes* [CD]. Fonovisa.

Los Tigres del Norte. (2001). *Corridos prohibidos* [CD]. Univisión.

Los Tigres del Norte. (2003). *Uniendo fronteras* [CD]. Fonovisa.

Los Tigres del Norte. (2003). *Jefe de jefes* [CD]. Fonovisa.

Los Tigres del Norte. (2006). *La banda del carro rojo* [CD]. Fonovisa, 2006.

Los Tigres del Norte (2009). *La granja* [CD]. Fonovisa.

Los Titanes de Durango (2008). *Corridos* [CD]. Disa Latin Music.

Los Tucanes de Tijuana (2007). *El papá de los pollitos* [CD].Univisión.

Los Tucanes de Tijuana (2007). *La mejor colección de corridos* [CD]. Univisión.

Los Tucanes de Tijuana (2010). *El árbol* [CD]. Fonovisa.

Lynxwiler, J., & Gray, D. (2000). Moral boundaries and deviant music: public attitudes toward heavy metal and rap. *Deviant Behavior*, *21*(1), 63–85.

Malinowski, B. (1975). *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Malinowski, B. (1993). Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación. In H. Velasco (Ed.), *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas* (pp. 89–113). Madrid: UNED.

Martí, J. (1995). La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical. *Revista Transcultural de Música*, (1), 1–15.

Martínez, J. (2009, Noviembre 19). Vigente investigación a Tucanes por narco. *El Universal.com.mx*. Retrieved from http://www.eluniversal.com.mx/notas/724554.html

Martínez, M. (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México D.F.: Trillas.

Martínez, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès.

McDowell, J. (1972). The mexican corrido. Formula and theme in ballad tradition. *Journal of American Folklore*, (85), 205–220.

McDowell, J. (2008). *Poetry and violence. The ballad tradition of Mexico's Costa Chica*. United States of America: Board of Trustess of the University of Illinois.

McKee, R. (2007). *Bandits, captives, heroines and saints. Cultural icons of Mexico's northwest borderlands*. United States of America: University of Minnesota Press.

Mendoza, V. (1954). *El Corrido Mexicano: Antología, introducción y notas de Vicente T. Mendoza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Mendoza, V. (1956). *El corrido de la revolución mexicana*. México, D.F.: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

Mendoza, V. (1964). *Lírica narrativa de México. El corrido*. México, D.F.: UNAM.

Milenio Noticias. (2011). El Komander habla sobre la prohibición de los narcocorridos en Sinaloa. [Video file]. Retrieved from http://www.123people.es/s/milenio+noticias

Miranda, M. (2011, Octubre 7). Festival Cultural Sinaloa 2011. *Mazatlán interactivo*. Culiacán, Sinaloa. Retrieved from http://www.mazatlaninteractivo.com.mx/new/noticias/cultura/festival-cultural-sinaloa-2011/

Mondaca, A. (en prensa). Narcotráfico y narcocorridos, la construcción del enemigo. In T. Guevara & A. Mojardín (Eds.), *Ensayos sobre cultura y violencia en Sinaloa*. Culiacán: UAS.

Mondaca, A. (2004). *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. México: UdeO.

Mondaca, A. (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* (Tesis Doctoral). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque, Jalisco.

Montoya, E. (2002). Graffiti Hip-Hop: una plaga de artistas. *Política y sociedad*, *39*(2), 361–376.

Montoya, L. (2008). El narcocorrido y Culiacán a través de su historia. *ARENAS. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, *17*, 46–66.

Montoya, L. (2010a). *Trompeta en mano, soltando el llanto y en compañía del diablo...Estudio histórico-cultural de las bandas de viento en el Bajío guanajuatense (1960-1990)* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa.

Montoya, L. (2010b). *Paulino Vargas Jiménez, el padre del corrido moderno*. Presented at the 7º Congreso internacional del corrido, Morelia, México.

Montoya, L., & Fernández, J. (en prensa). Culiacán, el corrido y sus agentes sociales. *Culiacán, ciudad de todos los tiempos*. Monterrey: Milenio.

Montoya, L., & Fernández, J. (2009). El Narcocorrido en México. *Revista Cultura y Droga*, *14*(16), 207–233.

Montoya, L., Rodríguez, R., & Fernández, J. (2009). Arraigo Histórico del Narcocorrido en Culiacán. *Acta Universitaria*, *19*(1), 40–50.

Morales, C. (2011). El fracaso de una estrategia: una crítica a la guerra contra el narcotráfico en México, sus justificaciones y efectos. *Nueva Sociedad*, (231), 4–13.

Moreno, D. (2009). *La influencia de la narcocultura en alumnos de bachillerato* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de San Luis Potosí, San Luis Potosí, S.L.P.

Moreno, Y. (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Murphy, E., & Dingwall, R. (2001). The ethics of ethnography. In P. Atkinson, A. Coffey, J. Lofland, & L. Lofland (Eds.), *Handbook of ethnography* (pp. 273–285). London: Sage.

Murtagh, L. (2007). Implementing a Critically Quasi-Ethnographic Aproach. *The Qualitative Report*, *12*(2), 193–215.

Negrón-Muntaner, F. (2009). Poesía de la porquería: La lírica posreguetónica de calle 13. *Revista Iberoamericana*, *LXXV*(229), 1095–1106.

Negrón-Muntaner, F., & Rivera, R. (2009). Nación Reggaetón. *Nueva Sociedad*, *223*, 29–38.

Negus, K. (1999). The music Business and rap: Between the street and the executive suite. *Cultural Studies*, *13*(3), 488–508.

Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidos.

Nicolopulos, J. (1997). The Heroic Corrido: A Premature Obituary? *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, *22*(1), 115–139.

Nicolopulos, J. (2000). The devil's swing. In C. Strachwitz (Ed.), *The Devil's Swing. El Columpio del diablo. Ballads from the bend country of the Texas-Mexican border corridos y tragedias de La Junta de Los Ríos* [CD], 2–16. El Cerrito, CA: Arhoolie Productions.

Ogbu, J. (1993). Etnografía escolar. Una aproximación a nivel múltiple. In H. Velasco, F. García, & Á. Díaz de Rada (Eds.), *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas* (pp. 145–175). Madrid: Editorial Trotta.

Olmos, M. (2000). El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noroeste de México (pp. 1–12). Presented at the IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, México: IASPM.

Olmos, M. (2005). El corrido de narcotráfico y la música médiatica del noroeste de México. *Potlatch. Cuaderno de antropología y semiótica*, *II*(II), 148–157.

Olvera, J. (2008). Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste. *Trayectorias*, *X*(26), 20–30.

Ordaz, P. (2011, Mayo 20). Sinaloa declara la guerra contra el "narcocorrido." *El País*. Retrieved from http://elpais.com/diario/2011/05/20/cultura/1305842408_850215.html

Osorno, D. (2009). *El cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*. México: Grijalbo.

Ovalle, L. (2005). Entre la indiferencia y la satanización. Representaciones Sociales del narcotráfico desde la perspectiva de los universitarios de Tijuana. *Culturales*, *I*(2), 63–89.

Ovalle, L. (2010). Narcotráfico y poder. Campo de lucha por la legitimidad. *Athenea Digital*, (17), 77–94.

Ovalle, L., & Giacomello, C. (2006). La mujer en el "narcomundo". Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. *Revista de estudios de Género. La ventana*, *24*, 297–318.

Ovalle, L., & Giacomello, C. (2008). La mujer en el "narcomundo": imágenes tradicionales y alternativas. *ARENAS. Revista Sinaloense de Ciencias Sociales*, *17*, 32–46.

Paredes, A. (1963). The Ancestry of Mexico's Corridos: A matter of definitions. *The Journal of American Folklore*, *76*(301), 231–235.

Paredes, A. (1986). *"With his pistol in his hand". A border ballad and its hero*. United States of America: University of Texas Press.

Pastor, J., & Ovejero, A. (2007). *Michael Foucault: caja de herramientas contra la dominación*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Pérez, C. (2010). Una nación secuestrada. Imaginarios sociales, ciudadanos y los escenarios de la violencia en el México de nuestros días. *El Cotidiano*, *25*(159), 45–50.

Pérez, J. (2004). La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo Presented at the V Congresso Latinoamericano da Associaçao Internacional para o Estudo da Música Popular, Brasil: IASPM.

Peterson, P. (1997). *Creating country music. Fabricatihg authenticity*. United States of America: Chicago University Press.

Post, R. (1998). *Censorship and silencing: practices of cultural regulation*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Potter, J., & Edwards, D. (1999). Social Representation and Discursive Psychology: From Cognition to Action. *Culture Psychology*, *5*(4), 447–458.

Potter, J., & Wetherell, M. (1987). *Discourse and social psychology: beyond attitudes and behavior*. London: Sage.

Potter, J., Wetherell, M., Gill, R., & Edwards, D. (1990). Discourse: noun, verb or social practice? *Philosophical psychology*, *3*(2), 205–217.

Pujadas, J. (2010). *Etnografía*. Barcelona: UOC.

Quinones, S. (2002). *Historias verdaderas del otro México. Crónicas insólitas sobre narcosantos y el cantante fronterizo Chalino Sánchez, mojados y paleteros de Michoacán, sectas, basquetbolistas oaxaqueños y linchamientos, muertas en Juárez...* México, D.F.: Planeta.

Quiroz, C. (2009, Octubre 30). 15 sansiones para Los Tigres del Norte. *Vanguardia*. Retrieved from http://www.vanguardia.com.mx/hay_15_sanciones_para_los_tigres_del_norte-424773.html

Quiroz, C. (2011, Mayo 31). La Segob sanciona a 76 esataciones de radio por narcomúsica. *Excelsior.com.mex*. Retrieved from http://excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=741193

Ragland, C. (2009). *Música norteña: Mexican migrants creating a nation*. United States of America: Temple University.

Ramírez, C. (2011). *Mexican drugs. Cultura popular y narcotráfico*. España: Lengua de trapo.

Ramírez-Pimienta, J. (en prensa). Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido, 1–36.

Ramírez-Pimienta, J. (1998). El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido. *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*, *XXIII*(2), 145–156.

Ramírez-Pimienta, J. (2004a). Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, (23), 21–41.

Ramírez-Pimienta, J. (2004b). Todavía es el corrido la voz de nuestra gente?; Una entrevista con Enrique Franco. *Studies in Latin American Popular Culture*, *XXIII*, 43–54.

Ramírez-Pimienta, J. (2007). Narcocultura a ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio. *Latin American Review*, *42*(2).

Ramírez-Pimienta, J. (2010a). 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*, *26*(1), 31–45.

Ramírez-Pimienta, J. (2010b). Los corridos de Juan Meneses: dos antecedentes tempranos del corrido en la frontera México-Estados Unidos. *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, *35*(2), 89–115.

Ramírez-Pimienta, J. (2010c). En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas. *A Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina*, *7*(3), 82–99.

Ramírez-Pimienta, J. (2011a). *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México, D.F.: Planeta.

Ramírez-Pimienta, J. (2011b). El narcocorrido religioso: usos y abusos de un género. *Studies in Latin American Popular Culture*, *29*, 184–201.

Ramón Ayala (1998). *20 éxitos gigantes* [CD]. Freddie.

Ravelo, R. (2007). *Herencia maldita. El reto de Calderón y el nuevo mapa del narcotráfico*. México: DEBOLS!LLO.

Redacción. (2009, Noviembre 14). Acribillan a multitud por oír narcocorridos en La Laguna. *Vanguardia*. Retrieved from http://www.vanguardia.com.mx/acribillan_a_multitud_por_oir_narcocorridos_en_la_laguna-430946.html

Renzetti, C., & Raymond, L. (1993). *Researching sensitive topics*. United States of America: Sage Publications.

Reportaje especial del movimiento alterado [Video file]. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=cATdDftv6k0

Ruiz Olabuénaga, J. (2003). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sánchez, C. (2003). Voces y escritura: La reflexividad en el texto etnográfico. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, *LVII*(1), 71–84.

Sánchez, J. (2009). Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa. *Frontera Norte*, *21*(41), 77–103.

Sánchez, M. (2003). *Una mirada histórica al narcocorrido en Sinaloa: Apología, censura y tragedia social* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa.

Sánchez, M. (2007). *Historia de la música norteña en Culiacán (1970-1990):Vista a través de sus músicos* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, Sinaloa.

Sánchez-Candamio, M. (1995). La etnografía en Psicología Social. *Revista de Psicología Social Aplicada*, *5*(1/2), 27–40.

Secretaría General de Gobierno. (2011). Decreto que reforma y adiciona diversas disposiciones del Reglamento de la Ley sobre Operación y Funcionamiento de Establecimientos Destinados a la Producción, Distribución, Venta y Consumo de Bebidas Alcohólicas del Estado de Sinaloa. EL ESTADO DE SINALOA ORGANO OFICIAL DEL GOBIERNO DEL ESTADO.

Sedeño, A. (2005). La necesidad de la música como patrimonio cultural y artístico. Piratería y antipiratería. *Revista Latina de Comunicación Social*, *8*(59), 1–7.

Selier, Y. (2005). Movimiento de Rap Cubano: Nuevas identidades sociales a través de la cultura Hip Hop. CLASCO.

Serrano, M. (2007). Narcotráfico y gobernabilidad en México. *Pensamiento Iberoamericano*, *1*(2), 251–278.

Shauer, F. (1998). The Ontology of Censorship. In R. Post (Ed.), *Censorship and silencing: practices of cultural regulation* (pp. 147–169). Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.

Silva, C. (2010). El grado cero de la inconmesurabilidad. La Teoría del Actor-Red como caja de herramientas. *PSICO*, *41*(1), 57–66.

Silva, C. (2011). *El cosmos semafórico. Aproximación cuasi-etnográfica a la sostenibilidad relacional urbana desde la Teoría del Actor-Red* (Tesis Doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Silva, C., & Burgos, C. (2011). Tiempo mínimo-conocimiento suficiente: la cuasi-etnografía sociotécnica en psicología social. *Psicoperspectivas. Individuo y sociedad*, *10*(2), 87–108.

Simmons, M. (1957). *The Mexican Corrido as a Sourse for Interpretative Study of Modern Mexico (1870-1950)*. United States of America: Indiana University Press.

Simonett, H. (en prensaa). Corrido. *Encyclopedia of Popular Music of the World*.

Simonett, H. (en prensab). Música grupera. *Encyclopedia of Popular Music of the World*.

Simonett, H. (2000). "Desde Sinaloa para el mundo": transnacionalización y reespacialización de una música regional. Presented at the III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Colombia: IASPM.

Simonett, H. (2001). Narcocorridos: An Emergin Micromusic of Nuevo L.A. *Ethnomusicology*, *45*(2), 315–337.

Simonett, H. (2004a). *En Sinaloa nací: Historia de la música de banda*. Mazatlán, Sin.: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.

Simonett, H. (2004b). Subcultura musical: el narcocorrido comercial y por encargo. *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien)*, (82), 179–193.

Simonett, H. (2006). Los gallos valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music. *Revista Transcultural de Música*, *10*, 1–14.

Simonett, H. (2007). Banda, a New Sound from the barrios of Los Angeles: Transmigration and Transcultural Production. In I. Biddle & V. Knights (Eds.), *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Local and the Global* (pp. 81–92). Aldershot.

Simonett, H. (2008). El fenómeno transnacional del narcocorrido. In Coordinación Nacional de Difusión del INAH (Ed.), *En el lugar de la música. Testimonio Musical de México (1964-2009)* (pp. 214–221). México, D.F.: CONACULTA.

Simonett, H. (2011). Giving voice to the `dignified man´: reflections on global popular music. *Popular Music*, *30*(2), 227–244.

Sinagawa, H. (2002). *Música de viento*. Culiacán: DIFOCUR.

Sistiaga, J. (2008). NarcoMéxico: corrido para un degollado [Video file]. *Reporteros Cuatro REC*. Madrid, España.

Solera, C. (2011, Mayo 25). Los narcocorridos se refugian en iTunes y Youtube. *www.excelsior.com.mx*. Retrieved from http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=739559

Spradley, J. (1980). *Participant observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Spradley, J. (1993). Jaleo en la celda: la ética en el trabajo de campo urbano. In H. Velasco, F. García & A. Díaz de Rada (Eds.) *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas* (pp. 183–201). Madrid: UNED.

Subaiur, E. (2009, Junio 6). Apología del narcotráfico. *Tabasco Hoy.com*. Retrieved from http://www.tabascohoy.com.mx/editoriales.php?id_nota=5885

Suberza, E. (2011, Noviembre 3). Playeras polo Ralph Lauren, de moda gracias a narcos. *Vanguardia*. Retrieved from http://www.vanguardia.com.mx/playeraspoloralphlaurendemodagraciasanarcos-671130.html

Takagui, M. (2011a, Junio 21). Reaccionan gobiernos a crecimiento de contracultura musical del crimen. *Notimex*. Retrieved from http://mx.noticias.yahoo.com/reaccionan-gobiernos-crecimiento-contracultura-musical-crimen-reaccionan-gobiernos-183500940.html

Takagui, M. (2011b, Junio 21). El "movimiento alterado" incita a la violencia, alertan especialistas. *Notimex*. Retrieved from http://es-us.noticias.yahoo.com/movimiento-alterado-incita-violencia-alertan-especialistas-172800372.html

Takagui, M. (2011c, Junio 26). Utiliza"movimiento alterado" vías no tradicionales para difundirse. *Notimex*. Retrieved from http://es-us.noticias.yahoo.com/utiliza-movimiento-alterado-v%C3%ADas-tradicionales-difundirse-213500555.html

Taylor, S. & Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de Investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.

Televisa. (2011). Tucanes de Tijuana por Adela [Video file]. *Televisa*. Retrieved from http://tvolucion.esmas.com/foro-tv/las-noticias-por-adela/110842/tucanes-tijuana-adela

Tinajero, R., & Hernández, M. (2004). *El narcocorrido. ¿Tradición o mercado?* Chihuahua, México: UACH.

Tribe, D. (1973). *Questions of censorship*. London: George Allen & Unwin Ltd.

TVUNAM. (2009). Los Tigres del Norte sobreMESA TVUNAM 2/5 [Video file]. Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=uPK9gmgRT7A

Univisión. (2011). Polémicos "narco-corridos" de Larry Hernández [Video file] Retrieved from http://www.youtube.com/watch?v=-aXFkQH6yLI

Valbuena, C. (2004). Narcocorridos y Plan Colombia. *Revista venezolana de economía y ciencias sociales*, *10*(3), 13–37.

Valdez, J. (2011, Mayo 19). Restaurantes y bares de Sinaloa no podrán difundir narcocorridos. *La Jornada*. Retrieved from http://www.jornada.unam.mx/2011/05/19/politica/007n1pol

Valenzuela, J. (2002). *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*. México, D.F: Plaza & Janés.

Varios Artistas. (1994). *First Recording of Historic Mexican-American Ballads (1928-37) Corridos & tragedias de la frontera* [CD].Arhoolie/Folklyric.

Varios Artistas. (2004). *The roots of narcocorrido* [CD]. Arhoolie/Folklyric.

Varios Artistas. (2000). *The devil's swing. El columpio del diablo. Balad from the big beng country of the Texas-Mexican border corridos y tragedias de la Junta de los Ríos* [CD]. Arhoolie/Folklyric.

Varios Artistas. (2010-2011). *Movimiento Alterado 7 Vols*. [CDS]. Twiins Enterprise.

Velasco, H. & Díaz de Rada, Á. (1997). *La Lógica de la investigación etnográfica: un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Valladolid: Trotta.

Venturini, T. (en prensa). Diving in magma: How to explore controversies with actor-network theory. *Public Understanding of Science*.

Villalobos, J., & Ramírez-Pimienta, J. (2004). Corridos and la pura verdad: Myths and Realities of the Mexican Ballad. *The South Central Review. Special issue "Memory and Nation in Contemporary Mexico"*, *23*(3), 129–149.

Voz de Mando (2009). *12 Corridos de alto calibre* [CD]. Gaxiola Productions.

Wald, E. (2001). *Narcocorrido. Un viaje al mundo de la música de las drogas, armas y guerrilleros*. Estados Unidos de América: Rayo.

Weiss, R. (1994). *Learning from strangers: The Art and Method of Qualitative Interview Studies*. New York: The Free Press.

Werner, O., & Schoepfle, M. (1993). Cuestiones epistemológicas. In H. Velasco (Ed.), *Lecturas de antropología social y cultural. La cultura y las culturas* (pp. 113–183). Madrid: UNED.

Wilcox, K. (1993). La etnografía como una metodología y su aplicación al estudio de la escuela: una revisión. In H. Velasco, F. García, & Á. Díaz de Rada (Eds.), *Lecturas de antropología para educadores: el ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 95–126). Madrid: Editorial Trotta.

Willis, P. (1998). *Cultura viva: Una recerca sobre les activitats culturals dels joves*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

Willis, P., & Trondman, M. (2002). Manifiesto for Ethnography. *Cultural Studies<->Critical Methodolgies*, *2*(3), 394–402.

Wilson, T., & Favoretto, M. (2011). Actuar para (sobre)vivir: Rock nacional y cumbia villera en Argentina. *Studies in Latin American Popular Culture*, *29*(1), 164–183.

Wolcott, H. (1993). Sobre la intención etnográfica. In H. Velasco, F. García, & Á. Díaz de Rada (Eds.), *Lecturas de antropología para educadores: el ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 127–145). Madrid: Editorial Trotta.

Wolcott, H. (1995). *The Art of Fieldwork*. Walnut Creek: AltaMira Press.

Woods, P. (1987). *La escuela por dentro: la etnografía en la investigación educativa*. Barcelona: Paidós.

Zepeda, J. (2009, Marzo 15). La narcocultura: Un mal arraigado. *El noroeste.com*. Retrieved from http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=446394