

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES - MUSEO



TRANSGRESIÓN Y ALTERIDAD MUSICAL
LOS “NUEVOS CORRIDOS” DESDE LA CIUDAD DE MEXICALI

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO MAESTRO EN ESTUDIOS
SOCIOCULTURALES PRESENTA:

FERDINANDO ALFONSO ARMENTA IRURETAGOYENA

BAJO LA DIRECCIÓN DE
DRA. LILIAN PAOLA OVALLE MARROQUÍN

MEXICALI, B.C., DICIEMBRE DE 2016

A mis padres

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca que me fue otorgada de 2014 a 2016 para realizar los estudios de maestría y a la Universidad Autónoma de Baja California por los recursos brindados para llevar a cabo una estancia de investigación en la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá durante el otoño de 2015, institución que de igual manera me recibió e la mejor manera. Agradezco también al Instituto de Investigaciones Culturales - Museo por el apoyo institucional gracias al cual este trabajo ha llegado a su término. Las ideas aquí plasmadas son en buena medida el resultado de las pláticas, discusiones y comentarios de personas con las que tuve la fortuna de compartir mis intereses académicos, quienes directa o indirectamente contribuyeron a cuestionarme los avances de la investigación. Incluyo en estos agradecimientos a todos los que sin otra intención que llevar a cabo sus labores diarias, contribuyeron al desarrollo de este trabajo desde la parte técnica y administrativa. Finalmente, doy las gracias a los informantes que tuvieron la apertura y paciencia para compartir sus puntos de vista. Agradezco pues a Eduardo Restrepo, Carlos Armenta, Viridiana Loza, Aäron Moszowski, Elma Correa, Liliana Chaparro, Pilar Iruretagoyena, Julián Rengifo, Armida Iruretagoyena, Marcela Espinoza, Paola Ovalle, Cecilia Rojas, Raúl Balbuena, Nathaly Gómez, Everardo Garduño, César Burgos, Ricardo E. González, Servando Ortoll, Diana Merchant, Julio Guerrero, Damián Méndez, Manuel Díaz, Flor Mora, Fernanda Rivera, Jaime Olivera, Miguel Lucero, Fernando Vizcarra, Rogelio Ruiz, Patricia Chávez, Martín del Prado, Gabriel Rojas, Pepe Saldívar, Jesús López, Gisela Cerda y a todos los que debo reconocimiento aun siendo omitidos.

Índice

Introducción. El norte que inventó el centro	6
1. Nuevos corridos: hacia la construcción de una categoría de análisis.....	11
1.1 Problemática: del contexto sociocultural a la música.....	11
1.2 Objetivos de la investigación.....	13
1.3 Antecedentes en el estudio del narcocorrido	14
1.4 Aproximaciones teórico-metodológicas en la música y la comunicación de masas.....	20
1.5 La hipótesis de los “nuevos corridos” [NC]	28
1. La identidad musical: cómo suenan.....	32
2.2 Sonido, identidad y alteridad	35
2.1. 1 Las imágenes sonoras de tres “nuevos corridos”	37
2.1. 2 Del sonido al concepto, el significado y el significante	40
2.1. 3 Estilos musicales: los NC como espacio de diálogo.....	45
2.2 Formas simbólicas de la transgresión.....	49
2.2. 1 El significante narco o la sensación de transgresión.....	49
2.2. 2 La representación del “sí mismo”: de la autorreferencia al anonimato	52
2.3 Mexicali y los NC.....	53
3. La industria musical: cómo se producen	57
3.1 El proceso creativo	59
3.1. 1 Antecedentes históricos y las tecnologías de la información.....	59
3.1. 2 El itinerario de los NC.....	61
3.1. 3 Los músicos: del oficio al disfrute	66
3.2 El proceso de difusión	69
3.2. 1 Plataformas sociales.....	70
3.2. 2 Otros medios de transmisión	74
4. Los espacios musicales: cómo se socializan.....	77
4.1 Entorno: el dónde y el qué	78

4.1. 1	La música y el espacio: una postal teórico-metodológica	78
4.1. 2	Los espacios de los <i>NC</i> en Mexicali: una cartografía del “ambiente”	79
4.1. 3	Distribución del espacio: lo obvio y lo anticipado	83
4.2. 1	Ritual de consumo: el quién, el cómo y el por qué	89
4.2. 1	La autorrepresentación del escucha	92
4.2. 2	La sensación de transgresión	97
4.2. 2	Solidaridad grupal.....	104
Conclusión: los <i>NC</i> como espacios de articulación		110
Bibliografía		114

Introducción. El norte que inventó el centro

Hace más de una década, en el coloquio sobre los retos de la antropología en el norte de México, conmemorativo al 15 aniversario de lo que fuera la ENAH Chihuahua (ahora EAHNM), José Luis Sariego (su entonces director) sopesaba el olvido académico hacia el norte del país. El norte ha sido definido por lo que no es el centro; sus agentes y acontecimientos se estudiaron de manera diferida en la agenda nacional de la investigación social. La frase adjudicada a Vasconcelos, “donde empieza la carne asada, termina la cultura”, sintetiza la idea generalmente aceptada de que

La cultura norteña no tiene el mismo humus cultural que el altiplano central de México. Sus hombres proceden de horizontes muy diversos y se han juntado para colonizar regiones muy lejanas de la capital. Son hombres que construyen emporios agrícolas, ganaderos y mineros según el modelo cercano del capitalismo triunfante de Norteamérica. Allí no existe una cultura milenaria de la propiedad comunal (Giménez citada por Valenzuela, 2015: 166n).

El blanco predilecto de la crítica hacia “lo norteño” ha sido el de su música: provinciana, carente de complejidad, narco-apologética y altivamente machista (véase, por ejemplo, Garza, 2008; Giménez, 1991; Héau, 2010). Actualmente, esta perspectiva ha dejado de ser tan banal a través de iniciativas como *¡Arriba el norte...! Música de acordeón y bajo sexto* (2013), compilación-fonograma coordinado por Luis Omar Montoya Arias, publicado por la Fonoteca Nacional de INAH, o las dos emisiones del *Coloquio Internacional sobre Música norteña* realizados en Tacámbaro, Michoacán, en 2014 y 2015 (UMSNH, CIESAS-Peninsular, INAH). Estas iniciativas parten de la labor historiográfica (y en menor medida antropológica); exploran el origen y el presente de la música norteña dentro del amplio repertorio de la música mexicana.

Una estrategia discursiva del centro para devaluar la música norteña, fue sacar de contexto sus expresiones y criticarla desde la mirada de la “alta cultura”, así como juzgarla desde un marco simplista de acción; por ejemplo, el recurrente análisis de las letras de los corridos sobre narcotráfico bajo el principio lapidario de: *si ahí lo dice es porque seguramente así lo hacen*. Los Estudios Culturales constituyen un campo de estudio que surge por oposición a estas ideas, por lo que

se ubican en la discusión en torno al nivel en el que opera la ideología en las personas. En el análisis cultural, se exorciza al “marxismo salvaje”, que ve a la ideología como una dimensión alienante en que el sujeto transita pasivamente con su “falsa conciencia”; en cambio, la ideología pasa a ser considerada un sustrato sobre el cual se piensa, hace y elije conscientemente (Hall, 2010: 238). En general, esta reacción permearía el trasfondo intelectual de los años ochenta (Ortner, 1984) hasta nuestros días; por lo tanto, ¿qué hay detrás del empeño académico por asumir el mundo de vida de los agentes relacionados con la música norteña y los corridos sobre el narcotráfico? Como se verá en la revisión de los antecedentes, en el estudio de los narcocorridos hay una tendencia que emplea la categoría de “representaciones sociales” para inferir conductas (la música como resorte de conductas de riesgo), explicaciones (la música y el comportamiento en términos de causa-efecto) u otros diagnósticos clínicos (expresiones musicales como síntoma de la situación actual) sobre los narcocorridos y sus protagonistas; en suma, miradas posibles sobre el sentido social de la música. No obstante, a pesar de que sin duda existe una correlación entre formas de actuar y patrones musicales en contextos determinados, también es cierto que, como lo han hecho ver trabajos recientes,

la letra de la música solo refleja una dimensión del mensaje que comunica una canción popular [...] 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 (Burgos, 2012: 61-62).

Otra orientación en el estudio del narcocorrido, supera el afán de situar en las letras de las canciones el núcleo que entraña la relación música y cultura, en vez de ello, dan importancia al aspecto sonoro del narcocorrido, así como de las distintas formas y contextos donde se socializan. Este trabajo recogerá todas las perspectivas anteriormente mencionadas con el objetivo de abarcar la trama social que se teje a partir de la música. El vínculo entre música y sentido social se resiste a ser aprehendido sólo desde el análisis de las letras de las canciones, aunque por supuesto debe contemplarlo. Limitarse a lo verbal en el estudio de la música es como juzgar una pintura sólo a través de los objetos que se distinguen en ella. Importan los objetos, los detalles, la técnica, su composición, e importan aquí las

cualidades que lo ponen en escena; no sólo en un escenario literalmente, sino en la vida diaria de las personas. Importa como significado, pero también como significante, es decir, importa como manera de ver el mundo y como materialidad (en este caso una materialidad sonora) sobre la cual un grupo da sentido a su realidad. Reducir el corpus de análisis a los contenidos de los corridos es subordinar la música a las intenciones del lenguaje verbal.

Considero que los (narco)corridos tienen una intención musical tan sugerente como el mensaje verbal que emiten, y que para entenderlos hoy en día es necesario estudiarlos como formas simbólicas capaces de recrear emociones en los escuchas. El aporte de este trabajo al campo de los Estudios (socio)culturales consistirá en explorar las pautas a través de las cuales circulan los productos culturales sobre el narcotráfico en tiempos de las TICs.

Otra precisión necesaria es la referente al lugar de estudio: la ciudad de Mexicali. La frontera norte de México recorre diferentes zonas significativas en la circulación transnacional de formas simbólicas musicalizadas. Las denominadas “ciudades gemelas” (Tijuana-San Diego, Mexicali-Calexico, Nogales-Nogales, Ciudad Juárez-El Paso, Piedras Negras-Eagle Pass, Nuevo Laredo-Laredo, Reynosa-McAllen y Matamoros-Brownsville) son las que atestiguan mejor la dinámica transfronteriza (SEGOB, 2012). Por otra parte, históricamente ha existido un circuito de la circulación de narcocorridos en el noroeste desde Sinaloa a California, de hecho, hoy en día, los narcocorridos tienen una importante base de operaciones en el condado de Los Ángeles (por ejemplo, la compañía discográfica *Del Records* o la empresa *Twiiins Music Group*). De aquí la relevancia de la ciudad de Mexicali como lugar de estudio, pues a pesar de que lo transfronterizo no será aquí una categoría de análisis (aunque sí reseñaré la relación Mexicali-Calexico más adelante), se trata de una ciudad receptora de la migración sinaloense, con amplia aceptación y circulación de narcocorridos, donde el clima social permite la abundante presencia de esta música en espacios públicos y privados.

Así, el trabajo se divide en cuatro capítulos, uno de corte metodológico y tres que desarrollan el problema de estudio. En el primer capítulo, “Nuevos corridos: hacia la construcción de una categoría de análisis”, daré cuenta del contexto de los

más recientes productos culturales del narcotráfico; asimismo, se propondrá la categoría de investigación de “nuevos corridos” (NC) como una de tantas vías posibles para nombrar el estado actual de tales expresiones desde la música. Se repasan aquí los antecedentes en el estudio del narcocorrido y se recogen los hallazgos de otras investigaciones. De igual manera, se precisa la estrategia teórico-metodológica que seguirá el trabajo y su relación con la hipótesis de trabajo, la cual implica explorar tres dimensiones en que se aprecia el cambio actual de los corridos: la manera de tocarlos y sus temáticas, la organización de la producción que los pone en circulación y la forma de socializarlos.

En concordancia con lo anterior, los siguientes tres capítulos corresponden a las tres partes en que se divide la hipótesis, de modo que en el segundo capítulo analizo la parte musical, esto es, la sonoridad y el contenido literario de los corridos. A partir de una selección de tres corridos, describo por un lado, las imágenes sonoras y sus aspectos instrumentales y, por otro, el tema, los personajes y las situaciones que las canciones refieren. Aquí se entenderán dichos “cambios” con base en la importación de técnicas musicales hacia el género norteño. Posteriormente, en el capítulo 3, “La industria musical”, hablaré de cómo ha cambiado la manera de producir y difundir “narcocorridos” desde el caso de Mexicali. Para ello, me apoyaré en las observaciones y entrevistas con músicos en torno al proceso de creación, así como del proceso de difusión desde los productores.

Finalmente, en el último capítulo, titulado “Los espacios sociomusicales”, ahondaré en cómo se socializan estas expresiones en la ciudad desde los espacios sociomusicales de la música norteña: se preponderará el papel de la “sensación transgresora” en la identidad musical y la manera en que fomenta sentimientos de solidaridad grupal. Además, realizaré una aproximación etnográfica a los lugares donde se tocan “nuevos corridos” regularmente para así cotejar el comportamiento de los asistentes ante el estímulo musical con el sentido individual y social que los acompaña. Para terminar, en las conclusiones, hago un balance de los hallazgos, al igual que una autocrítica en torno a lo que considero faltó por abonar a la discusión. Asimismo, sugiero temas de investigación futuros, de los cuales este

trabajo pueda ser uno de tantos antecedentes de consulta para ampliar el conocimiento sobre la relación entre música y cultura.

1. Nuevos corridos: hacia la construcción de una categoría de análisis

Tratamos de trabajar con materiales de pensamiento muy elaborados para volver pensables fuerzas que no son pensables por sí mismas. Ocurre lo mismo con la música cuando elabora un material sonoro para volver audibles fuerzas que no lo son por sí mismas

Giles Deleuze

1.1 Problemática: del contexto sociocultural a la música

Las formas simbólicas asociadas al tráfico de drogas, denominadas comúnmente en México como “narcocultura”, son parte de un fenómeno derivativo pero no necesariamente constitutivo del narcotráfico. Los que reproducen, crean o consumen uno u otro producto cultural referente al “narco” no necesariamente están vinculados al mundo del tráfico de drogas¹. Normalmente, el discurso oficial derivado de la prensa, del ámbito jurídico legal o de la academia, abordan las expresiones relacionadas con la “narcocultura” con una carga valorativa, reduciendo el tema a una cuestión sintomática de la actualidad. Sin embargo, cada vez se diversifican más sus productos culturales: las personas producen y consumen más mercancías asociadas al tráfico de drogas. Muestra de lo anterior es el incremento de programas televisivos y producciones musicales relacionadas con el tema del tráfico de drogas. Por ejemplo, de 2013 a 2015, entre México, Colombia y Estados Unidos se estrenaron al menos seis series televisivas inéditas relacionadas con el imaginario del narcotráfico en América Latina, consiguiendo audiencias transnacionales con *ratings* elevados². La industria cultural de lo “narco” es cada vez más rentable, acapara mayor audiencia y abarca públicos más diversos, por lo que

¹ Si bien el éxito de los productos culturales referentes al narco no son exclusivos de México, quizás una de sus particularidades sea la aceptación de los personajes del narco en la vida pública, los “arquetipos” que se mitifican en el imaginario nacional, como sugiere Astorga (1995).

² Estas series son: El señor de los cielos (Ugalde, 2013), Camelia La Tejana (Ibarra y Velasco, 2014), La Viuda Negra (2014), Narcos (Eckstein *et al.*, 2015), Señora Acero (Ugalde, 2014) y Dueños del paraíso (Cabrera y Villasmil, 2015). A estas producciones televisivas se le suman muchas otras que se estrenaron en años anteriores y que se continuaron produciendo hasta estos años.

la motivación del trabajo arranca con el cuestionamiento sobre cómo comprender el ascenso de estos productos culturales, particularmente desde la música.

Emplear el término “narcocultura” resulta controvertido debido a las imprecisiones que entraña. En México, su preponderante uso mediático se refiere a las prácticas y representaciones asociadas al tráfico de drogas. Algunos estudiosos del tema han elaborado el término como categoría de análisis (véase, por ejemplo, Valenzuela, 2015, 2012; Maihold y Sauter, 2012). La definición que me permite hacer uso del término es la de Maihold y Sauter (2012), quienes instan a dimensionar el prefijo “narco–” desde diversas aristas; proponen distinguir lo que proviene desde dentro y lo que se produce desde fuera del narcotráfico. Así, consideraré a la “narcocultura” como el conjunto de imágenes que “se encuentran en el intersticio entre lo narco y el narco, ya que proviene del ámbito del crimen organizado, pero también pertenece al imaginario colectivo” (Maihold y Sauter, 2012: 67)³. En lo sucesivo, hablaré menos de “narcocultura” y, en cambio, me referiré a ello como el conjunto de prácticas, narrativas o discursos relacionados con las imágenes del tráfico de drogas⁴.

Los productos culturales referentes al tráfico de drogas tienen una modalidad predilecta: la música. México no es el único lugar donde la relación entre música e imágenes asociadas al tráfico de drogas devienen en productos culturales. Diversos estilos musicales reservan un rubro (o “subgénero”) similar: el *gangsta rap* derivado del *hip hop* en Estados Unidos (Wald, 2001); los “corridos prohibidos” a partir de la “música de popular” en Colombia (Rincón, 2009); la *neomelodici criminal* como parte de la música neomelódica en Italia (Ravveduto, 2012); también el *proibidão funk* en el *funk carioca* de Brasil (Sneed, 2007) o la cumbia villera en Argentina (Cragolini, 2006). Se trata de estilos musicales que forman parte de marcos sonoros más amplios, que corresponden a particularidades geográficas y culturales, y que se

³ Esta distinción entre “lo narco” y el narco” es retomada por estos autores a partir de Hugo Méndez, quien define “lo narco” como “lo que sobre el narco se imagina. Lo narco es la representación social reconstruida a partir de la emanación de sentido en torno de usos, costumbres, ritos y prácticas de los que comercian con drogas ilegales” (Méndez en Prieto, 2007: s/p).

⁴ Si se prefiere, se puede hablar de una estética del mundo del tráfico de drogas. Existen representaciones estereotípicas que se asocian con lo “narco”: ciertas marcas de licor, ciertos modelos de carros, formas de vestir, etcétera.

conforman tanto de elementos “autóctonos” como de otros apropiados del exterior. Pero todos estos estilos musicales proyectan formas de vida en contextos permeados por el tráfico de drogas, la violencia y la exclusión. En ese sentido, ocupan un lugar social similar al que ocupa el “narcocorrido” actualmente en la música norteña.

Estas imágenes asociadas al tráfico de drogas, toman el aspecto de una forma simbólica en virtud de la cual se comunica y expresa diversas experiencias y creencias (Thompson, 1998). Dado que algunas representaciones sociales del narcotráfico se transmuten en mercancías, considero necesario brindar elementos para entender cuáles son los posicionamientos de los actores que lo producen, difunden y consumen. Considero necesario brindar elementos para entender el complejo de bienes culturales asociados a la “narcocultura” tal y como se nos presenta a través de la música: especialmente, las nuevas modalidades de los “narcocorridos”. Para ello, será útil separar y confrontar distintos discursos: el legal (documentos emitidos por instituciones gubernamentales), el académico (artículos, libros, tesis), el oral (a partir de los actores que lo producen) y el periodístico. Esto sin perder de vista los espacios donde acontecen los “nuevos corridos”.

En este sentido, me interesa comprender la manera en que dicho “imaginario colectivo” se diversifica en la producción musical; particularmente desde los “narcocorridos” que se circulan en Mexicali hoy en día: ¿hay aquí un sólo imaginario o varios? De haber imaginarios múltiples, ¿qué particularidades tienen entre sí? Considerando que la música popular ha sido un campo que ha atestiguado los cambios acelerados del mundo actual, creo pertinente no perder de vista las tecnologías y los medios masivos de comunicación que habilitan el ritmo con el que circula la información hoy en día.

1.2 Objetivos de la investigación

Objetivo general

- Comprender las prácticas de los actores que producen y consumen “nuevos

corridos” desde sus espacios sociomusicales en Mexicali.

Objetivos específicos.

- Identificar los las formas de consumo y producción de “nuevos corridos” en Mexicali.
- Documentar las dinámicas de los espacios sociomusicales en Mexicali.
- Analizar las formas simbólicas de los corridos que tengan mayor circulación en la ciudad.
- Relacionar las prácticas llevadas a cabo en los espacios sociomusicales con la formación de la identidad musical de productores y consumidores.

1.3 Antecedentes en el estudio del narcocorrido

Narcocultura y narcocorrido han sido abordados desde diferentes áreas, tales como la sociología, antropología, etnomusicología, historia, psicología y otras que han proporcionado diferentes categorías de análisis para su estudio. El narcocorrido como objeto de investigación ha tenido diversos tratamientos: como narración, como representaciones sociales y, recientemente, se ha estudiado como la puesta en escena de diversos elementos socioculturales. Cada perspectiva ha contribuido con una metodología particular, como el análisis del discurso, la etnografía, el análisis literario, entre otras. En las siguientes líneas daré cuenta de los trabajos que tienen pertinencia directa o indirecta con el presente proyecto de investigación.

Una de los primeros trabajos dedicados específicamente a los corridos sobre el tráfico de drogas es el de Luis Astorga (1995) en *Mitología del “narcotraficante” en México*. Este libro analiza las imágenes del narcotráfico que se mediatizan a través de los “narcocorridos” y las considera “arquetipos construidos socialmente” (1995: 12). Si bien Astorga hace notar que el mundo de la producción simbólica que habla del narcotráfico es muy distante a la esfera en que produce *de facto*, es discutible el salto analítico a partir de las letras de las canciones para inferir aspectos de la “mitología del narcotraficante” en México; para llevar a cabo este cometido, haría falta, entre otros elementos, el punto de vista de los consumidores. Por otro

lado, el trabajo de José Manuel Valenzuela (2003; 2012) es otro referente imprescindible. A través de diversos artículos así como de su libro *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, este autor acopia y revisa un corpus vasto de narcocorridos; analiza los factores y condiciones histórico-políticas que matizan la relación entre corrido y narcocultura. También describe sus componentes principales: las drogas, el poder, la ostentación del consumo, las relaciones de género y el regionalismo. Estos dos casos estudian los narcocorridos como texto escrito y como historia oral, mientras que los aspectos rituales o performativos de la música son considerados aquí como irrelevantes (véase, por ejemplo, Astorga, 1995: 139; Valenzuela, 2015: 41).

Recientemente, César Burgos (2012) ha hecho una revisión exhaustiva de los estudios sobre el narcocorrido hasta el 2011. Burgos distingue tres tipos de análisis en el estudio del narcocorrido, según lo que él considera las formas tradicionales de objetivarlo: como texto, como representación social y como documento histórico. Agrega que, frente a estas posturas, han surgido otras: enfoques que se apoyan en la etnografía con la finalidad de ligar el texto con el contexto. De hecho, el propio Burgos entra en esta cuarta vía de estudio: la de “etnografía del narcocorrido”. Siendo este último el método que implementaré en este estudio, esbozaré sus antecedentes inmediatos.

Dos de los primeros autores en hablar de narcocorridos desde algo más que un cancionero fueron Elijah Wald (2001) con su libro *Narcocorrido. A journey into the music of drugs, guns and guerrillas* y la etnomusicóloga Helena Simonett (2001) en su artículo “Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L. A.”. Simonett realiza una descripción de los “micromundos” del corrido: en particular, los centros nocturnos de Los Ángeles. A partir de ello, describe los “etnodramas” que éstos despliegan centrándose en un episodio en que un individuo solicita a la agrupación que toquen un corrido basado en su propia biografía y las interacciones que esta situación desencadena. A estos antecedentes se suman otros dos que también han utilizado técnicas etnográficas para hablar de narcocorridos: *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border* de Mark Edberg (2004) y la serie de trabajos dedicados a la aproximación

etnográfica del narcocorrido de César Burgos (2012; 2012a; 2012b; 2011). El primero realiza observación participante y entrevistas entre consumidores y productores de narcocorridos de manera multisituada desde Ciudad Juárez, El Paso y Los Ángeles. Edberg se interesa por la letra de las canciones pero también por lo que piensan los agentes que lo protagonizan, asimismo, conecta las representaciones sociales de los narcocorridos con las prácticas y testimonios de los informantes. En lo sucesivo, explica cómo la industria musical mercantiliza la imagen arquetípica del mexicano en la frontera México-Estados Unidos: la del bandolero o “bandido social” (a la manera de Eric Hobsbawm) (Edberg, 2004). El segundo lleva a cabo un registro etnográfico desde múltiples lugares afines a los narcocorridos: tiendas de discos, fiestas privadas, cantinas, estudios de grabación, etcétera. Para su análisis, Burgos recurre a la teoría de la mediación de Antoine Hennion y la teoría del actor-red de Bruno Latour (2012; 2012b; 2011).

Otras vías de estudio pertinentes además de las anteriores son las de Shaylih Muehlman (2014) y Hermann Herlinghaus (2006). Respecto a la consideración de que el gusto por los narcocorridos no necesariamente expresa simpatía por el tráfico de drogas, Muehlmann (2014) analiza cómo se genera la aceptación de estas formas simbólicas en la cotidianidad. Desde una aproximación etnográfica a localidades del norte del país que encarnan la narcocultura desde la vida diaria, esta antropóloga genera un marco interpretativo a partir de la contribución de cada una de las prácticas de los no-trafficantes a la “narco-economía”: mujeres que preparan comida a narcos, consumidores de sustancias ilícitas, escuchas de música relacionada con el narcotráfico, empresarios que lavan el dinero proveniente del este o aquellos que transportan su dinero o sus armas (Muehlmann, 2014: 7). El otro abordaje señalado, el de Herlinghaus (2006), representa una alternativa menos explorada: el papel de la diégesis musical en los narcocorridos, es decir, cómo se configura una experiencia estética a partir de la ejecución musical y las figuras literarias de estas expresiones. Valioso abordaje que merece extenderse más allá de los narcocorridos que el autor considera como “minimalistas” y de “armonía cerrada” (ya sólo se analizan narcocorridos de los Tigres del Norte) (2006: 5).

Por otra parte uno de los temas con mayor recurrencia en la producción académica desde 2011 es el del “corrido alterado”, también denominado “corrido enfermo”. Esta modalidad del corrido fue el correlato de la denominada “guerra contra el narco” (cf. Herrera, 2006): supuso una transformación estética y literaria del narcocorrido convencional, además de un vuelco hacia las representaciones exacerbadas de la violencia (Ramírez-Pimienta, 2013: 307, 309, 321). A pesar de que actualmente persisten en el país tales hechos de violencia, este periodo se asocia al sexenio calderonista; asimismo, el impacto mediático y el número de producciones bajo la etiqueta de “movimiento alterado” ha disminuido drásticamente, al punto de que hoy en día suena “fuera de moda”. Prueba de lo anterior son las producciones más recientes de los grupos que integran el “movimiento alterado” (concepto empresarial de la casa productora *Twiiins Music Group*), tales como El Komander o Los Buknas de Culiacán, y en los que tanto videos como las letras de las canciones son mucho menos encarnizadas. Sin embargo, la estética de los corridos alterados influyó significativamente en la manera de componer corridos; en “estandarizar” ciertos estribillos o frases dentro de los corridos como “al millón” o “fierro pariente” e incluso, en la hibridación musical que hoy en día predomina en la manera de tocar narcocorridos.

No obstante, considero importante discutir tres puntos de vista sobre el corrido alterado. Para Ramírez Paredes (2012) esta modalidad del narcocorrido refleja el trastrocamiento axiológico de un país inmerso en una cultura de la violencia. Propone por un lado, considerar el corrido enfermo como el núcleo musical del “movimiento alterado”; por otro, visibilizar las relaciones de poder entre cantantes de corridos enfermos: los que mantienen una posición hegemónica, es decir, los que emplean medios de difusión masiva y promoción trasnacional frente a los cantantes regionales. Sin embargo, es cuestionable la manera en que se explica la música como generador de valores y normalizador de las prácticas: no porque sea un supuesto equívoco, sino por limitarse al contenido de las canciones para afirmarlo.

Ramírez-Pimienta, al igual que Ramírez Paredes, considera que el “corrido enfermo” aglutinó otras modalidades del corrido: por ejemplo, los “corridos

perrones”, los “corridos progresivos” o los “corridos pesados”. Además, examina a detalle las condiciones micro (local-empresariales) y macro (contexto nacional) que propiciaron el surgimiento del “movimiento alterado”. Por su parte, Karam Cárdenas (2013), coloca al centro del análisis los textos del corrido alterado; de ahí se aboca hacia otros aspectos no verbales como la ropa y los accesorios asociados al movimiento alterado. Karam indica que esta una nueva ola “corregida y aumentada”, del narcocorrido mexicano puede ser visto desde distintas ópticas: por ejemplo, desde la producción (industrias culturales) o desde sus códigos lingüísticos (mecanismos discursivos).

Finalmente, sobre el lugar que ocupa el elemento de la transgresión en las imágenes del narcotráfico, partiré del antecedente de dos autores que representan perspectivas distintas al respecto: primero, los trabajos de Nery Córdova (2005; 2007; 2011; 2012), cuya publicación más relevante aquí es *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte. Sinaloa y la leyenda negra*; segundo, el artículo de María Luisa de la Garza (2008) titulado “‘Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos’: hipótesis sobre la construcción de una transgresión equívoca”.

Se trata de dos formas de incorporar la idea de “transgresión” como elemento de análisis en los corridos. De la Garza (2008), sugiere que el corrido como discurso transgresor es una característica que se remonta a los orígenes del género musical, en tanto supone dar voz a las “preocupaciones del pueblo” frente a un discurso oficial excluyente de estas preocupaciones. Pero señala que en los narcocorridos este aspecto no es empleado como un medio para confrontar la tradición autoritaria del Estado, sino para reivindicar la forma de vida y las representaciones del narcotráfico (2007:147,156). Esta autora desacredita la actitud transgresora de los narcocorridos bajo el argumento de que sus demandas no procuran el “bien social”, sino intereses personales y,

en este sentido, la conjunción de dos tradiciones complementarias —una, que utiliza el corrido para poner en circulación representaciones sociales alternativas y, la otra, la tradición autoritaria del Estado— ha dado lugar, por un lado, a una valoración de la práctica corridística como una práctica social contrahegemónica, pero, por otro lado, al entrar en juego también las fuerzas del mercado, ha surgido un equívoco arco de praxis política en el que se entrecruzan imperceptiblemente desafíos y restricciones

de verdad (es decir, denuncias y censuras reales) con otras que no lo son (De la Garza, 2007: 147).

Cabe señalar que la tesis doctoral de Anajilda Mondaca (2012) *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México*, ampliamente documentada, enfatiza en este aspecto, al que considera junto la bravura y la valentía como parte de la mitología de los corridos; aspectos que se reafirman “al promover la censura y la crítica sin argumentos sólidos” (2012: 38). En contraste, para hablar de transgresión, Córdova (2012) dibuja las implicaciones de la vida social y las industrias culturales en relación con el desarrollo del narcotráfico en Sinaloa. Por una parte, más que un conjunto de enunciados sobre el mundo, la simbología de la transgresión entraña, para este autor, un “submundo” ligado a la ilegalidad,

Y es que los transgresores (sean “decentes”, de corbata y seda, gobernadores, funcionarios, profesionistas o bien sujetos ensombreados, de botas picudas de tacón metido y piel de víbora y cocodrilo, cintos piteados o huaraches) para serlo y para crecer en ese “submundo”, requieren, por supuesto, de la presencia subyacente de la ilegalidad (Córdova, 2012: 215).

Se trata también de un elemento altamente explotado por las industrias culturales, ya sea desde la música, el cine y el periodismo, cuyo eco tiene una suerte de “subversión simbólica” al nivel de la cultura y la ideología que, en suma, tienen un efecto legitimador para el tráfico de drogas (Córdova, 2008: 227). Esta perspectiva, habla de los sujetos transgresores como aquellos que se encuentran al margen del orden legal y del sistema hegemónico, cuyas prácticas se afianzan como un “imaginario colectivo de la desviación” a través de valores, directrices y reglas no escritas; estos sujetos

que se ubican fuera del sistema hegemónico y de la ley, más bien tienden a moverse en torno a la búsqueda afanosa, la mayor parte de las veces de forma virulenta y compulsiva, de metas, sueños y delirios, que en ciertos momentos [...] pueden llegar a proporcionarle fugaces satisfacciones (Córdova, 2012: 228).

Aunque Córdova concede a los medios de comunicación, un papel central en es la configuración del “imaginario de la ilegalidad”, se hace referencia únicamente al acto de transgresión *de facto* que llevan a cabo personas relacionadas con el tráfico de drogas. En menor medida, Córdova (2011) habla de la manera en que las

industrias capitalizan la fascinación de estas acciones, pero dado que el estudio no explora los sentidos o significados de las personas que encarnan tales productos culturales, se deja de lado el proceso por el cual una acción transgresora se vuelve un producto ampliamente rentable. En concreto, mi interés aquí no es tanto el acto de ilegalidad por sí mismo, sino la manera en que tal acto resulte fascinante para algunos actores.

Recapitulando, me parece que estas perspectivas sintetizan los diferentes puntos de vista sobre las nuevas modalidades del narcocorrido; en ellas, se sugieren discusiones emergentes, y se brindan los elementos necesarios para interpretar los nuevos corridos mediante el análisis discursivo. No obstante, obvian las particularidades del corrido enfermo o corrido alterado al margen de la posiciones hegemónicas de producción: en otras palabras, se habla de las nuevas modalidades del narcocorrido como una órbita de manifestaciones que giran en torno a un solo estilo: el movimiento alterado. Pero, a excepción de los trabajos de Burgos Dávila (2011b; 2012a; 2012) y la tesis doctoral de Anajilda Mondaca (2012), son escasos los estudios que trabajen directamente con los actores y los espacios donde se interpreten o escuchen estos nuevos estilos; por esta razón considero necesario hacer trabajo de campo en contextos en que la música se vuelve el detonador de las prácticas sociales.

1.4 Aproximaciones teórico-metodológicas en la música y la comunicación de masas

El reto que supone proponer un marco teórico en la investigación cualitativa, considero equivale a elegir una mirada desde la cual sea posible identificar los aspectos macro que expresan las particularidades de estudio. Se suman otros factores que complejizan esta tarea: el lugar de enunciación del investigador, las generalizaciones de las que se parte, las intenciones personales por investigar un tema y un enfoque particular y, finalmente, el papel de los informantes que pese a la “objetividad” del observador, son decisivos en el proceso de construcción del conocimiento.

El punto de partida de la investigación es el interés por conocer cómo se articula hoy en día la música con otras esferas de la vida social; específicamente, cómo se confabula, a nivel de los agentes, la música norteña con las formas simbólicas de narcotráfico. En este sentido uno de los tres ejes que atraviesan la investigación es el de la “música popular”, la cual tiene dos características mínimas según el musicólogo Philip Tagg (1982): se distribuye de manera masiva y se almacena de manera no escrita. Esto nos sitúa en el segundo eje, el de los medios masivos de comunicación, dominio al que pertenece la música norteña, pues a pesar de que se compone de un sinnúmero de elementos tradicionales, es decir, no populares, el fenómeno actual de los narcocorridos acontece es resultado de un proceso cultural-comercial denominado “onda grupera” (Simonett, 2004; Valenzuela 2015). Este movimiento musical, que comenzó a principios de los años noventa, agrupó, promovió y favoreció a la articulación de “una diversidad de grupos y artistas que actualizaron los estilos regionales de distintas zonas del país y que lograron consolidar una industria cultural transnacional al desterritorializar la producción y el disfrute de la música mexicana” (González, 2016:93).

Los objetivos de la investigación están encaminados a comprender la actual diversidad de las expresiones musicales encarnadas por los narcocorridos: la forma en que se producen, conforman y socializan. Esto implica el tercer eje, las prácticas detonadas por la música, que descansa en el nivel de la acción social. Para el etnomusicólogo John Blacking (1971; 2000; 2003) el estudio de la música en la sociedad debe buscar vínculos entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos; de ahí que defina la música como sonido humanamente organizado.

Estos tres ejes, a saber, la música, los medios masivos de comunicación y las prácticas encuadra en con la propuesta del sociólogo John B. Thompson (1998) para denomina “análisis tripartito” de las formas simbólicas “*massmediadas*”. En primera instancia, “forma simbólica” es cualquier acción, expresión u objeto en virtud del cual los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias,

concepciones y creencias (Thompson, 1998: 197)⁵. Asimismo existen formas simbólicas que son producto de los *massmedia* y otras que no. Dado que la pertenencia actual del “narcocorrido” deriva del lugar que ocupa en las industria de la música (Córdova, 2011; González, 2016), me ceñiré a las expresiones musicales producto de los medios masivos de información.

Antes de pasar al “análisis tripartito” es oportuno precisar una serie de características e implicaciones al abordar el tema de los medios de comunicación masiva. Thompson, en su conocido trabajo *Ideología y Cultura Moderna*, ofrece una concepción amplia de la “comunicación de masas” que define como “la producción institucionalizada y la difusión generalizada de bienes simbólicos por conducto de la transmisión y la acumulación de información/comunicación” (1998: 319). Junto con el concepto de “formas simbólicas”, propone cuatro características básicas de la comunicación de masas, que a continuación sintetizo:

Características de la comunicación masiva	Implicaciones
Se institucionaliza la producción y difusión de bienes simbólicos	Conjunto de actividades a “gran escala” que permiten producir y difundir múltiples copias a numerosos receptores. Este proceso se encarga de convertir las formas simbólicas en mercancías o servicios intercambiables.
Ruptura fundamental entre la producción y la recepción de los bienes simbólicos	Tal ruptura implica que los productores y los receptores existe una mediación técnica la cual fija y transmite de manera masiva una forma simbólica.
Amplia disponibilidad de las formas simbólicas en el tiempo y en el espacio	El distanciamiento espacio-temporal que proyectan las telecomunicaciones implican alcances trasnacionales en un mínimo de tiempo.
Circulación pública de las formas simbólicas	Se orientan a una pluralidad de receptores. Los públicos se apropian de

⁵ Existen formas simbólicas que podrían encontrarse mercantilizadas como un libro, un carro o una canción, y otras que podrían o no estar margen de esta lógica como un chiste o una fogata En teoría, cualquier forma simbólica podría ser resultado tanto de una de la lógica de mercado como de una lógica no mercantil, un instrumento podría ser fabricado de manera artesanal para uso personal como también podría serlo cualquier objeto. Aunque en la práctica sabemos que esto tiene sus limitantes.

los productos según condiciones sociohistóricas.

Tabla 1. Características de los *mass media*; tomado de Thompson (1998: 320-325).

La segunda y tercera característica no son exclusivas de la comunicación de masas, pues la comunicación siempre ha estado mediada por un soporte o medio técnico, desde un papiro hasta una tableta electrónica, sin embargo, la comunicación de masas posibilita que la transmisión de las formas simbólicas sea inmediata y de largo alcance. Este cuadro debe complejizarse incorporando un elemento imprescindible: las relaciones de poder, lo que implica dar cuenta del papel de los medios de comunicación en la fijación de sentido, en las luchas simbólicas por definir una identidad musical y cómo se desarrolla este proceso a través de los distintos campos comprendidos en la comunicación masiva.

Volviendo al análisis tripartito de Thompson, se estudiarán las formas simbólicas *massmediadas* desde tres campos que la música popular recorre: la “producción y transmisión”, la “construcción del mensaje” y la “recepción y apropiación” (Thomposn, 1998). La primera abarca el proceso en el que se producen las formas simbólicas y se transmiten por canales de difusión selectiva (1998: 440); el segundo se refiere a las características internas de las formas simbólicas que las hacen estructuras articuladas; el tercero se refiere a que los individuos que reciben o consumen estas formas simbólicas desde circunstancias históricas específicas y a partir de un conjunto de recursos para entender y apropiarse dicho mensaje (Thompson, 1998: 441).

Campo	Objeto de estudio	Método de investigación	Técnicas específicas
Producción/ transmisión	Proceso de producción musical comprendido por músicos, productores, promotores	Análisis sociohistórico y etnografía	Entrevistas mixtas, observaciones

Construcción del mensaje	Estructura interna las canciones: técnicas instrumentales y narrativas	Análisis de la configuración de las canciones	Descripción del contenido lírico-sonoro
Recepción/ apropiación	Escuchas y espacios donde se socializa la música	Análisis sociohistórico y etnografía	Entrevistas dirigidas, observaciones, registro de video

Tabla 2. Los campos de estudio de las formas simbólicas y sus métodos de investigación correspondientes según el análisis tripartito en Thompson (1998: 440-445)⁶.

En vista de que cada campo está conformado por actores, discursos u objetos distintos, su análisis implica métodos de investigación específicos. Por lo tanto, se trabajará con tres métodos a lo largo del desarrollo del trabajo: la etnografía, el análisis sociohistórico y el análisis musical. Cada uno de estos métodos conlleva técnicas y labores de investigación distintas que se aclararan a continuación.

Primero, la etnografía es un método de comprensión que a través de una descripción sistematizada permite conocer a profundidad un aspecto de la cultura. Esta “descripción sistematizada” y la particularidad del conocimiento que produce se definen por dos técnicas de investigación fundamentales: la observación participante y la entrevista etnográfica (Spradley, 1979; Krüger, 2008). La observación participante tiene como objetivo describir las actividades humanas y las secuencias en que se presentan; el comportamiento físico y sus modos de participación; las conductas, las interacciones y las conversaciones (Krüger, 2008: 58). Es “participativa” porque supone la inmersión rutinaria y la participación directa en alguna de las actividades que el grupo social estudiado lleva a cabo (Krüger, 2008: 74). El hecho de que sea “observación” supone que lo aprehendido en campo se filtra por los marcos interpretativos del investigador, por lo que deberán ser tomados en cuenta en la distinción *emic* y *etic*⁷. Para el caso de la etnografía de las

⁶ Por técnicas de investigación me refiero a los procedimientos empleados para la obtención de datos y, por método, la lógica de acuerdo con la cual interpretarlos (Lagunas, 2011: 102).

⁷ Si bien es cierto que esta distinción es central para la antropología social, es necesario señalar que también ha tenido una larga historia de confusión (véase, por ejemplo, González, 2009); para mantenerme al margen

artes performativas las notas de campo pueden incluir grabaciones o libreta de campo, así como video, grabaciones sonoras, fotografías, planos y listas de observación. El grado de participación estará determinado por los objetivos de la investigación y el avance de la misma.

Por otro lado, las entrevistas etnográficas buscan explorar los significados y el sentido que tales prácticas tienen para los informantes. En suma, se trata de construir un conocimiento que dé cuenta de los comportamientos, actividades, patrones de interacción, significado de la gente, creencias y emociones asociadas a la música y los medios de comunicación.

Segundo, el análisis sociohistórico examina las circunstancias específicas y las condiciones sociales en que las personas reciben o consumen los productos culturales a través de los medios (Thompson, 1998: 443). Además, se retoman los antecedentes inmediatos de los campos en que se abordan en relación al desarrollo de la industria de la música. A través de entrevistas mixtas a productores, músicos, escuchas y promotores, se dará cuenta de las implicaciones del medio técnico y el formato utilizado en la producción y consumo de los narcocorridos actuales, los espacios en que circulan, así como sus consideraciones respecto de la clase, el género y la edad.

El tercer punto de la metodología, la referente a la “construcción del mensaje” en Thompson, que equivale a la construcción de una canción, nos sitúa frente a la complejidad que la música entraña como objeto de estudio. Hablar de una obra musical, ya sea desde la música “cultura”, “tradicional” o “popular”, implica hablar de un sistema irreductible a sus aspectos inmanentes⁸; en contraste, es necesario el contexto y el papel de sus actores (Blacking, 2000; Nattiez, 1990). En respuesta a la necesidad de articular la configuración de una obra musical con el papel que juega en la cultura, Nattiez (1990) propone el concepto de “hecho musical total” el cual

de esta discusión aclaro que por “*emic*” me refiero a la descripción que indaga los significados de las actividades de los grupos estudiados en sus propios términos, discursos o escenarios, y por “*etic*” a las descripciones sobre las actividades del grupo estudiado bajo categorías o correlaciones que el investigador propone tras la sistematización de los datos.

⁸ Por aspectos inmanentes Nattiez (1990) se refiere exclusivamente a los elementos internos de una pieza musical; separación analítica, puesto que el “hecho musical total” implica sus otros dos niveles: el poético (producción) y el estésico (consumo).

implica tres niveles para un análisis semiológico de la música: el “poiético”, “estésico” y el de la configuración inmanente de la obra (Nattiez, 1990: 15). El primero se refiere a los procesos de producción de una obra, es decir, a su proceso creación. Por el contrario, el segundo nivel se sitúa en la recepción o el consumo, desde la cognición hasta la interpretación. Finalmente, el tercero se refiere a los elementos musicales que se pueden juzgar por la obra misma, según parámetros propiamente musicales y sus representaciones sonoras como producto de los otros dos niveles (cf. Nagore, 2004). De tal suerte, un análisis semiológico que Nattiez propone para estudiar las piezas musicales encuadra con los tres niveles que Thompson propone para analizar las formas simbólicas. Ambos implican un análisis integral entre la producción/creación, configuración interna del producto/canción y la recepción/consumo; todo ello, desde el contexto cultural donde tienen lugar y en mayor o menor grado, desde los procesos de “transculturación” de los que forman parte.

Asimismo, John Blacking (1971; 2003) insiste en que la tarea del etnomusicólogo al analizar la música, debe comprometerse no con la partitura, sino con la relación entre patrones de sonido y patrones de comportamiento. Jessica Gottfried, siguiendo a Blacking, señala que “tanto el escucha y el músico como el compositor responden a un comportamiento estructurado en el cual el orden y la estructura musical de cómo ejecuta, componen o escuchan se encuentra en la mente antes de estar en la música (2009: 40). Así, con Blacking se confiere un peso específico a las prácticas tanto en el ámbito de producción como en el de consumo de la música, ámbitos dinámicos desde donde los agentes construyen constantemente una identidad musical.

Por último, cabe mencionar que el desarrollo de la tesis está estructurado de tal forma que cada capítulo corresponderá los respectivos campos que recorren estas expresiones musicales. Asimismo, los “campos” corresponden a cada una de las categorías de investigación. Por lo tanto, se notará que la “construcción del mensaje” equivale al capítulo 2 (“Identidad musical”); la “producción y transmisión” al capítulo 3 (“Industria musical”) y la “recepción y apropiación” al capítulo 4 (“Los espacios de la música”). No obstante, como puede apreciarse en el siguiente cuadro

en relación con el árbol de categorías de investigación, algunos subcódigos u “observables” se repiten dentro en diferentes categorías, lo que implica analizar datos de manera a la luz de variables distintas. Por ejemplo, analizar las prácticas instrumentales de los músicos desde la descripción del sonido o desde sus motivaciones por ejecutar de una u otra manera tal instrumento. Sobre las definiciones de los códigos y con la intención de hacer la lectura menos pesada, serán esbozadas en el desarrollo mismo de cada capítulo.

Categorías	Subcódigos	Códigos
Ciclo de producción	Procedimiento de producción	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Composición / creación (criterios, inspiración) ✓ Técnicas de ejecución ✓ Distribución y difusión de los <i>NC</i> ✓ Opiniones sobre tocar/producir <i>NC</i>
	Consumo	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Opiniones sobre escuchar los <i>NC</i> ✓ Formas de consumo ✓ Perfil de asistentes/consumidores
Identidad musical	Elementos de articulación	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Autoadscripción musical ✓ Contenido literario ✓ Importación de técnicas instrumentales ✓ Relación con Mexicali
	Música popular	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Formas simbólicas asociadas al tráfico de drogas ✓ Mercadotecnia de los <i>NC</i> ✓ Estilos musicales de los <i>NC</i>
Ritualidad	Espacios sociomusicales	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Prácticas corporales ✓ Distribución del espacio ✓ Interacción músico-asistente ✓ Emotividad

Tabla 3. Árbol de categorías (elaboración propia).

1.5 La hipótesis de los “nuevos corridos” [NC]

Hablar de “nuevos corridos” no supone construir una categoría histórica sobre los cambios del corrido, sino una forma de organizar la diversidad de sus manifestaciones hoy en día. Los corridos han estado siempre en un proceso de cambio y numerosos historiadores han dado cuenta de este tránsito (véase, por ejemplo, Ramírez-Pimienta, (2004; 2004a; 2010; 2011; 2012); Montoya y Fernández, 2009). Por ejemplo, Ramírez Pimienta (2010; 2012) ha señalado que si bien se tienen registros de corridos con la temática del tráfico de drogas desde los años treinta,

en la década de los noventa ocurrió un cambio en este tipo del corrido, un desplazamiento del individuo / protagonista de una aventura como centro del corrido al medio ambiente que rodea el tráfico de estupefacientes. Es decir, el corrido de narcotráfico está siendo cada vez menos de narcotráfico para convertirse en un canto que enfatiza la vida suntuosa y placentera del protagonista (Ramírez-Pimienta, 2004a: 362).

Por lo tanto, hace mucho que los corridos son “nuevos”. Pero el término “nuevos corridos” es un intento por recoger el sentido *emic* con el que son denominados en algunos canales de *youtube* como “NarcocorridosTV⁹”, sin fijar un estilo particular sobre otro¹⁰. Este canal es una plataforma de promoción musical, que publica noticias y videos de narcocorridos de reciente producción, los cuales etiqueta como “corridos nuevos” (Diario de campo, 1 de junio de 2016). Así, la elección por este término es retomar una forma ya conocida con la que se nombran estas producciones dentro su propio contexto y que, además, denota “novedad”.

Anteponer el término “nuevo” a una categoría de análisis cuyo referente es un producto cultural, corre el riesgo de ser ambiguo y, a la larga, confundir más que

⁹ URL disponible en <https://www.youtube.com/user/NarcoCorridosTV1> (Las fuentes sobre este tipo de páginas web son recopiladas en la bibliografía).

¹⁰ Como se mencionó anteriormente, las nuevas modalidades de los narcocorridos no se limitan únicamente a los corridos “alterados” o “enfermos”.

aclarar el estado de cosas del presente; lo que hoy es nuevo, mañana dejará de serlo. Muestra de ello es la ironía que plasma el término “nuevas tecnologías”: actualmente resulta anticuado ya que lejos de hablarnos de algo novedoso, nos habla de un intento por nombrar los cambios avasallantes de fin de siglo en materia de tecnologías de la información. Sin embargo, optar por el término “nuevo” es a todas luces un intento por nombrar un cambio de paradigma, una transformación en la forma de hacer, pensar o sentir. Mientras la “distancia histórica” respecto al fenómeno estudiado no sea lo suficientemente lejana como para discernir el paisaje que lo enmarca, es una forma de dar cuenta del cambio social en la cercanía temporal.

El conjunto de prácticas, discursos y actores que acopia la industria de la música ha experimentado cambios significativos en la última década al igual que las tecnologías de la información y las condiciones socioeconómicas alrededor del mundo. En ese sentido, la música es, por un lado, el correlato de esos cambios estructurales y, por otro, un campo donde se resuelven las percepciones sobre los mismos. Mediante la categoría de “nuevos corridos” (NC) quiero analizar la diversidad de formas en que las personas producen y reproducen actualmente los corridos sobre el tráfico de drogas desde la ciudad de Mexicali. Atravesaré la idea de que los “narcocorridos” han cambiado desde tres aspectos: la forma en que se producen, su aspecto sonoro y la manera en que se socializan.

Nuevos corridos	Características
Musicalmente	Diversidad de escalas musicales ¹¹
	Importación de técnicas instrumentales de otros estilos musicales
	Estructura lírica no tradicional ¹²
Socialmente	Contenido relacionado con la actual situación sociopolítica ¹³
	Tránsito de “migrantes musicales” de estilos no norteros al nortero

Tabla 2. Definición de la categoría “nuevos corridos”.

¹¹ La mayoría de los corridos de narcotráfico tradicionales, como el corrido mismo, se mantienen predominantemente dentro del espectro de escalas mayores.

¹² La estructura tradicional del corrido tiene esencialmente un protagonista, el lugar de los hechos, una descripción y una despedida.

¹³ De entre las cuales, la “guerra contra el narco” fue clave. Este término mediático bautizó al conjunto de operativos implementados por el Estado mexicano dirigidos a contrarrestar los embates del narcotráfico durante el sexenio de Felipe Calderón.

Los narcocorridos se han transformado junto con los patrones de cambio de las industrias de la música: alteraciones en los medios técnicos de producción y recepción, así como en el papel de la música para generar identidad individual o colectiva. Musicalmente hay una apertura a la diversidad de estilos musicales, técnicas de ejecución y contenido literario de los corridos: por ejemplo, fusionando elementos de la banda sinaloense con las de conjunto norteño (como la tuba en sustitución del bajo), incorporando diversas escalas musicales (como las escalas de *blues*) de manera regular y tratando temáticas en primera persona desde la perspectiva del pistolero sin una estructura lírica fija. Anteriormente, la mayoría de los narcocorridos se mantenían en un espectro de escalas mayores con un margen menor de variantes instrumentales (podía haber o no saxofón o ciertas percusiones); asimismo, en su contenido, tenían una entrada o saludo, una descripción de los hechos y una despedida. Por otro lado, cantaban la realidad de su tiempo, que si bien el tráfico de drogas ya desataba hechos violentos, no había llegado a los niveles que llegó durante la primera del siglo XXI (véase, por ejemplo, Giacomello, 2013: 82).

La diversidad de músicas que hacen referencia al narco no solo puede observarse a través ejemplos de otros contextos trasnacionales; de hecho, en México existen diferentes formas en que se cantan al narcotráfico, por ejemplo, el recién denominado “narco rap”¹⁴ (véase, por ejemplo, Flores, 2013) o los “anarcocorridos”¹⁵ de Juan Cirerol, por cierto, oriundo de la ciudad en cuestión. Sin embargo, la hibridación en estas músicas tiene como base un marco sonoro distinto a la música norteña y por lo tanto no puede hablarse de “corridos sobre narcotráfico”, pese a la temática que abordan y de ser muy populares en sus respectivos nichos de mercado.

¹⁴ Uno de las agrupaciones relacionadas con este estilo que cuentan con mayores visitas en *youtube* son Cano y Blunt (véase en <https://www.youtube.com/watch?v=8TTSRQqGRXo>).

¹⁵ “Anarcocorrido” es una autodenominación del cantante Juan Cirerol para referirse a los marcos sonoros que él mismo adjudica como sus influencias musicales: el norteño, el *country* y el *punk* (véase en <https://www.youtube.com/watch?v=mxpE4hyTeok>).

Esto exige una aclaración más, ¿qué diferencia hay entre un “corrido sobre el tráfico de drogas”, un “narcocorrido” y una canción que trate el tema del narcotráfico? Asunto que nos coloca en la categorización del corrido del y sobre el narcotráfico. Primero, es generalmente aceptado, que el corrido se deriva del “romance” español (véase, por ejemplo, Mendoza, 2004).

Ramírez-Pimienta (2011) señala que el corrido sobre el tráfico de drogas se fue convirtiendo en “narcocorrido” en la medida que pasó de narrar sobre hechos relacionados al tráfico de drogas a enfatizar la vida suntuosa y placentera del narco. Osvaldo Morales (2012) en su tesis de licenciatura “El Roldán narcotraficante: cultura popular en los narcocorridos”, distingue “corridos sobre narcotráfico”, “corridos de transición” y “narcocorridos” para pautar la “evolución” sugerida por Ramírez-Pimienta. Los primeros serían los que se limitan a narrar historias en tercera persona sobre hechos relacionados con el narcotráfico. Los segundos cruzan esa frontera en tanto que alardean de la vida de los narcotraficantes (e.g. “corridos festivos”) y los últimos comprenderían la “nueva ola” de corridos que hablan desde dentro del mundo de vida de los traficantes. En ese sentido, Morales considera que se les nombró “narcocorridos” antes de que éstos se compusieran, ya que esta última modalidad es la cuadra cabalmente con el término (Morales, 2012: 48).

1. La identidad musical: cómo suenan

La naturaleza es muda, y es ridículo forjarse la ilusión de que se oye algo cuando se oye el mugido de una vaca o, de manera acaso más legítima, el canto de un ruiseñor; es ilusorio suponer que se oye algo, y es ilusorio suponer que una cosa tiene más valor que la otra, pues no hay ninguna diferencia.

Kierkegaard

Hablar sobre música es como bailar sobre arquitectura.

Frank Zappa

La música es, según la definición inaugural del etnomusicólogo John Blacking, “sonido humanamente organizado” (2003: 149). Definición breve pero no menos precisa, pues refiere a los tres ejes que definen su propuesta sobre el análisis cultural de la música: el fenómeno acústico, lo humanamente compartido y la organización social específica. Como el título sugiere, el foco de atención aquí es la “identidad musical”, entendida como el proceso mediante el cual una persona o un grupo se reconocen en ciertas prácticas musicales. Este concepto, que desarrollaré a la par de lo formulado por Stuart Hall, me ayudará a escudriñar la idea de alteridad musical desde Mexicali, una “otredad” musical que se expresa mediante formas simbólicas asociadas a la transgresión.

La banda sinaloense, el norteño, el sierrero entre otros, son estilos musicales que circulan en la ciudad bajo la categoría accidentada de “regional mexicano”, una categoría cuyo lugar de enunciación se sitúa fuera de esas regiones a las que refiere¹⁶. Estos estilos tienen una historia e instrumentación propia aunque, como señala Igael González,

coexisten en constante diálogo, entre las poblaciones del noroeste de México [...] están ligados a las mismas lógicas performativas; comparten también los mismos espacios

¹⁶ Esta categoría, fuera de su uso comercial, es imprecisa porque sólo se refiere a la música regional que ha sido comúnmente difundida por medios masivos de comunicación y no a la diversidad de músicas abarcan la música mexicana.

radiofónicos, en las tiendas de discos, en los reproductores portátiles, en los escenarios de bailes populares (González, 2013: 16).

La identidad musical de las músicas norteñas no son la misma cosa, pues “lo que en términos de alteridad implica lo *norteño* [...] no es tampoco una región cultural específica sino varias subregiones con un desarrollo histórico y cultural particular” (González, 2013: 18). Sin embargo, como el historiador Juan Carlos Ramírez-Pimienta declara, “La idea de México y lo mexicano como construcción cultural y social en nuestros días definitivamente pasa por las coordenadas del Norte, de igual manera que durante buena parte del siglo XX lo hizo por el Bajío” (Ramírez-Pimienta, 2013a: 14). Asimismo, las músicas norteñas han sido un terreno donde se han quedado impresas las marcas de la realidad sociocultural del país: las dinámicas fronterizas, las comunidades transnacionales y el narcotráfico son ejemplos de ello.

Al hablar del tránsito de los grupos culturales que desde dentro o fuera del país construyen identidades de “lo norteño” y de su música, se vuelve imprescindible hablar del efecto hibridación que producen los intercambios culturales. La cultura siempre ha sido un sistema dinámico, propenso al contacto cultural, al intercambio simbólico y material; la particularidad histórica que constituye el presente se remonta a los procesos de globalización¹⁷. El historiador cultural Peter Burke (2013) realiza un recuento de aquellos que convertido al “hibridismo cultural” en su objeto de estudio: Homi Bhabha, Paul Gilroy, Stuart Hall, Edward Said y el referente obligado en el contexto latinoamericano, Néstor García Canclini. Para Burke la globalización hibrida más que homogenizar (2013: 64); artefactos, pueblos, prácticas y textos son el terreno donde acontece tal fenómeno. Sin embargo, el

¹⁷ La idea de “globalización” resume el tránsito acelerado de un estado determinado de cosas a otro; un proceso que para Wallerstein (2003) se remonta a la expansión capitalista del siglo XV basada en la lógica mercantilista y que da cuenta del sistema-mundo actual: un complejo de relaciones sociales, políticas y económicas con una misma división del trabajo y múltiples sistemas culturales. Gilberto Giménez (2013) explica estas tres dimensiones operantes de la globalización. En la dimensión económica transita el intercambio global de bienes y servicios enmarcada por el capitalismo financiero y la economía electrónica; en la política, el desbordamiento del Estado-nación por entidades supranacionales como la ONU y las ONGs, así como por la institucionalización de redes intergubernamentales; en la cultural, la difusión de los productos culturales a escala mundial que genera una copresencia de todas las culturas, hibridación cultural, consumismo y multiculturalismo (Giménez, 2013: 44-48).

término “hibridación” suele prescindir de las relaciones de poder que dan lugar a esos intercambios. Por ejemplo, García Canclini propone el concepto de “hibridación”, refiriéndose a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”, aclarando que, “las estructuras llamadas discretas fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras” (García, 1990: s/p). Este concepto rescata la dimensión dinámica de la cultura, pero no la de las relaciones de poder, pero los productos de la acción humana no son especímenes que mutan bajo las leyes de la naturaleza¹⁸.

La “mescolanza” cultural como constante del mundo social se evidencia al revisar los orígenes de cualquier lengua, música o religión: son producto de la migración e intercambio de ideas, creencias, sonidos que en su momento se impusieron a ciertos sistemas de comunicación. En vista de que quiero atender a una “hibridación” específica, la que se presenta en la música a través de los “nuevos corridos”, usaré el concepto de “articulación” propuesto por Stuart Hall (2010), definido como la conexión entre elementos distintos que crean unidad para hacer inteligible una situación histórica (2010: 49). Me parece que si bien, la “hibridación” de García Canclini es el muelle necesario para relacionar prácticas con estructuras, el concepto de Hall extiende el análisis hacia la naturaleza contingente del fenómeno.

El *corpus* que utilizaré para explorar las prácticas de articulación en identidad musical serán las canciones y a sus agentes, tanto al contenido sonoro y literario, como al papel que músicos y escuchas locales le atribuyen hoy en día. Por lo tanto, partiré de tres canciones que bien ejemplifican a los “nuevos corridos” según lo señalado en el capítulo anterior y cuyos criterios de selección explico adelante. Con la intención de plantear un marco general para este capítulo, describiré las pautas tomadas en cuenta para su desarrollo. La metodología para describir estas canciones toma parte en lo que John Blacking (1971; 2003) denomina “el problema de la descripción en la música”, el cual sugiere que para relacionar la música con la

¹⁸ Diversas escuelas de pensamiento de la antropología han formulado conceptos alternativos al de “hibridación”, tales como “apropiación cultural”, “transculturación”, “traducción cultural”, “adaptación cultural” por mencionar algunos.

cultura no se puede prescindir de las dimensiones en las sucede tal relación: la creación, las funciones en los individuos y los efectos en la sociedad. El autor se refiere a esta cuestión de la siguiente manera:

Mi argumento general ha sido que, si se puede calcular el valor de la música dentro de la sociedad y la cultura, éste debe ser descrito en términos de las actitudes y los procesos cognitivos involucrados en su creación y de las funciones y los efectos del producto musical en la sociedad. De aquí se desprende que deban existir relaciones estructurales cercanas entre la función, el contenido y la forma de la música (Blacking, 2003: 162).

Según la especialista musicóloga María Nagore (2004), el análisis musical en la actualidad tiene una diversidad de objetos que van de la parte formal musicológica al estudio de las emociones y significaciones externas. La parte del análisis musical en que se hace énfasis aquí son las denominadas “representaciones sonoras”, que son aquellas que transitan entre “el espíritu del compositor en el momento de la composición; una interpretación; o incluso el desarrollo temporal de la experiencia de un oyente” (Nagore, 2004: 2). Para Nagore, estas consideraciones sobre la música (que se remontan al teórico musical Ian Bent) vuelven al investigador hacia el estudio “del significado externo de una obra musical o su contexto, cultivados por diversas orientaciones de la semiótica, la musicología cognitiva o la hermenéutica” (Nagore, 2004: 2).

En ese sentido, el “problema” al que se refiere Blacking tiene que ver con la manera en que el investigador se aproxima lo sonoro, lo social y lo cognitivo. Esto implica “buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción de una organización” (Blacking, 2003: 149). Por lo tanto, en la búsqueda de estos patrones, empezaré por describir las representaciones sonoras y los elementos de configuración musical de los *NC* a partir de una selección de canciones para, posteriormente, retomar los hallazgos de este capítulo y emplearlos al momento de analizar el proceso de producción (tercer capítulo) y el de socialización (cuarto capítulo).

2.2 Sonido, identidad y alteridad

El sonido es algo que se confabula en la escucha. La naturaleza es muda, declara Kierkegaard refiriéndose al hecho de que las cosas no suenan por sí mismas, sino a partir de que alguien las percibe y las decodifica culturalmente. Empezar a hablar de los *NC* a través del sonido que producen no es accidental. Considero necesario incorporar la dimensión sonora para entender el lugar social que ocupan. Los *NC* suenan distintos entre sí, pero a pesar de la diversidad de estilos musicales que los interpretan y de la variedad de temas que tratan, evocan representaciones similares. A esto es lo que denominaré junto con algunos autores como el “significante en la música”, es decir, la cualidad social de la música derivada de sus imágenes sonoras (véase, por ejemplo, Cragolini, 2006).

Antes de atender a la pregunta sobre qué imágenes evocan los *NC*, aclararé que el “significante en la música” tiene cierto parecido con el concepto de “representaciones sociales” de Moscovici (1985), en tanto que designa el tránsito, entre lo individual y lo colectivo, en torno al conocimiento de la cotidianidad. Pero hablar de algo como las “representaciones sociales de la música” implica muchas otras posibilidades de análisis. El significante de la música es más específico, me permite acotar el análisis a una representación específica, que en este caso será el de la transgresión, el cual esbozaré aquí y analizaré más adelante.

En los siguientes subapartados describiré el aspecto sonoro de algunos *NC* que considero clave para entender cómo se articula la música con lo social. Los criterios de selección son los rankings de las listas de popularidad y el número de vistas en *youtube* de sus respectivos canales oficiales. Primero, el corrido de “Toro encartado” (2014, más de 31 millones de vistas actualmente) interpretado por Ariel Camacho, el corrido de “Cara a la muerte” (2011, 49 millones de vistas actualmente) interpretado por Gerardo Ortiz y el de Javier de los Llanos de Calibre 50 (2013, 38 millones de vistas actualmente).

Una vez descritas las imágenes sonoras, pasaré a lo obligado: el contenido de las canciones. Analizaré la relación entre el discurso de las canciones y su sonido. Esto me lleva a pensar las canciones como un signo lingüístico que bajo el modelo clásico del lingüista Ferdinand de Saussure, se presenta como resultado entre el

significado y el significante (contenido e imagen acústica). Una vez que haya descrito los patrones de las canciones desde la forma y el fondo de la música, pasaré a examinar los estilos musicales que interpretan los *NC* y el papel del corrido como espacio para la articulación de identidades musicales a partir de las consideraciones de los músicos y los escuchas entrevistados.

2.1. 1 Las imágenes sonoras de tres “nuevos corridos”

Un requinto ejecutado con guitarra de doce cuerdas (*docerola*) introduce el corrido “Toro Encartado” de Ariel Camacho. El sonido agudo de las cuerdas se reviste por el ronquido de una tuba; sonido grave y entrecortado que se impone al fondo de la pieza. Después entra el acompañamiento de la guitarra, que aporta a la ambientación electroacústica, y luego de un compás, la voz empieza: “Ese que *traí* muchas ganas de darme pa’bajo, que me dé la cara / yo como quiera lo atiendo, como quiera l’entro y no traigo manada”; la voz suena en tono de conversación sin dejar de ser melódica. Aquí sucede al contrario que en los corridos que describe Valenzuela en *Jefe de jefes* (2015), quien considera que “la función esencial del corrido es la de informar sobre determinado suceso, mientras la musicalización pasa a segundo rango” (Valenzuela, 2015: 41). En este corrido y muchos *NC* sucede de diferente manera: la música da lugar a la contingencia, es decir, deja de ser predecible y amplía su marco de composición y por tanto su variabilidad, además de que la música se vuelve el motivo mismo por el cual se escuchan conscientemente estas producciones. Kevin, músico integrante de un grupo norteño de la ciudad, considera que, a pesar de que no simpatiza del todo con los “narcocorridos” piensa que

no sé, me es agradable, me gusta. En lo personal me gusta más el rock, siempre he escuchado más el rock. Y ahora en los corridos progresivos se utiliza este tipo de “aracles”, entonces ahora sí me atrae. Pero más que por la letra, por la música (Kevin, músico de La Decencia, comunicación personal, 20 de febrero)¹⁹.

¹⁹ Por “aracle” se entiende aquí como arreglo musical que resulta innovador.

El corrido de Ariel Camacho es un ejemplo distinto de la implementación estos nuevos arreglos en la música norteña en general; de entrada, fue uno de los encargados de masificar el concepto musical “sierreño con tuba”. Al igual que el “norteño con tuba”, se trata de una variante en la que se sustituye el bajo eléctrico por la tuba, lo que resulta una hibridez sonora entre “conjunto norteño” y “banda sinaloense” (música de cuerdas y acordeón con música de viento) y que se ejemplifican con un amplio repertorio de agrupaciones y de formas de importar instrumentos entre uno y otro estilo, por ejemplo, Calibre 50, Voz de Mando, Ariel Camacho, Jesús Ojeda o Banda La Trakalosa²⁰.

Las particularidades que este cantante abona al dicho estilo se asocian a la voz, al requinto y al uso de la tuba. Pese a su corta edad (1992-2015), adoptó un estilo similar al de los “narcocorridistas” de generaciones pasadas (como Chalino Sánchez). Su timbre de voz es vernáculo y nasal, característico de la música norteña del noroeste del país; Camacho encabezaba número uno según las listas de popularidad en México y Estados Unidos entre 2014 y 2015 (Billboard, 2015).

Otro aspecto característico de este estilo musical, el “sierreño”, es el requinto ejecutado por la docerola. Este instrumento le da un aspecto “natural” a la canción, al mismo tiempo que le da a su ejecutante (en este caso, Ariel Camacho) la oportunidad de lucir en primer plano; finalmente, la tuba es el instrumento de viento-metal que se encarga de los tonos graves. La tuba es ampliamente usada en los contextos de la música de marchas, lo que le da un sonido bélico, que se pronuncia sobre el resto de los instrumentos. Precisamente, la sustitución del bajo eléctrico por la tuba es un rasgo característico en la música de conjunto norteño y sierreño hoy en día.

En mi opinión, el estilo de Ariel Camacho, que bien se ejemplifica en el corrido de “Toro encartado”, tiene algunas características clave: la voz nasal, la armonía de cuerdas estilo *western* y la presencia retadora de los graves de la tuba. Caso distinto

²⁰ Algunos prefieren catalogar este tipo de préstamos instrumentales como “norteño banda” (véase, por ejemplo, Hernández, 2013), pero cabe aclarar que es distinto cuando la base instrumental es de “norteño” o “sierreño” y se integra un solo elemento de la banda sinaloense como la tuba (como Calibre 50, Voz de Mando, Ariel Camacho o Jesús Ojeda) o en que la banda sinaloense toma préstamos del norteño, como en Banda La Trakalosa.

al corrido de “Cara a la muerte” de Gerardo Ortiz, que considero ilustra otra forma en que la tuba se incorpora al norteño de conjunto. Existe consenso en la idea de que el concepto mercadotécnico de “corridos progresivos” que interpreta este cantante, inauguró masivamente otra manera de hacer música norteña y, por tanto, de componer corridos.

En “Cara a la muerte”, el *intro* es un arpeggio en un acorde menor, tres notas tocadas en bajo sexto de manera consecutiva. Este tipo de acordes, a diferencia de los mayores, tienen la capacidad de recrear un sonido melancólico o de tristeza. Puesto que se trata de una versión grabada originalmente en vivo, se escucha un grito en forma de aullido que, junto con las notas alargadas del acordeón, dramatizan la intervención del vocalista: “Cara a la muerte / cuando llegaron las balas, / no era advertencia, ni coincidencia / era la muerte en mi cara”. La progresión de acordes prepara al escucha en un talante “reflexivo”, aunque el ritmo de la canción cambia repentinamente y la forma inmediata de dar cuenta de ello es a través de los golpes de la batería. La tuba hace las veces del bajo eléctrico, mantiene el sonido de contienda, como si se tratara de la musicalización de un conflicto.

Finalmente, el corrido de “Javier de los Llanos” articula las imágenes sonoras de forma distinta. Escuchar la versión karaoke de este corrido es como escuchar una polka lenta, pero sin dejar de ser alegre y accidentada. El sonido natural del bajo sexto aunado al de la tuba da un aire rural que remata con el “golpe de aro” de la tarola; en la ejecución de percusiones, consiste en golpear la orilla de la tarola y no el tambor en sí (el parche), lo que genera un sonido similar al de las herraduras de un caballo al galopar.

Juzgar la música popular con elementos ajenos a su sentido *emic* es distorsionarla: los modismos de las letras o el timbre de voz con el que se ejecutan y sus “imperfecciones” técnicas son atributos propios de la canción, y no defectos. Lo “popular”, bajo la impronta de Gramsci, es precisamente aquello que se proclama frente a lo “culto” (Barbero, 1991: 16). En suma, la sonoridad de estos tres corridos juega con las posibilidades de articular instrumentos sin necesidad de incorporar mayores efectos (aunque por supuesto respectivamente ecualizados), y también

con la capacidad de fraguar una “resistencia estética” del sonido. Se embisten por ligeros desafinamientos; unos suenan más urbanizados y otros más campiranos, pero todos con una personalidad específica: se trata de un sonido que se proclama como la memoria sonora de un grupo, comunidad o región. Ahora bien, ¿dónde están las imágenes explícitas de la transgresión en un sonido al parecer plagado de tintes bucólicos y marchistas? Esa será el cometido del siguiente apartado donde se contraste el sonido con el contenido o en términos de la lingüística general, el significante con el significado.

2.1. 2 Del sonido al concepto, el significado y el significante

Un signo, según Saussure (1945) en su obra fundacional de *Escritos sobre lingüística general*, tiene dos elementos básicos: significante y significado. El primero se refiere a la parte material o la sustancia que permite que ese signo sea percibido, por ejemplo, la imagen acústica de una palabra (el sonido que remite a esa palabra). El segundo se refiere al concepto o la parte abstracta que ese signo representa. Relación indisociable, a la manera en que una palabra evoca una idea relacionada con una red semántica específica en un contexto particular. Por lo tanto, el presente subapartado no se puede leer sin el anterior, ya que si atrás describí las imágenes acústicas de los NC, ahora me detendré en los significados a partir de las letras de las canciones; para lo cual tomaré como referente el contexto mexicano del narcotráfico.

Primero, “Toro encartado” es bien, una declaración de principios de la masculinidad efectuada desde el mundo del narcotráfico, aunque también de la masculinidad hegemónica que eleva los valores afines a la productividad a juicios morales. Por un lado, ser valiente y temerario para contravenir a las circunstancias de riesgo, por el otro, la obtención de reputación a través de la acumulación de bienes materiales.

Ese que trai’ muchas ganas
de darme pa’ abajo que me dé la cara,

yo como quiera lo atiendo,
como quiera le entro y no traigo manada.

Yo solito le hago frente
y atoro a la gente que manda el contrario,
se me está haciendo costumbre
matar dos o tres de los que mandan diario

Este día no los recibo
porque a domicilio te hare una consulta,
no quiero tantos pacientes
porque mucha gente se muere sin culpa.

La canción tiene otra aproximación al narcomundo: la perspectiva *emic* de los victimarios, específicamente de los pistoleros o ejecutores. Las consideraciones sobre las vidas ajenas cuando se trata de los “contras” (enemigos) y el estatus social que adquiere la vida de una persona bajo la categoría de “contrario”. Giorgio Agamben (2006) propone el concepto de “nuda vida” para referirse al proceso por el que se naturaliza la acción de dar muerte a ciertas personas de manera sistemática e impune y que en la guerra contra las drogas ha adoptado una figura particular. Por un lado se trata de personas que bajo la consigna de que “en algo se habrán metido” (véase, por ejemplo, Robledo, 2015: 101) quedan al margen de los procedimientos administrativos de justicia que corresponde. Por otro lado, es un retrato de lo “desechable” que puede ser la vida en contexto del narcomundo: la traición, la inutilidad o simplemente pertenecer al bando contrario son motivos para despojar al otro de su vida. La canción continúa,

Bien dicen que en el negocio
siempre son los socios los que te traicionan,
cuando sale muy buen queso que vale alto precio
y la vaca es talona,
pero soy toro encartado
y se van a tragar lo que me salga ahora.

Segundo, “Cara a la muerte” es, a todas luces, una apología. Pero no porque se justifiquen acciones ilícitas, sino porque reivindica las emociones del victimario. Este corrido describe la historia de un pistolero a quien su ambición lo lleva a un escenario de muerte. Una de sus particularidades del corrido es que, para ser

apologético, no se remite a los motivos que llevaron al personaje a dedicarse al narcotráfico, sino a la experiencia previa a ser ejecutado: narra en primera persona la angustia después de ser emboscado por un convoy. Las primeras dos estrofas dicen:

Cara a la muerte
cuando llegaron las balas
no era advertencia
ni coincidencia
era la muerte en mi cara.
Tiempo que es vida
blanco a la mira
asesinato, me tenían rodeado
en mi mente, mi familia
en minutos repasé mi vida,
puse fuerza en mi cabeza
subí tiro a mi cuarenta.
Les di pelea

Era esperado
que me arrimaran un golpe
cuando hay errores
hay correcciones
y le falle a los señores
hice negocios,
con los contrarios
fui un chapulín [...]
consecuencias que atormentan,
hay errores que nunca se arreglan
si la muerte comprendieras
y si el momento cambiara la escena.
Que me coma la tierra

Aunque el tono de la narración tiene una carga de melancolía, en ningún momento expresa arrepentimiento, más bien, hay un lamento por la tragedia y las responsabilidades familiares que ya no se podrán atender. En contraparte, hay aceptación de las consecuencias y afronta del presente. La historia transita de la agonía del personaje a su experiencia *post mortem*. Tras fallecer, el sujeto narrador, a la vez el protagonista de la historia, pasa de la primera a la tercera persona: un enunciado performativo que recrea la muerte a través del desdoblamiento del narrador,

Todo era blanco
agonizaba en mi llanto
solo en minutos
se aproximaba,
era el eterno descanso
muerte en la escena
luz de sirenas
los agresores tomaron vereda,
en segundos tocaban mi vida
y el espacio quedo en mi familia.
Solo balas y un hombre tirado
y en su cara un lienzo empapado.
Era el afectado

Finalmente, la canción termina con el reconocimiento y la autocontemplación del muerto sobre sí mismo: “Quisiera escapar de mi cuerpo / Renacer, tener vida de nuevo / Con dolor no descansa mi alma / Solo queda perder la esperanza / Dentro de mi caja”.

“Javier de los llanos” es un corrido de la *vendetta* y la añoranza: imagina a un personaje del narcotráfico regresando a su rancho y a retomar su plaza, regresar a cobrar las deudas pendientes y a gustar del paisaje bucólico. Empieza con el narrador dirigiéndose a Javier Torres Félix, el “JT” (narcotraficante presuntamente relacionado con el Cartel de Sinaloa) sobre el retorno a su lugar de origen y su reencuentro con su gente. En los coros, Javier contesta en primera persona:

Los días donde caminaba entre las veredas
con mis armas largas
peinando la sierra, levantando polvo
cuidando mi tierra.

Una banda que me dé la bienvenida,
un abrazo que me cure las heridas
los tiempos malos ya pasaron,
soy Javier y he regresado porque ahora,
ahora va la mía.

Tengo canas y no las tengo por viejo
traigo ganas de chambear y no derecho
que no se les haga extraño
se los juro este es mi año
que si vuelvo, vuelvo por el mando

se los dice Javiercito
Javier Torres de los llanos

El corrido emplea las figuras retóricas recurrentes en los narcocorridos, la metáfora del doble sentido, que son elementos clave en la “sensación transgresora” que confieren; por ejemplo, cuando dice “peinando la sierra, levantando polvo” aprovecha el contexto campirano para emplear una metáfora que refiere al manejo de cocaína, ya sea para consumo personal o para traficarla. Asimismo, se emplea la expresión “tengo ganas de chambear y no derecho”²¹, con lo cual se reafirma la disposición del personaje hacia la actividad ilegal.

Desde la sociología, numerosos autores han dado cuenta de cómo la modernidad colonizó el sentido de la acción social a través de la lógica instrumental (véase, por ejemplo Horkeimer, 1973; Weber, 1984); en otras palabras, han explicado cómo la lógica de mercado se desbordó hacia otras esferas de la sociedad. En Bourdieu (2002) diríamos que los campos, espacios que configuran la actividad humana, funcionan como mercados: bajo la producción y demanda de bienes materiales o simbólicos, por ejemplo, el deporte, el arte, etcétera. El mundo funciona como un mercado. Los valores por los que pugna el narcotráfico no son otros que los valores que los establecidos por esta lógica. Los *NC*, y en general los corridos sobre el narcotráfico propugnan por los fines de ganancia, acumulación y gasto dilapidario sin importar pasando por alto las normas que “median” su competencia.

En general, el contenido de los corridos descritos suponen el giro a la mirada del desde (y no sobre) el narcotraficante. No todos los *NC*, tratan de narcotráfico, sin embargo, sí emplean la clave sonora o escrita asociada al mundo de lo prohibido, tal como se ha examinó en estos dos últimos subapartados. Cuando estos significados se engarzan con tales imágenes sonoras, dan por resultado un signo, el cual señala al conjunto de prácticas, narrativas o discursos relacionados con las imágenes del tráfico de drogas. Sin embargo, no basta retratar el tránsito entre la forma y fondo del de una canción para comprender sus patrones de sentido. Por ello es necesario identificar los marcos que organizan el sonido y la manera en

²¹ En México, “chambear” es un coloquialismo sinónimo de “trabajar”.

que se presentan en la cotidianidad, particularmente, bajo la forma de “sensación de transgresión”, que se explicará adelante.

2.1. 3 Estilos musicales: los *NC* como espacio de diálogo

Después de hablar del “signo musical”, como resultado del sonido y el significado, me dirijo al tema de los estilos musicales, ¿cómo se agrupan y articulan los distintos estilos musicales que interpretan *NC*? El etnomusicólogo José Jorge de Carvalho (1995) señala que “una determinada situación social provee el marco sonoro en el cual un estilo de música puede actuar sobre las personas y tornarse una experiencia sensorial, estética, intelectual y trascendente singular” (1995: 8). A esta diversidad de experiencias llamaré “estilos musicales” los cuales son definidos por Madoery como modos de producción musical al interior de “marcos”: la tradición oral y los medios de comunicación les confieren especificidad en la variedad y diferencias individuales (Madoery, 2000: 81). Estos marcos “socialmente aceptados’ [están] implicados en una historia y región determinada” (Madoery, 2000: 81).

El actual desarrollo de estilos musicales en la música norteña y en los *NC*, da cuenta, según el concepto de Hall explicado atrás, de cómo ciertos elementos se articulan continuamente para hacer inteligible una situación histórica (Hall, 2010: 49). Por un lado, flujos migratorios, comunidades transnacionales, tráfico de drogas y sus avatares en la “guerra contra el narco”, por el otro, el desarrollo musical habilitado por las diferentes plataformas electrónicas. Recorreré las “nuevas” modalidades de la música norteña que interpretan *NC* que se perciben desde el contexto mexicalense, y me ocuparé de las particularidades de dos de ellas, el “norteño con tuba” y el “sierreño”.

Antes de pasar a este cometido, cabe aclarar que la banda sinaloense, que ha llegado a “hibridarse” en el noreste de México incorporando instrumentos como el acordeón o el bajo sexto (como el caso de la Banda La Trakalosa de Monterrey), también ha sido un terreno donde se han articulado distintos elementos musicales de los *NC*. Uno de los más importantes y que, de hecho, fue uno de los preferidos

por los escuchas entrevistados es el de “Dámaso” interpretado por Gerardo Ortiz; por cierto, corrido que obtuvo el premio Billboard de Música Latina en la categoría de Música Regional Mexicana en 2014.

El norteño con tuba es, literalmente, una agrupación norteña que sustituye el bajo eléctrico por la tuba (arriba descrita), los primeros fueron Gerardo Ortiz, Calibre 50, Voz de Mando, me platica el músico que encabeza el grupo Cuarto Rey, quienes se consideran dentro de este estilo (Ricardo Valenzuela, primera voz de Cuarto Rey, comunicación personal, 26 de febrero de 2016). Pero, aunque esta fue una de las primeras formas de fusionar técnicas instrumentales, hay muchas otras. El proyecto que encabezó Gerardo Ortiz con *Del Records* fue el primero en importar elementos de otras músicas al norteño, el banderazo inicial de los corridos nuevos (Pepe Saldívar, productor musical, comunicación personal, 1 de julio de 2015). Autodenominados como “corridos progresivos”, las interpretaciones de este cantante resultaron novedosas tanto por su aspecto sonoro como por el contenido. Su música estrechó un canal de comunicación entre formas musicales ajenas a la música norteña. A partir de aquí, estas prácticas de articulación en la música norteña tomarían diferentes aspectos; por ejemplo, en la importación instrumental de los rudimentos y redobles en la ejecución de la batería en el grupo Máximo Grado (e.g. “Sobrino de la Tía Juana”, “Yo soy Iván”, “N1, El Perfil o El Chavalón”, etcétera).

El caso de Samuel, expresa una manera en que distintas músicas se articulan para tocar *NC*. Antes de entrevistarle había realizado un tributo a Santana en el Clover, un *pub* en Mexicali ubicado en la zona hotelera. Bajo sextero del grupo C-kreto, Samuel platicó que a pesar de no tener afinidad personal por la música norteña ha terminado por disfrutar su trabajo:

después de un rato le ando encontrando el gusto a esto, pero si llegué aquí fue por chamba [...] antes tocábamos en un grupo que se llamaba Bragados, la base de C-kreto, pero esto es lo que me ha dado chamba (Samuel, bajosextero de Grupo C-Kreto, comunicación personal, 3 de junio de 2015).

En las presentaciones que pude observar al grupo, toma el bajo sexto como una guitarra haciendo las mímicas *rockeras*: toca el punteo de un corrido agitando constantemente la cabeza, haciendo lucir el sonido del bajo sexto. En vez, de botas

vaqueras, usa las de punta chata, todas de negro y remachadas con una argolla metálica en los costados. Sobre la situación actual de la música norteña me platicó que “la gente se ha abierto a escuchar cosas nuevas. El que empezó a fusionar estilos fue Gerardo Ortiz, pero ahora Máximo Grado le mete hasta doble pedal, aunque a veces yo creo que la música ni la pelan [...] Pero el chiste es que ellos se animaron a meterle cosas nuevas y les pegó. Como músico, intento meterle cosas nuevas, pero no puedo ser tan radical porque la gente no lo asimilaría” (Samuel, bajosextero de Grupo C-Kreto, comunicación personal, 3 de junio de 2015). Además, me platica que sus gustos han tenido varias etapas, “he bajado del heavy metal al reggae, Steel Pulse o hasta el más viejito, el *rocksteady*, el de los 50’s y demás” (Samuel, bajosextero de Grupo C-Kreto, comunicación personal, 3 de junio de 2015).

El sierrreño clásico es nostalgia. Por un lado este estilo hace referencia a “música muy regional, viejita que ahora se ha implementado. Miguel y Miguel, por ejemplo, viene de música muy vieja”. Y por otro lado, actualmente “se vuelve a tocar entre jóvenes; yo creo que el que lo hizo explotar más fuerte fue Jesús Ojeda” (Pepe Saldívar, productor musical y gerente de antro, comunicación personal, 1 de julio de 2015). Dicho estilo se asocia históricamente al estado de Sinaloa (particularmente al municipio de Angostura) desde donde ha sido ampliamente mediatizado por la industria musical. Por ejemplo, Ariel Camacho, Jesús Ojeda e Hijos de Barrón, agrupaciones que son representativas del estilo hoy en día, son originarios del municipio de Angostura, Sinaloa, tal como el grupo Miguel y Miguel, a quien se remonta la amplia popularización de esta música.

La memoria y las emociones juegan un papel central en la identificación con la música. Un ejemplo de ellos es la “nostalgia reparadora” que señala Simon Reynolds (2011) y que como sugiere Pepe Saldívar, productor musical y gerente de un antro norteño reconocido: “la gente que viene a escucharlo [el estilo sierrreño] porque muchas son gente que en realidad le recuerda su tierra. Mis empleados, muchos son de allá y les gusta el sierrreño por eso. Les recuerda a su tierra, tiene una carga emocional, como de nostalgia” (Pepe Saldívar, productor musical y gerente de antro, comunicación personal, 1 de julio de 2015). Pero no todo el

sierreño es nostalgia, este estilo también se toca con tuba en sustitución al bajo eléctrico (como Ariel Camacho, Calibre 50, Revolver Cannabis O Voz de Mando) y cuando es así la música adquiere mayor densidad sonora, aunque el hecho de que sea una música a base de cuerdas, sin percusión, le confiere el aire campestre que se mantiene presente en todas sus versiones.

Desde la apreciación de algunos músicos, el tema adquiere otros matices. Martín es un “migrante musical” de estilos *rockeros* hacia el norteño. De hecho, hasta el año 2011 tocó a dueto con Juan Cirerol con quien inició un proyecto musical inédito en el que trasladaban el imaginario sonoro del norteño al ámbito “contracultural” de la ciudad, y que después se darían a conocer ampliamente tanto en plataformas sociales, como en escenarios dentro y fuera del país. Estando ahí, compusieron un corrido “el corrido de Chicalor, de pura guasa”²². Platicamos desde la maderería donde ensayaba con su hermano Kevin, que por cierto es bajista del grupo norteño La Decencia. Ambos se presentan como provenientes “de otras músicas” (*rockeras*, alternativas y otros estilos experimentales a los que las etiquetas les suenan sosas). Desde aquí, Martín platicaba que a pesar de sus proyectos independientes “la música norteña siempre estuvo presente en mi vida desde pequeño, y en lo particular el sierreño es un género que a mí me gusta, me gusta mucho, me gusta bastante, incluso, yo creo que mi gran influencia musical”²³.

El término de “industria cultural”, entendido como producción de bienes culturales bajo la lógica global de la cultura como mercancía (García, 2000), nos acerca a esta situación. Los músicos venden su fuerza de trabajo acorde a la dinámica de la movilidad y los procesos de comunicación actual; las identidades musicales se incorporan al marketing global de estilos de vida, lugares y símbolos (Giménez, 2009). Pero en ese tránsito, los músicos no caminan de manera pasiva, sino que abonan con su creatividad al campo desde la composición o el *performance*. Como resultado, se dan una serie de articulaciones que devienen en productos culturales, al mismo tiempo que como sugiere Hall (2010), se hace inteligible un momento histórico.

²² Entrevista con Martín del Prado, músico; 8 de marzo de 2015. Sobre el “Corrido de Chicalor” véase <https://www.youtube.com/watch?v=ghEr9PITUQw>

²³ Entrevista con Martín del Prado, músico; 8 de marzo de 2015.

2.2 Formas simbólicas de la transgresión

El vicio podría considerarse como el arte de darse a uno mismo, de una manera más o menos maniaca, la sensación de transgredir.

Georges Bataille

La transgresión se nos presenta como algo que fascina; no por una impresión o juicio estético, sino como una sensación habilitada en la instauración de la norma. Filósofos como Bataille y después Foucault repararían en que la transgresión, lejos de atentar contra el orden, funciona como un influjo que propicia el equilibrio entre fuerzas sociales, un mecanismo regulador del desorden. Desde la problemática resalté la necesidad de analizar el sentido social de la música desde su contexto, lo que implicaba tomar en cuenta lo sonoro, lo literario y lo performativo. He sostenido que estudiar la letra de las canciones no es suficiente para dar cuenta del amplio espectro de las prácticas que circundan a la música. Además, critiqué la parcialidad de algunos supuestos que conectan el mundo de vida de las personas en relación con la música (gustos, intenciones, conductas) a partir del análisis exclusivo de las letras de las canciones. No obstante, considero que el contenido puede ser sin duda un manantial de significados y representaciones sociales. El texto escrito de una canción condensa impresiones del mundo que no sólo habitan en la mente de quien escribió la canción, sino que transita entre el imaginario individual y el imaginario colectivo; forman parte de un conjunto de cogniciones (Araya, 2002). En concreto, me propongo aquí explorar un tipo de representaciones sociales, las que se derivan de la transgresión, sin desligar la puesta en escena, el contexto y el sonido.

2.2. 1 El significante narco o la sensación de transgresión

Hacer como narco es distinto a querer ser traficante de drogas. Detrás del éxito de las formas simbólicas del narco (narcocorridos, narcotelenovelas, etcétera) existe

algo que cautiva, que genera una sensación específica para sus agentes. En este sentido me interesa hablar de la “transgresión” no como el acto de transgredir, sino como una experiencia, un performance y una estética. Nery Córdova (2011) en su libro *Narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte*, realiza un aporte novedoso para entender el lugar que ocupan las representaciones sociales del tráfico de drogas en el modelo de transmisión cultural actual. Esto lo atribuye a la articulación entre medios masivos de comunicación e industrias culturales a través del componente de la transgresión, el cual se define por las

conductas no aprobadas por la mayor parte de un grupo social, por la mayoría de los grupos sociales integrantes de la sociedad, o por las leyes mismas de ésta. Tales comportamientos que se desvían de las reglas de la “normalidad” social pueden ser voluntarios o involuntarios (Córdova, 2011: 65).

No obstante, el autor explora la transgresión que evocan los actos delictivos y que son cometidos y vividos por agentes relacionados con el mundo del tráfico de drogas en el contexto sinaloense. Considero que esta iniciativa puede explorarse en un sentido más amplio, ya que la fuerza de las formas simbólicas asociadas al tráfico de drogas no dependen únicamente de los narcotraficantes, sino de las personas comunes y corrientes que consumen y reproducen tales productos: una ama de casa viendo una narconovela desde su sillón, un profesionista que escucha un narcocorrido con los audífonos en la oficina, un estudiante ostentando accesorios o prendas similares al que se asocian con el mundo del narcotráfico.

Sostengo que la fuerza de las formas simbólicas de “lo narco” tienen como catalizador la “sensación transgresora”, que ni siquiera implica aún transgresión, y que mucho menos implica que sólo tenga sentido para los narcos. Por “sensación transgresora” me refiero a la situación en que una forma simbólica cautiva al escucha a partir de las imágenes de transgresión que evoca. Ramírez Pimienta describe este fenómeno como “los tres minutos de empoderamiento” en los escuchas de narcocorridos, pero acentuándolo en el caso de los migrantes en Estados Unidos:

el narcocorrido toma otra dimensión porque lo que les ofrece a estos indocumentados son tres minutos de un "mexicano súper poderoso" a una persona que se siente vacía

de poder. Esa fantasía de 3 minutos empodera al oyente en Estados Unidos, y el oyente toma lo que le interesa y cierra los oídos hacia la otra parte del mensaje, como el elemento criminal. Lo que es seguro es que hay distintas interpretaciones del narcocorrido según donde se escuche. (Ramírez-Pimienta, 2012: s/p).

La sensación de transgresión o “subversión simbólica”, como la llama Córdova (2011), opera en los agentes desde distintos campos, clases y formas simbólicas. Diferentes géneros musicales en contextos históricos específicos han encarnado formas de transgresión que los ha llevado incluso a ser censurados, por ejemplo, *heavy metal* y el rap (Lynxwiler y Gray, 2000), el *punk* (Benítez *et al.*, 2016) o el *rock* (Amarilla, 2014; Favoretto, 2014). La particularidad con la que nos enfrentamos es que la de una música que se articula con formas simbólicas de la cultura del tráfico de drogas, que tampoco es exclusivo del narcocorrido (e. g. el *gangsta rap* en Estados Unidos y otros contextos o el *proibidão funk* en Brasil).

Simon Firth (1996), en su libro *Performing Rites*, propone que “al escuchar música popular no sólo estamos escuchando un performance, sino que en el fondo, el ‘escuchar’ es en sí mismo un performance” (1996: 203, 204; traducción propia). Mientras que “sensación transgresora” nos sitúa en la perspectiva de la experiencia y de los sentidos, podríamos hablar también de un “performance de la transgresión” en el escucha: una puesta en escena en el hacer cotidiano. Para el oyente de *NC*, puede tratarse de una forma de motivación a la vez que, como acto público, recubre sus prácticas con un halo de representaciones sociales para los espectadores, se encarga de imprimir en la acción una apariencia de bravura y atrevimiento, independientemente del oficio o profesión de sus actores: hacer como narco, no hacer lo que hacen los narcos. En concreto, los valores emanan de las “representaciones sociales de lo narco” en los *NC* empatan con muchas de las consignas laborales en el presente: ser proactivo, leal, resiliente, pero sin dejar de ser atrevido para confrontar las normas cuando éstas sean obstáculo para lograr un progreso económico mayor.

Se trata también de una estética, un conjunto de reglas para percibir algo que se desvía de la norma: una estética de la transgresión. Pero no cualquier norma, sino aquellas que tienen que ver con la manera de generar capital económico y

social. El sonido se vuelve resistencia estética, porque aun cuando ha pasado por los filtros de la ecualización comercial, pugna por salir de la norma de la alta cultura o de lo “culto”: una voz nasal que canta con palabras a medio pronunciar, un rasgueo de cuerdas con altibajos o una tuba que colma la escucha y hace retumbar las ventanas.

El “significante narco” implica entre tanto, una forma de hacer para otros y para sí mismo, aunque también una forma de sentir. Lo que aquí he descrito desde Firth como “performance del escucha” tiene que ver con la “presentación de la persona” en Erving Goffman (1981), es decir, con la proyección del “yo” que ejecuta un individuo frente a un grupo de observadores. Así, el auge de los *NC* y otras formas simbólicas del narco no sólo se explican por la situación actual del país, sino por la capacidad de articular un marco sonoro, con una dotación expresiva y una forma de percibir el mundo.

2.2. 2 La representación del “sí mismo”: de la autorreferencia al anonimato

Los tres *NC* que describí arriba tienen algo en común: el sujeto narrador es a la vez el personaje implicado en los discursos sobre el tráfico de drogas. Considero que a pesar de que la autorreferencialidad ha sido un recurso literario históricamente empleado en los corridos, con los *NC* se explota aún más; de hecho, los *NC* más populares están narrados en primera persona. Por “autorreferencialidad” me refiero a la cualidad de una forma simbólica (en este caso, un *NC*) de interpelar al escucha a través de las condiciones de existencia que recrea, y en las que el escucha se siente sujeto de narración. Se trata de un aspecto *etic* de los escuchas a la hora de cantar o escuchar corridos y que será descrita en el cuarto capítulo (“Los espacios musicales: cómo se socializan”) a través de la categoría de “ritualidad”. Sobre la autorreferencia, el filósofo Luis Álvarez Falcón indica que,

En el ámbito de la estética, la “autorreferencia” aparece como un esquema de re-aplicación, como una “autoscopia” inmanente, como un reflejo inclusivo del sujeto en la «obra», o como un esquema recursivo de la propia «obra», tanto desde el nivel de sus

relaciones formales (sintaxis), como desde el nivel semántico (términos) y del nivel pragmático (operaciones) (Falcón, 2010: 31).

Por otro lado, Lucila Lobato insiste que la enunciación y la narración en primera persona del singular permiten que el intérprete genere un vínculo más cercano entre la voz lírico-narrativa y su auditorio; se intensifica así el drama que dicha puesta en escena entraña (Lobato, 2009: 132). Asimismo, Lobato se refiere al corrido desde Raúl Dorra como “una imagen de vívidos colores que da prioridad a una psicología individual donde el temperamento se impone a la convención. Ello, desde luego, es resultado de la aproximación afectiva a que da lugar el desplazamiento de la narración hacia la primera persona” (Dorra en Lobato, 2009: 132). Algunos otros ejemplos de los *NC* más populares (según visitas de *youtube* y listas de popularidad) son “Dámaso” (2012) interpretado por Gerardo Ortiz, “El Karma” (2014) con Ariel Camacho y más recientemente, “Del negociante” (2016) de Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho.

2.3 Mexicali y los *NC*

Mexicali tiene un escudo en forma de corrido: “Puro cachanilla” es la narración afectuosa de un sujeto hacia su estado natal, cuyo lugar de enunciación es la entidad federativa de Baja California²⁴. No importa si se trata de una u otra versión: en banda sinaloense, en mariachi o en norteño; es muy probable que la persona que se sienta mexicalense, atienda al llamado de la canción. Al igual que su demografía, Mexicali es un lugar de músicas migrantes; especialmente la sinaloense. Para la etnomusicología, la música es proveedora de un marco sonoro a través del cual se genera una experiencia sensorial, estética e intelectual

²⁴ Un par de aclaraciones: uno, “cachanilla” es el gentilicio coloquial de las personas nacidas en Mexicali; dos, podríamos problematizar si “Puro cachanilla” es un corrido o no, pero si se considera al “Corrido de Mazatlán”, compuesto por José Alfredo Jiménez, como un “corrido”, no habría problema en deliberar que el primero también lo es.

(Carvalho, 1995). Los pobladores de esta ciudad han empleado ese marco sonoro de una manera particular.

En la cotidianidad mexicalense, los *NC* desfilan desde una gran cantidad de situaciones, soportes y formatos: en las tiendas, durante la parada del semáforo desde el carro de enseguida, en una rocola durante una fiesta, por una agrupación que ameniza un restaurante de mariscos, frente al monitor de la computadora o del *smartphone* en *Facebook* o *Youtube*, desde el exterior de la casa por el volumen de algún vecino desvelado, en el transporte público pese a la censura o desde los altavoces del teléfono móvil de un transeúnte. La música norteña y, en especial los *NC*, pueblan buena parte del paisaje sonoro de la ciudad, tanto de noche como de día.

La ciudad colinda con Calexico, California, que es una ciudad de mucha menor población, pero junto con la que constituye uno de los cruces fronterizos más transitados de la frontera entre México y Estados Unidos. Como señala González, la producción del corrido de narcotráfico ha evolucionado estrechamente ligado a la lógica económica de la región fronteriza de estos dos países (2016: 95). Es muy común ver placas vehiculares del estado de California en la ciudad, pero es especialmente común que en los antros, bares o cantinas donde se escuchan *NC* se vean aún más las placas californianas. Una de las razones de ello es que en Calexico no hay tantas opciones para la vida nocturna, además de que resulta más cómodo para los asistentes recrearse del lado mexicano por diversos motivos como los precios, los horarios, la variedad de lugares, o por el contraste entre “lo que implica una multa al otro lado [Estados Unidos] por manejar en estado de ebriedad y lo tranquilo que te la puedes llevar del lado mexicano” (Erick, residente permanente en Estados Unidos, comunicación personal, 3 de junio de 2016). Sin embargo, del lado estadounidense también hay lugares donde escuchar música norteña, como es el caso de la marisquería La Resaca (franquicia que operó hasta 2016 en ambas ciudades fronterizas).

Sin bien la música norteña en Mexicali es tan vieja como el arribo de los migrantes que la conforman, hace aproximadamente diez años que experimentó cambios notables en la manera de comercializarla desde sus espacios recreativos.

El Cimarrón II es uno de los lugares especializados en música norteña más grandes y antiguos de la zona hotelera de Mexicali, zona que concentra la vida nocturna de la ciudad. Miguel Lucero, su actual encargado, me platicó que él inició con el lugar en 2006 y que “para entonces no había tantos lugares para la plebada con este tipo de música” (Miguel Lucero, administrador y gerente de Cimarrón II, comunicación personal, martes 9 de febrero de 2016). Actualmente, es uno de los lugares con mayor aforo de la ciudad (sin contar centros de espectáculos).

Por otro lado, Las Ventanas, que inició como Las Terrazas es otro de los lugares donde ha transcurrido buena parte de la historia reciente de la música norteña en la ciudad. Pepe Saldívar, gerente y productor del grupo C-Kreto, coincide con el testimonio anterior cuando dice que a principios de los dosmiles

Todo era para los narcos, para los güeyes que manejaban lana y el Terrazas fue para estudiantes, fue un boom, todos los morrillos se quedaron con la onda de los corridos; había filas de aquí a donde empieza el estacionamiento, la gente haciendo filas para entrar; era un lugar con capacidad entonces para unas 600 personas y le metíamos hasta 900, y así teníamos jueves, viernes y sábado (Pepe Saldívar, gerente de Cantina la 01 y Las Ventanas, comunicación personal, 1 de julio de 2015).

A pesar de que Baja California no tiene la historia musical que tienen otros estados norteños como Sinaloa, Nuevo León, Chihuahua o Tamaulipas, ha sido un lugar de recepción basado en sus pobladores y sus migrantes. La ruta migratoria de comunidades sinaloenses a municipios como Tijuana o Mexicali lleva varias décadas de establecerse (Sánchez, 2012)²⁵. Mexicali no sólo ha adoptado la música sinaloense, sino que además encuentra aquí un espacio de difusión idóneo, al menos para los *NC* ya que como comenta Pepe Saldívar

Vas a Culiacán y de hecho en todo Sinaloa hay corridos en los carros pero no están en la radio en los antros no suenan los corridos. Por lo mismo a lo mejor de las mafias que no puedes tocar cualquier corrido [...] Si tú te vas a Culiacán no hay espacio para esta música, de regional. Creo que en Culiacán sólo hay uno o dos lugares con esta música máximo. O sea es irónico que los músicos sean de allá y no tengan donde tocarla (Pepe Saldívar, gerente de Cantina la 01 y Las Ventanas, comunicación personal, 1 de julio de 2015).

²⁵ Tan solo en 2005, de las 101,088 personas que emigraron de Sinaloa, 28% se instalaron en Baja California, figurando como el principal destino de los migrantes sinaloenses, por encima de Sonora, Jalisco y Baja California Sur (INEGI, 2005).

Claro está que el marco sonoro de la ciudad no se reduce a la música nortea, pero comprende buena parte de su espacio social: en el ámbito doméstico y en el público. Mientras la identidad individual se expresa a través de un conjunto único de imágenes y prácticas con las que nos presentamos al mundo, la identidad colectiva trabaja para reconocernos en el espacio social y, al mismo tiempo, para distinguirnos de los otros con quienes cohabitamos. La alteridad, por lo tanto, es pensar la identidad desde “lo otro”: “soy (somos) yo (nosotros) porque no soy (somos) aquel (aquellos)”; la identidad musical es una manera de reconocernos en las diferencias respecto de aquellos con quienes compartimos la vida diaria.

3. La industria musical: cómo se producen

En los últimos años, la industria de la música ha experimentado cambios sustanciales relacionados con las innovaciones tecnológicas en el proceso de grabación, distribución y reproducción. Hoy en día la producción musical recorre un trayecto distinto al que recorría antes del ascenso de la informática; involucra a nuevos actores y relega a otros; habilita formas diferentes de socialización pero desactualiza las anteriores; articula prácticas y discursos de diferente índole aunque discontinúa otras. Antes de relacionar estos cambios con el presente tema de investigación, quiero aclarar dos puntos de análisis: primero, la discusión alrededor de la categoría de “música popular”; segundo, las implicaciones de los medios masivos en la manera de producir y escuchar música.

Siguiendo la impronta gramsciana, la “cultura popular” no se define por sus cualidades, sino por su posición frente a la cultura hegemónica (García, 1987). En otras palabras, lo popular no puede entenderse sin las relaciones de poder que median entre lo hegemónico y lo subalterno. En adición a esto, la “música popular” tiene un sentido más específico: se trata del tipo de música que se produce para ser distribuida de forma masiva, que se almacena y transmite de manera no escrita y, en tanto que es producto de una economía industrial, circula como una mercancía sujeta a las leyes de mercado (Tagg, 1982). Cabe aclarar que, al igual que cualquier categoría adjetivada con el término “popular”, tiene ciertos matices. Por un lado, la “inflación” del término hace ambiguo su alcance conceptual y, por otro, se trata de los sentidos que adquiere según el contexto donde es empleada. Por ejemplo, lo “popular” en Estados Unidos es sinónimo de “cultura de masas”, mientras que en América Latina es sinónimo de “pueblo”, lo que implica lugares de enunciación distintos, procesos históricos particulares o, más importante aún, maneras distintas de interpretar la modernidad (Mato, 2003: 341).

Otra precisión es la que surge sobre la diferencia entre música popular y música tradicional. Esta última se transmite de manera oral y forma parte del marco sonoro en el cual un grupo de personas se reconoce. Además, este tipo de música puede llegar a cumplir funciones sociales muy evidentes, como musicalizar fiestas

locales, danzas o rituales. Pese a las distintas trayectorias que componen la música norteña, se dirá que está inscrita en un proceso de producción no tradicional y, por lo tanto, se erige como parte de la música popular: aunque se produzca en clave de la “tradicionalidad” y se enraíce en la historia de distintos lugares del país, se trata aquí de la música distribuida de forma masiva que, además, adquiere fuerza social en la hibridación con estilos musicales propiamente “populares” y no tradicionales.

Hacia principios de la década pasada, Tinajero y Hernández (2004) deliberaban sobre el corrido como producto del mercado y ya no como música tradicional. Esto debido a la incidencia de los medios masivos de comunicación en el comportamiento del género hacia el fin del milenio, que resultaron “aculturizantes y enajenantes” para el corrido. (Tinajero y Hernández, 2004: 15). Pero más allá de las tareas de salvaguardia que estos términos puedan motivar, tal aseveración suprime el papel activo de las personas en la transformación del corrido tradicional. Las expresiones musicales no preexisten a las “representaciones” del mundo social, por el contrario, configuran una “política de la imagen”; una manera en que el conflicto social es representado (Hall, 1997), lo cual sugiere que las nuevas expresiones del narcocorrido lejos de ser una deformación del pasado, son medios para interpretar del presente.

El corrido tiene su propia historia como parte de la música tradicional asociada a distintas zonas del país, en las que tuvo un papel importante para comunicar aquello que sucedía en el trasfondo cotidiano (véase, por ejemplo, Mendoza, 2004). Incluso los corridos sobre el tráfico de drogas se remontan a una tradición musical de las regiones fronterizas del país, escenario histórico del tráfico de drogas ilícitas en el contexto nacional. No obstante, los “nuevos corridos” derivan de la música norteña, específicamente como parte de un movimiento musical más amplio denominado por Igael González (2016) como la “nueva música regional mexicana”, que sintetiza el estado actual de la “onda grupera”²⁶, matizada por la transnacionalización de la música. En ese sentido, los *NC* pueden ser considerados

²⁶ González define la “onda grupera” como la “marca comercial que etiquetó genéricamente a una diversidad de grupos y artistas que actualizaron los estilos regionales de distintas zonas del país y que lograron consolidar una industria cultural transnacional” (2016: 93).

como parte de la música popular transnacional; de hecho, gran parte de su desarrollo y actual producción sucede desde Estados Unidos, como se verá a continuación.

A continuación, daré cuenta de las etapas relacionadas con el proceso de creación, distribución y difusión, sin llegar al consumo propiamente. Me interesa dibujar el nivel poético de los *NC*, es decir, aquel itinerario que sigue la obra desde su creación hasta su circulación mediática. Como aclaré anteriormente, me limitaré a la música “mercantilizada”, sin embargo, es necesario tomar en cuenta que dicho ciclo de producción no abarca la totalidad de manifestaciones musicales. Al margen de la lógica de mercado, existen muchas formas de hacer, escuchar y socializar música. Dada la divergencia de aristas en el tema, me centraré en cómo ha cambiado la manera de producir, difundir “narcocorridos” desde el caso de Mexicali, haciendo énfasis en el papel de las plataformas virtuales en este proceso. Para ello, me apoyaré en las entrevistas con músicos, productores y promotores, así como de las observaciones desde los sitios web, canales de *Youtube* y cuentas oficiales de *Facebook* donde se difunde dicha música.

3.1 El proceso creativo

3.1. 1 Antecedentes históricos y las tecnologías de la información

La historia contemporánea de la música popular, que Firth (1986) esboza a partir del surgimiento de la “música melódica”, bien podría leerse a la par de la evolución del micrófono eléctrico, que permitió a los vocalistas ser escuchados cantando en voz “baja” (1986: 179). La historia inmediata de la música señala un hito tecnológico de mayor sofisticación: el desarrollo de la informática y las denominadas nuevas tecnologías de la comunicación (TICs) (Rivera y Carriço, 2015). En otras palabras, máquinas que, por un lado, permitieron la producción de nuevos sonidos y, por otro, nuevas formas de grabación, difusión y reproductibilidad técnica (Adell, 2000).

La entrada al siglo XXI fue un momento decisivo para la producción, distribución y consumo de la música. Alrededor de estos años, el desarrollo de la informática permitió la creación de sitios web y plataformas con mayor capacidad

de interacción, operatividad y con una interface más dinámica que la de sus antecesores; comúnmente se denomina a este paradigma informático como “web 2.0” (Stenovec, 2011; Bernete, 2009). Las industrias culturales y en particular la producción musical, serían un testigo íntimo de este cambio tecnológico. Por un lado, las casas productoras que habían sobrevivido a la mudanza de soportes (disco de vinilo, casete, CD, etcétera), no llevaron a bien el reto de adaptarse a las nuevas tecnologías (Pineda, 2013; Calvi, 2006)²⁷, pero, por otro lado, también fue una oportunidad para los artistas independientes de producir y difundir su música con menor inversión y con cierta libertad para circularla de manera virtual. El campo de la música habilitó nuevos espacios, nuevas formas de socializar la música y nuevos sujetos históricos encargados de hacer inteligibles los acontecimientos que atiborran la cotidianidad.

En una entrevista²⁸ realizada por Pepe Garza a Ángel del Villar, fundador de la compañía discográfica *Del Records*, empresa que promueve a Gerardo Ortiz y otras agrupaciones, afirma que la iniciativa por crear un “negocio para el entretenimiento”, surgió en un momento en que el formato digital y las redes sociales estaban destronando a las grandes disqueras (Diario de campo, 17 de marzo de 2016). Junto con LAdisco Music, subsidiaria de Twins Music Group (Ramírez-Pimienta, 2013: 306), estas disqueras representan el modelo empresarial de los corridos hoy en día: ambas establecidas en Los Ángeles California, con estrategias de marketing que integran las plataformas virtuales (como *Facebook* y *Youtube*) y otros medios de comunicación, con propuestas musicales que hacen compatible a la música nortea con el aspecto sonoro de la música popular. Visto desde la historia reciente de la industria musical del “regional mexicano”, estos casos no constituyen hechos aislados, ya como señala Igael González, desde los noventa “la música grupera fue la marca comercial que etiquetó genéricamente a una diversidad de grupos y artistas que actualizaron los estilos regionales de distintas zonas del

²⁷ López (2008) apunta que en este tránsito, las disqueras gastaron más recursos en tratar de evitar las descargas “ilegales” de música, que en proyectar un modelo de negocios rentable que se adaptara a estos cambios tecnológicos. Aunque ejemplos como *iTunes Store* y los servicios de *streaming* como *Spotify* o *Deezer* muestran otro escenario.

²⁸ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8OZaPBeQYlw>

país y que lograron consolidar una industria cultural transnacional al desterritorializar la producción y el disfrute de la música mexicana (2016: 93).

3.1. 2 El itinerario de los NC

Basta revisar los grupos de *Facebook* que contienen las palabras “norteños” o “banda sinaloense” referidos a la ciudad de Mexicali para notar la cantidad de individuos dedicados a la música norteña: desde producciones que abarcan todo el concepto musical (grabación de estudio, video, atuendo, estrategias de promoción), hasta agrupaciones emergentes conformados por parientes y amigos que ofrecen su servicio para eventos particulares. Una de las empresas productoras con mayor actividad en la ciudad es GR Music Promotions, cuyo propietario y representante es “El Plebe” Gabi Rojas. Gabriel es conocido en la ciudad por su trabajo como locutor en la estación de radio “La Z 96.9”, que tiene cobertura binacional en Mexicali y el área metropolitana del Valle Imperial en California; dicha plataforma le permite cuadrar con su labor como productor musical.

Una empresa productora abraza una amplia variedad de tareas, desde grabar o conseguir estudio hasta publicitar a las agrupaciones, pasando por el trabajo con los músicos, el concepto de mercado y la colaboración con otros productores que buscan compartir canales de transmisión: “ [Las productoras] Cumplimos muchas funciones, yo te puedo mencionar unas tres a lo mucho cuatro dedicadas al regional mexicano aquí en la ciudad: Sonar Music, la de nosotros [GR Music Promotions], y hay otra que es Desert Sound Promotions” (Gabriel, productor musical, comunicación personal, 26 de febrero de 2016). La productora de Gabriel promueve a la agrupación Contraste Sierrero, pero junto con Sonar Music trabajan con Grupo Ejecución y Grupo Cuarto Rey, grupos que, dentro de la música norteña, funcionan en diferentes nichos de mercado.

Gabriel, nació en la colonia Ricardo Masón Guerrero (El Polvorín), en el Valle de Mexicali, comunidad que lo mantuvo en contacto con la música desde la infancia: “yo recuerdo un Valle muy vivo, muy alegre cuando era niño, con fiestas y bailes por

todos lados” (comunicación personal, 26 de febrero 2016). Es sencillo en la manera de expresarse. Estando en cabina mientras conduce el programa “Pa’ la plebada”, puedo notar los cambios de modulación de voz estando “al aire”; mientras platica conmigo responde mensajes de radioescuchas por *messenger*, peticiones de canciones y saludos. Pero dentro y fuera del “aire” se muestra amable en el trato. Asegura también que no bebe ni fuma, y esa sobriedad se le imprime en su personalidad. Cuando relata su paso por la música resume que una “cosa fue llevando a la otra” puesto que empezó como músico, continuó con sus estudios en Ciencias de la Educación en la Universidad Autónoma de Baja California y, a la par, comenzó a trabajar en la estación de radio Fuerza Latina,

Entonces me fui metiendo poco a poco a través de *MySpace* por ejemplo, a través del *Messenger* que teníamos, entonces me sirvió mucho que nos escuchaban a través del internet. Entonces el típico “copy-paste” y por *Messenger*: “hey estoy al aire, ¿quieres saludos? ¡escúchame! ¡escúchame!” Y la gente poco a poco iba atrayendo la atención; le gustara o no la música regional mexicano. A fin de cuentas es un fulano que está al aire y ahorita me va a mandar saludos. Entonces la red se extendía, que si alguien que estuviera específicamente en el chat y yo le digo “hey, escúchame te voy a mandar saludos” [y contestaran] “meh ¿es neta? A ver, deja escucho... oh sí los mandó”, y en ese momento [esa persona] le decía a alguien más “hey escúchalo, ahorita te va a mandar saludos, ¡escúchalo!” Y así se fue extendiendo la red. Entonces sí te puedo decir que, por ejemplo, en *My Space* en aquel entonces mientras mis compañeros o mi competencia tenían, no sé, 30,000 visitas, 20,000 visitas en *MySpace*, 5,000 visitas en *MySpace*, yo llegué a tener 150,000 vistas en *MySpace* y hasta ahí fue cuando nos brincamos a *Facebook*, pero era un muy buen número: más de 10,000 amigos, infinidad de reproducciones. Entonces sí llegué a tener un muy buen número. En el Valle de Mexicali específicamente donde llegaba era “¡el Plebe” ¡el Plebe!” entonces yo lo veía de otra manera, porque pues mientras más me conozcan más facilidad voy a tener de seguir trabajando, tanto con agrupaciones musicales como con negocios, como publicista. O sea, era más fácil para mí llegar a un negocio y decir “hola, vengo a venderle publicidad a su negocio, soy fulanito de tal...” “Sí, ya te conozco y me gusta tu programa” (Entrevista a Gabriel Rojas, 26 de febrero de 2016).

El periodo en que Gabriel se involucró en la radio concuerda con el periodo de mudanza constante en plataformas sociales de la década pasada, lo que representó una situación de constante experimentación, pero también de oportunidad para posicionarse en el campo de la producción musical. De 2004 a 2010 Gabriel trabajó como músico, pero después encontraría el potencial del otro lado de la producción: el de la promoción y la labor de publicista que significan en suma, diferentes maneras de trabajar con la “política de la representación”. Hall (1997) entiende los medios de

comunicación siempre en vínculo con el poder simbólico, un terreno a través del cual un grupo difunde su manera de ver el mundo puesto que el individuo, más allá de sus fines personales, no se representa para sí, sino para una comunidad.

Su relación con los corridos, formalmente como productor musical, empieza cuando deja su carrera como músico en 2010 para promover a Los Regionales que habían sido sus compañeros musicales en el Valle de Mexicali, “Entonces como ninguno de ellos componía, a mí me gustaba mucho al composición entonces pues empecé a componer corridos: corridos con temática del Valle de Mexicali, que hablaran del Valle de Mexicali” (comunicación personal, Gabriel Rojas, 17 de septiembre de 2014). Referir regiones, localidades o grupos sociales específicos es una estrategia narrativa ampliamente usada en la composición de corridos:

eso lo aprendí mucho en la agrupación en la que estaba, este señor Roberto Martínez, compositor y cantante del Valle de Mexicali en todas su temáticas mencionaba la zona geográfica de donde es. Es más fácil para mí decir que estoy bien orgulloso del 43 [referencia a la localidad de Guadalupe Victoria] para que la gente acepte esas canciones. La gente de esa localidad se las apropia, entonces la gente de esa localidad que vive en Estados Unidos es más fácil [...] hace que la gente se sienta orgullosa (Entrevista con Gabriel Rojas, 26 de febrero de 2016).

El corrido cuyo proceso de creación retrata todo lo anterior es el de “Destápenme la botella”, que fue producto de la experimentación de Gabriel como promotor y donde descubrió el potencial de las redes sociales y los corridos; dicha composición habla en primera persona sobre el transcurrir festivo de algunas localidades del Valle de Mexicali. Evocando la sorpresa que le causó experimentar con estos elementos, cuenta la anécdota sobre cómo de manera efímera posicionó una canción en su comunidad:

era ya un viernes, ya era media noche, “mañana la escribo para empezar a trabajar con eso”: me acuesto y dormido empecé a pensar en la canción, entonces cuando despierto a media noche, dos tres de la mañana, me levanto, agarro una pluma y unos *post its* que estaban en el refrigerador y empiezo a componer. Entonces esa noche compuse el corrido, fue un viernes ya en la madrugada o un sábado ya en la madrugada, compongo el corrido. El sábado se lo presento a la agrupación, lo ensayan, el domingo lo grabamos y el lunes ya estaba al aire. O sea todo fue muy rápido. Lo subo al aire y al día siguiente ya estaba en redes sociales. Se llega el fin de semana, llego al Valle de Mexicali, o sea era una agrupación que fue su primer canción grabada, que ni si quiera tenía nombre, eran los Regionales pero la gente no sabía que eran los Regionales, era el grupo del señor Roberto Martínez. Entonces fue un caso muy curioso porque llegamos al Valle de Mexicali, eran mis amigos y entonces llegan unos muchachos con la canción y dicen

“!hey ¿ya escuchaste este tema, mencionan a tu papá?!” Le dicen a mi amigo, y pues nos sorprendió porque Roberto, mi amigo, les dice “pues soy yo el que la está cantando”, “no, no es cierto no te creo tú no cantas” “¡Sí soy yo!”. Los muchachos no le creían porque pues nunca lo había escuchado cantar, entonces... “y él lo compuso”, me volteó a ver a mí y los muchachos también eran amigos de nosotros, pues, y no nos creían entonces les preguntamos “¿y cómo la tienen?”, “No, es que un amigo la bajó y la tiene en su celular y me la pasó a mí” y ya varios en la escuela la traían y yo “¡órale!”. Fue muy sorprendente porque ya después, ese fin de semana nos fuimos a cenar, yéndonos a cenar por el km. 43: , te lo juro, si no pasaron más de diez carros con la canción sonando no pasó ni uno. Y fue un logro personal, todo fue muy rápido (Entrevista con Gabriel Rojas, 26 de febrero de 2016).

Este corrido bien podría figurar en los llamados “corridos festivos” (véase, Ramírez-Pimienta, 2013; Tinajero y Hernández, 2004), que más que un hecho particular, relata el consumo ostentativo y los gustos personales relacionados indirectamente con el mundo del narco. No se necesita hablar ni del tráfico ni de las drogas para abundar en las representaciones sociales de lo narco; la canción se vale de aspectos extramusicales en forma de “escenografía sonora” (Tinajero y Hernández, 2004: 110) a partir de sonidos de disparos de un arma automática. En general, aunque más que ilustrar los “nuevos corridos”, esta canción da cuenta del proceso de transición de los corridos que hablan sobre el narcotráfico a los que cantan desde dentro de su mundo de vida: (cf. “corridos de transición”, Morales, 2012). En este caso, contrario a la suposición inmediata, el que compone en primera persona (Gabriel), no es el personaje del corrido ni habla de su mundo de vida, sino un personaje ficticio que refiere a una comunidad específica.

Pero los *NC* ni siquiera implican letra o escenografía sonora para referir a situaciones de conflicto que vive el país, tan sólo la música los coloca en un lugar de enunciación que evoca algún tipo de subversión o actitud retadora. Algunos *NC* expresan esto al estilo de los “corridos de protesta” (véase, por ejemplo, Montoya y Fernández, 2009; Valenzuela, 2015) en los que se critica al gobierno o a las condiciones socioeconómicas del país, tal es el caso de “Ya me cansé”²⁹ de Lenin Ramírez en conmemoración a los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, o “Producto de sociedad”³⁰ de Juan Rivera refiere a los casos en que narco y gobierno se vuelven indisociables (cf. “Estado adulterado”, Valenzuela, 2012).

²⁹ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8up1CUrQTeM>

³⁰ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9qJPNSoIOTc>

Un ejemplo de lo anterior es otra de las canciones que Gabriel posicionó en plataformas sociales con el grupo que actualmente produce (Contraste sierrreño). Se trata del corrido de “Mireles el lado bueno”³¹, corrido sobre el líder de las autodefensas en Michoacán, actualmente preso. El título juega con el doble sentido al mismo tiempo que empata con el contenido de la canción: por un lado “Mireles” como apellido y, por otro, “míreles” como verbo:

Mira, hay muchas maneras de empezar a componer un corrido. Desde que la historia es buena, atractiva, nos llama la atención, nos gusta y de nosotros sale el componer el corrido. Por ejemplo, hay un corrido que tenemos nosotros que se llama Mireles el lado bueno, lo compuso Edgar [Líder de Contraste Sierrreño]. Ese corrido surge a partir de una entrevista entre Mireles y Carmen Aristegui y me llamó la atención como en la entrevista menciona al cartel sinaloense como el lado bueno de la historia porque dice Mireles que un día llegó alguien por parte del cartel sinaloense ofreciéndole cinco helicópteros artillados para lo que él quisiera hacer. Entonces Mireles vio... obviamente para acabar con la competencia ¿no?: enemigo de mi enemigo, mi amigo ¿no? y viceversa. Entonces Mireles no acepta, según él no acepta porque según él es el narco con el que está peleando y dice: “¿cómo voy a aceptar tus helicópteros si es precisamente que estamos peleando contra gente como tú” y no acepta pero llama la atención que el cartel de Sinaloa le haya ofrecido eso: “ahí están cinco helicópteros artillados”, pues a mí se me hace que hace mención al cartel sinaloense como el lado bueno de la historia por querer acabar contra esta gente [grupo delictivo de los Caballeros Templarios] (Entrevista con Gabriel Rojas, 26 de febrero de 2016).

La capacidad este corrido para generar respuesta en los escuchas no radica en las referencias geográficas, tampoco se trata de un “narcocorrido por encargo” (véase, por ejemplo, Simonett, 2004); sin embargo, muchos de los comentarios del video en *Youtube* discurren sobre el orgullo de los escuchas respecto a ser de Michoacán o Tierra Caliente. Aquí se aborda el tema del narcotráfico en la medida que se cuenta la historia del personaje, pero no en sentido de reivindicación, sino evidenciando que en México los actores implicados en la “guerra contra narco” tiene otros actores: las autodefensas, recientemente visibilizados. Por tanto, se puede decir que este corrido es también una muestra del amplio abanico de los “nuevos corridos”: narrado en primera persona, sobre las implicaciones actuales del narcotráfico y desde un estilo musical (“sierrreño”) que si bien no es nuevo, es recientemente capitalizado por la industria musical del corrido.

³¹ URL disponible en https://www.youtube.com/watch?v=35SXi_8iWzI



Imagen 1. Comentarios sobre el video del corrido “Mireles el lado bueno” (diario de campo, 24 de julio de 2016).

3.1. 3 Los músicos: del oficio al disfrute

Al platicar con Kevin, bajista del grupo La Decencia, sobre los narcocorridos actuales, me llamó la atención que tomara una posición similar a la de otros músicos o productores asociados a este género. Esto es, que fueran autocríticos y se empeñaran en explicar los motivos por los que los interpretaban sin que yo se los preguntara. Como evitando ser juzgado, Kevin me platica “el sonido del acordeón, del bajo quinto es bonito, es agradable más en sí, la letra o la manera de expresarse en los narcocorridos, en lo personal no es algo que yo mire atractivo por el lado de la lírica, pero sí de la melodía” (Kevin, músico de La Decencia, comunicación personal, 20 de febrero). Pero no sólo se trataba del temor a ser juzgado, sino también el querer explicarme algo fundamental en el mundo de vida de algunos

músicos que *NC*: las modalidades en que, como músicos, disfrutaban la tarea de tocar narcocorridos y en lo que abundaré a continuación. César Burgos (2011; 2012), quien al trabajar con jóvenes compositores de narcocorridos encuentra que

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. 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 (Burgos, 2011: 7).

Ciertamente, los *NC* ofrecen a los músicos una forma de expresar sus gustos y trayectorias musicales desde el marco sonoro de la música popular regional. Entonces ¿qué particularidad tienen los *NC* que no tengan otros estilos dentro de la música norteña? Considero que es un “estado de ánimo” dominante en los *NC* que no tienen otras modalidades musicales: algunos temas que hablan sobre estar “acelerado” o “alterado” conectan la temática con el estilo de ejecución. En otras palabras, los *NC* representan una oportunidad para dotar a la composición musical de una expresividad acorde al contenido, toda vez que dé lugar a las cualidades musicales de sus intérpretes. Kevin, comenta que

ahora está muy de moda lo que es los corridos progresivos. Es muy diferentes a los corridos tradicionales o lo que tocaban Los Tucanes como el corrido de El centenario y esos. Entonces es muy diferente a lo que es ahora, porque deja tú la letra, la melodía: antes no pasaban de utilizar tres tonos, primera, segunda y tercera para hacerla. Y ahora meten menores, séptimas, disminuidos, meten arables *rockeros* (Kevin, músico de La Decencia, comunicación personal, 20 de febrero).

No obstante, los músicos dentro del esquema de la música popular, antes de tocar por mero gusto, venden su fuerza de trabajo y en el caso de los narcocorridos esto se refleja en las dos principales razones que pueden propiciar un corrido, que son “por encargo” (Simonett, 2004; Edberg, 2004; Burgos, 2011), es decir, bajo solicitud de una persona independientemente de que esté involucrado en el narcotráfico, y también por inspiración propia: “sí nos hemos codeado con personas de ese tipo que quiere que le saquemos canciones y sí lo hemos hecho. Pero más que por gusto o por amor al arte, esto es un trabajo, lo hacemos con ese fin, de sacar ingresos para hacer nuestro proyecto como músicos [...] hacemos canciones de amor, desamores, pero también que hablan de drogas (Kevin, músico de La

Decencia, comunicación personal, 20 de febrero). Una opinión similar es la de Pepe Saldívar cuando comenta que

La neta, nosotros que nos dedicamos a eso, que comemos de esa música la neta ni nos gusta. Ayer, te lo puedo asegurar, estábamos en una fraternidad de norteños [reunión entre músicos] y tocamos varias rolas; haz de cuenta que ponemos sonidito, tocamos varias rolas y lo único que no se toca son corridos, tocamos más estilo Intocable, Duelo, más estilo regio, más estilo Monterrey, las rolas viejitas. Y te digo, los que nos dedicamos a eso somos a los que menos nos gusta (Pepe Saldívar, gerente de Cantina la 01 y Las Ventanas, comunicación personal, 1 de julio de 2015).

Pero otros ponen a la música norteña y al narcocorrido en un lugar distinto. Los integrantes del grupo Cuarto Rey, que a excepción del vocalista, tienen de 21 a 24 años, se consideran nativos del género norteño. Me platican en una entrevista grupal que todos tienen gustos musicales variados, pero que no se ven en otro estilo musical fuera de lo que tocan actualmente. Tres de ellos originarios de Mexicali y el resto de Sinaloa y Nayarit, Cuarto Rey llevan un año tocando junto juntos. A pesar de que su estilo suena más “ortodoxo” ejemplifican las fusiones, no con otros géneros musicales como el *rock*, sino al interior de los estilos regionales; en particular, norteño con tuba, que como se vio anteriormente es una modalidad actual del norteño-banda (González, 2013). En cuanto a la composición, Ricardo, vocalista de este grupo platica que

Tiene mucho que ver la inspiración, porque si presiona la mente de querer hacer uno algo a fuerzas a lo mejor sí sale, pero a lo mejor no con ese sentimiento que le debes de dar. Tiene mucho que ver la inspiración y sabes de repente de alguna noticia y ahí sale un corrido y tiene que estar inspirado uno para hacerlo [...] Son corridos verídicos, tratamos de no echar mentiras pero son corridos que salen de las noticias que hablan aquí regionalmente o si hay algunos corridos que son sobre pedido, por ejemplo está un corrido de Max Santillán: un corrido de un muchacho que se suicidó, ese es un corrido sobre pedido que yo lo hice (Ricardo, líder y vocalista de Cuarto Rey, comunicación personal, 26 de febrero de 2016).

Actualmente, promocionan su disco “El guardián del desierto”, homónimo del corrido que circulan por plataformas sociales y cuyo video musical realizaron con V6 Films, estudio que realiza buena parte de los videos de agrupaciones norteñas locales, en particular, de corridos. Dicho video³², discurre en una locación característica de Mexicali, que es el paso a desnivel de la calle López Mateos. El

³² URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YLIfYOERE3o>

corrido describe de manera general el perfil del supuesto encargado de asegurar la plaza en la ciudad:

compongo de todo pero más corridos. Ahorita hay mucha controversia de si los corridos influyen a la delincuencia, yo pienso que no, yo pienso que eso no influye. A mí en lo personal me gustan mucho los corridos de los viejitos, pero de esos corridos que no ofenden a nadie, ni tratan de encasillarse con algo, de tirarle a algo o tirarle al gobierno, o a cualquier grupo delictivo. Eso tiene mucho que ver, enfocarnos en algo que no ofenda a nadie, ser muy cuidadoso en las letras de los corridos. Por lo mismo de que nos dan un corrido de alguien u otro compositor que nos da un corrido para grabarlo, también somos cuidadosos en que sea la misma línea de los corridos que traemos de no ofender a nadie (Ricardo, líder y vocalista de Cuarto Rey, comunicación personal, 26 de febrero de 2016).

3.2 El proceso de difusión

Llegado a este punto, considero pertinente abordar de manera breve, la discusión al interior de la etnomusicología sobre su objeto de estudio, al tiempo que ayude a esclarecer la relación entre cultura y medios de comunicación. En sus inicios, la versión generalmente aceptada de “etnomusicología” fue la del estudio la música tradicional de los pueblos y que se transmite por vía oral, es decir, lo que hemos definido aquí como “música folclórica” (véase, por ejemplo, Morales, 2003). Bruno Nettl (1964) hace énfasis en que el campo de la etnomusicología tiene por finalidad estudiar la música fuera de “civilización occidental”. Si bien se aclaró que la música nortea, en el sentido aquí tratado, es considerada como “música popular”, y no “música tradicional”, ya que tomo a consideración los medios de comunicación masiva, considero que los límites entre uno y otro término son porosos. En contraste a estas definiciones, Alan Merriam (1964) y John Blacking (1971) consideran que el foco de interés está en estudiar el sentido de la música en su respectivo contexto cultural.

La música nortea expresa ambas vertientes, lo popular-masivo y lo tradicional-regional: se asocia a una historia y geografía particular, pero se rige actualmente por las leyes del mercado de la música. No obstante, existen muchos estilos musicales dentro del “género” nortea que se desarrollan al margen de la lógica de la industria de la música y son parte de las dinámicas de ciertas regiones del país, como el caso de la música de banda o el conjunto nortea (Olvera, 2008).

Entonces, referirse a la música norteña cuya creación y difusión está mediada por la industria musical no adelgaza la capacidad para aprehender la relación entre cultura y patrones de sonido. Por el contrario, nos aproxima a la compleja urdimbre entre comunicación y cultura. También, nos compromete hacia las metodologías interdisciplinarias, ya que “lo popular es hoy un espacio fértil para repensar la estructura compleja de los procesos culturales y para que los científicos sociales liberemos a nuestras disciplinas de los reductivismos que las disgregan” (García, 1987: 7). La música norteña, como el andamiaje de los narcocorridos, es vista pues como “música popular”, y en este sentido da cuenta de una red de actores que a pesar de estar asociado a un “nicho de mercado”, su análisis nos hace recorrer los itinerarios de una identidad sociomusical (Ramírez, 2012a).

3.2. 1 Plataformas sociales

El viernes por la noche, como es común, se presentaría el grupo Contraste Sierreño en La Resaca (ahora Clamato's & Beers). Esta vez el evento tendría una particularidad: se presentaría el video oficial de “El oficio”³³, corrido original de dicha agrupación. David Roman es un joven promotor y *staff* del grupo, se dedica a organizar “los eventos aquí en Mexicali, como este de La Resaca; hago *flyers*, y los publico en las redes sociales de *Instagram*, *Facebook*, *Twitter* y todas esas redes sociales” (David, promotor, comunicación personal, 13 de marzo de 2015). Como él hay otros promotores que trabajan con GR Promotions, V6 Films y otras empresas haciendo difusión en plataformas virtuales. Como promotor, su trabajo es captar la atención de otros jóvenes. Para ello utiliza su cuenta personal, desde donde publica fotografías, videos propios que comúnmente tienen relación con la agrupación de Contraste Sierreño o alguno de los eventos de la empresa promotora en la que trabaja (diario de campo, 30 de junio de 2015).

Los *NC* tienen como lugar predilecto las plataformas virtuales o “redes sociales”. No se trata de simples instrumentos técnicos, sino de dispositivos que

³³ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UizRY1xXx8Y>

posibilitan nuevas actividades culturales (Adell, 2000). El amplio acceso a las nuevas tecnologías habilita nuevas formas producción cultural y con ello, nuevos bienes culturales. Por ejemplo, la informática permite hoy en día que los contenidos generados sean generados por los usuarios a través de *blogs* o *videoblogs*, donde los usuarios tienen relativa libertad para publicar archivos multimedia. La música ha tenido un papel protagónico en el desarrollo de estos medios: para el caso de los videos de *Youtube*, los videos que más vistas generan son, por mucho, videos musicales (Velásquez, 2014). A excepción de las “presentaciones de video” como la de Contraste Sierrero que de igual manera llevan a cabo algunos grupos locales, el primer destino de un *NC* son las plataformas virtuales. No sólo se estrenan ahí, sino que están pensados para ese formato de difusión.

Beto Sierra es uno promotores musicales que utiliza este formato de difusión en la “música regional mexicana”. Originario de Los Mochis, Sinaloa, desde antes de los 23 años su canal de *Youtube* se había convertido en uno de los canales relacionados con el género norteño más visitados³⁴. Su trabajo es exclusivamente promocionar bandas o artistas, para ello echa mano de diversas estrategias como las grabaciones acompañado de los intérpretes de narcocorridos más populares como Gerardo Ortiz o El Komander, o simplemente a través de videos en los que recomienda canciones o agrupaciones.

³⁴ URL disponible en <https://www.youtube.com/user/BetoSierraOficial>

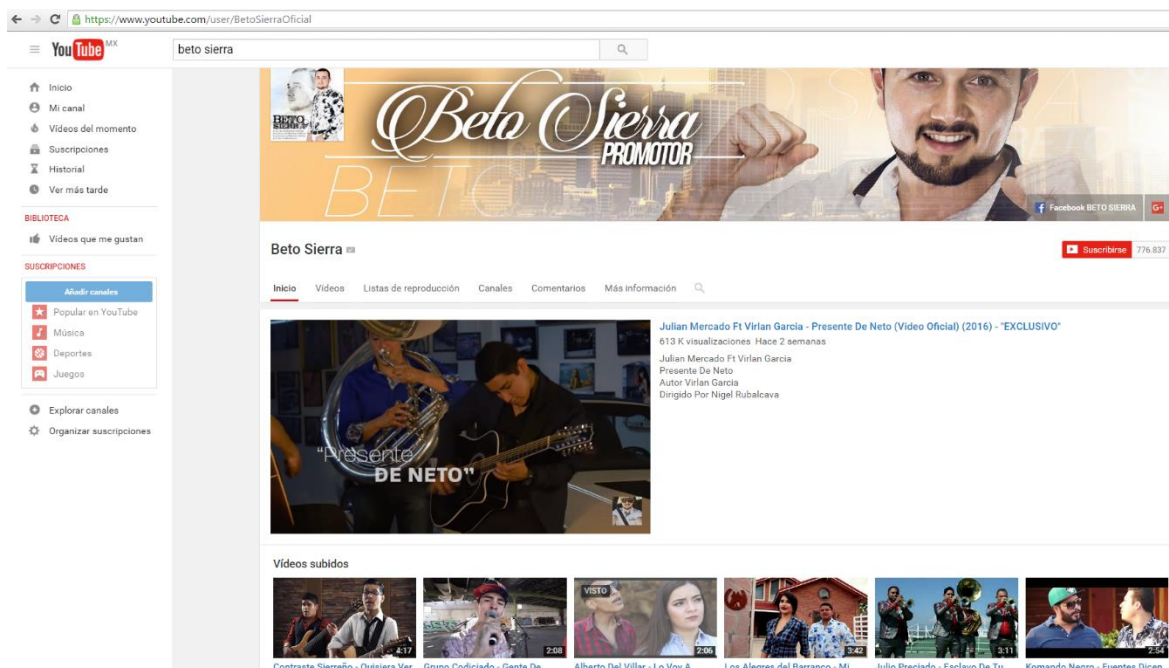


Imagen 2. Canal del promotor Beto Sierra (imagen tomada del canal oficial de Youtube).

Debido alto número de visitantes promedio a su canal y su número de suscriptores³⁵, los productores de agrupaciones en México y Estados Unidos contrata sus servicios, esto es, para subir sus videos musicales a su canal. Aunque también promociona canciones románticas, su canal está especializado en narcocorridos. Gabriel Rojas comenta que hay otros promotores con esta orientación como Chalin Eme, Chapito Ayón, Servando ZL, a Josué Valderrama y en Estados Unidos, Estilo Sucio:

O sea yo te puedo decir que ahorita el que encabeza es Beto Sierra y sí es una muy buena plataforma. La verdad yo todos los videos los he subido con Beto Sierra y pues a mí me genera unas 30,000 en un día, en una semana el último video me generó 100,000 vistas en cinco días [...] o sea, él nos cobra para subir un video, esa es su ganancia inmediata. O sea por subir un video nos cobra cierta cantidad, pero además él gana por las regalías que le genera ese video. Entonces yo ahorita acabo de abrir mi cuenta en itunes y el disco de Contraste va para la cuenta de *iTunes*. Yo subo el disco y en itunes compro las regalías de *youtube*, de todas las plataformas digitales y entonces al momento que yo le dé el video a Beto Sierra para tener visitas, como yo ya compré esa licencia, las vistas que él genere se me va a redirigir a mí, o sea la ganancia que él genere se me va para mí (Gabriel Rojas, productor musical, comunicación personal, 26 de febrero de 2016).

³⁵ Hasta el 30 de julio de 2016 el canal de Beto Sierra contabilizaba 776.772 suscriptores en *Youtube* (diario de campo, 30 de julio de 2016).

Gabriel define a GR Promotions como una empresa de Marketing Musical en Medios de Comunicación y Redes Sociales. Con modestia, me platica que el éxito de su empresa hasta hoy se lo adjudica a las estrategias de mercado desde “redes sociales” a la par con otros medios de comunicación. Las TICs posibilitan entornos diversos para la comunicación, lo que implica nuevos espacios laborales en aras a capitalizar la atención captada por estos flujos de información: desarrolladores de aplicaciones, analistas de datos web, y la variada gama de realizadores de contenidos que genera visitas en internet (*youtubers* o *bloggers*, por ejemplo).



Imagen 3. Presentación del video El oficio de Contraste Sierreño.

Durante la presentación del video El oficio de Contraste sierreño, se veían entrar varios jóvenes que vestían gorras y camisetas con los estampados de diseño del grupo. Se trataba de los promotores acompañados de algunos seguidores que habían convocado en las redes, la mayoría menores de edad. La mercadotecnia de los NC está estrechamente ligada a las plataformas sociales, puesto que, como se dijo, representan su principal medio de difusión. Gabriel es un ejemplo de tantos

productores que han sacado partido al desarrollo de los nuevos paradigmas en la industria musical.

3.2. 2 Otros medios de transmisión

Al recorrer las estaciones FM desde la ciudad, es fácil encontrar corridos. Recientes o “clásicos”, al sintonizar 92.3 Mhz “La Bestia grupera”, 96.9 Mhz “La Z” / “La Poderosa”, o 99.3 Mhz “La Tricolor”, es normal dar con narcocorridos a cualquier hora del día, incluso corridos que refieren armas, personajes o regiones geográficas. Por ejemplo, durante las tardes se puede escuchar una secuencia en la estación 99.3 dedicada específicamente a narcocorridos que, entre una canción y otra, promocionan como “dos horas de corridos perrones, por la Tricolor”. Aunque dicha estación transmite desde la ciudad de Denver, en Estados Unidos (donde por supuesto no existe restricción alguna para transmitir narcocorridos) también se pueden escuchar corridos en las otras dos, que tienen base en Mexicali (diario de campo, 1 de abril de 2016).

Durante el año en que me mantuve atento a la transmisión radial y pese supuesta censura o autocensura que Gabriel y otros me platicaron que implementaban, lo único que constaté que se censurara fueron palabras “altisonantes”, que son editadas con un pitido u otra manera de ofuscar esa parte del audio. Por otra parte, solo noté un caso en que hubiera una versión para radio alternativa a la versión original contenida en el disco: este fue el corrido de Javier de los Llanos. En este corrido se sustituían frases enteras como “traigo ganas de chambear y no derecho” por “traigo ganas de chambear, denlo por hecho” (diario de campo, 16 de enero de 2015).

En la ciudad, la televisión también es un medio de transmisión importante para las agrupaciones locales de “regional mexicana” que además tocan corridos. Hay dos programas especializados en este género: el programa “3 grupero” del canal 3 (XHBC) y “Estudio 66” del canal 66 (XHILA). El primero se transmite desde 1998 a cargo del conductor Félix Castillo, quien presenta a grupos de la región fronteriza entre Mexicali y el sur de California, así como reportajes y cobertura de

eventos locales. El segundo tiene alrededor de tres años, dirigido por Carlos Heráldez, quien además está a cargo de la productora filmográfica V6 Films³⁶, que mayormente realiza videos musicales para narcocorridos de grupos tanto de la región noroeste como de Estados Unidos.



Imagen 4. El grupo Xperiencia sierreña en el programa Estudio 66 interpretando el corrido de Javier de los Llanos (diario de campo, sábado 3 de enero de 2015).

En contraste a la censura parcial del corrido de Javier de los Llanos que pude apreciar desde el radio, en televisión sucedió distinto. El día sábado 3 de febrero el programa de Estudio 66 tuvo como grupo invitado a Xperiencia sierreña. En su repertorio, tocaron canciones variadas como “La víbora ponzoñosa”, que es una cumbia norteña ampliamente interpretada por grupos norteños y también el corrido de Javier de los Llanos, sin la censura que habría tenido en radio. No es un caso aislado, pues la mayoría de los grupos que van al programa intercalan canciones

³⁶ URL disponible en <https://www.youtube.com/channel/UCm1vXKaK19p9CUCK4VcDj6w> [canal de Youtube]

románticas, algunas más “movidas” con al menos un narcocorrido, ya sea uno inédito o *cover* de un corrido en boga (diario de campo, 3 de enero de 2015).

En resumen, la música norteña y en particular los *NC*, tienen amplia difusión en la ciudad: por un lado tienen constante circulación a través de plataformas virtuales, pero también a través de radio y televisión. Pero en términos de difusión falta un lugar que quizás es más importante que todos estos, y es el de los espacios sociomusicales. Estos espacios conjugan las distintas etapas del ciclo de producción de la música, pues acopian a todos los actores que participan en este proceso. Dada la importancia de las presentaciones y la separación analítica entre “creación/difusión” y “consumo”, el último capítulo ahondará en los espacios donde los *NC* se vuelven espectáculo, espacios que conjugan las fuerzas sociales de un momento histórico para convertirlas en un acto de disfrute para un público.

4. Los espacios musicales: cómo se socializan

Tras haber repasado bibliografía sobre el estudio social de la música, la diversidad de escenarios posibles me pareció abrumadora. Me sentí en la necesidad de situar un lugar que me permitiera conectar aspectos macro (como el ciclo de producción) con aspectos micro (como la emotividad de los consumidores) a partir de patrones culturales. Opté por lugares donde la música fuera el foco de interés, es decir, situaciones en que los *NC* tuvieran un papel central en el comportamiento de las personas. Así, el concepto que me permitió volver a campo con la curiosidad recargada fue el de “espacios sociomusicales” propuesto por Juan Ramírez Paredes, y que se refiere a “sitios en donde existe una sociabilidad a partir de la propia música” (Ramírez, 2012: 182n).

En la búsqueda por un espacio capaz de sintetizar la diversidad de comportamientos asociados a un fenómeno social (el de los *NC*), obtuve una respuesta teórica más amplia o abstracta que la de espacios sociomusicales: esta fue el concepto de “ritual”. Mónica Wilson, antropóloga del ritual que guiaría en la obra de Víctor Turner, señala que

Finally, I hold that rituals reveal values at the deepest level. There is much wooly talk of values and how to study them, of how to achieve system and objectivity in the observation of them. Surely men express in ritual what moves them most, and since the form of expression is conventionalized and obligatory, it is values of the group which are revealed. I see in the study of rituals the key to an understanding of the essential constitution of human societies (Wilson, 1954: 240)³⁷.

En el entendido de que la música entraña principios de organización del mundo y de que, como sugiere John Blacking (2000), la estructura musical puede ser un nivel de la cultura en que se exhiben los patrones culturales de un contexto social específico, comenzaré por describir el contexto particular de los espacios sociomusicales en la ciudad. Después, analizaré el material empírico sobre estos espacios desde los registros de video, notas de campo y entrevistas para sugerir algunos de los patrones encontrados, así como su sentido *emic*. Cuando la música

³⁷ Más adelante problematizaré esta concepción del ritual, que es particularmente antropológica; por el momento me limito a esta definición para finiquitar el recuento de la pesquisa por el espacio en el problema de estudio, y dar paso a los resultados obtenidos.

evoca un ritual, es decir, cuando la música revela una *estructura profunda*, los patrones culturales se expresan bajo formas extramusicales, por ejemplo, la ordenación del espacio, las convenciones estéticas, la cultura material o el lenguaje corporal (Gottfried, 2009: 44). Así, examinaré estos aspectos en cada uno de los siguientes apartados y, finalmente, propondré un modelo de análisis para relacionar el *performance* en los NC con la idea de Max Gluckman sobre la transgresión en el ritual como “válvula de escape” de las energías sociales.

4.1 Entorno: el dónde y el qué

4.1. 1 La música y el espacio: una postal teórico-metodológica

La música comprende una amplia red de relaciones: un “complejo de actividades, ideas y objetos modelados por sonidos culturalmente significativos y reconocidos [por un grupo social] para existir en un lenguaje secular de comunicación” (Merriam, 1964: 27; traducción propia). Es secular respecto al habla y se estructura en un tono y un ritmo en la medida en que estas cualidades sean atribuidas y consensados por miembros de una comunidad. Por otro lado, los espacios sociomusicales son lugares en donde el sentido de la acción social se encuentra mediado por la música. A diferencia de tantas otras situaciones en que la cotidianidad es musicalizada, los espacios sociomusicales guardan un estrecho vínculo entre música y motivaciones. Por lo tanto, son espacios donde esa compleja red se escenifica y construye a la vez.

No sólo la música y sus espacios de socialización podrían entrañar este proceso; no se trata de exaltar a la música por sí misma, sino mostrar su capacidad para producir y reproducir formas de hacer, sentir y pensar. Por ejemplo, a través del deporte o la religión, podríamos generar aproximaciones equiparables, pero implicaría fijar el sentido de las prácticas hacia otros espacios y buscar otro tipo de patrones culturales. A los espacios sociomusicales, las personas asisten con motivo

de la música, no necesariamente a escucharla, sino motivados por lo que la música desencadena. En ese sentido, los bares, antros, foros, centros de recreación y centros nocturnos figuran como el aspecto físico que adoptan los espacios sociomusicales de los *NC* en entornos urbanos.

Vale aclarar que la compleja red de relaciones y símbolos que mantiene la fuerza social de los *NC*, deriva de muchas otras situaciones de la cotidianidad, y a las que se pueden añadir los ciclos de vida como fiestas de cumpleaños, festejos de año nuevo, etcétera. Sin embargo, todas estas situaciones se excluyen del alcance conceptual de la categoría “espacios sociomusicales”, ya que en ellas la actividad ritual gira en torno a motivos no musicales; por lo tanto, se omiten del *corpus* de análisis del presente capítulo. Es oportuno precisar que la complejidad no cede a ningún modelo de análisis, cada caso por estudiar, cada presentación o concierto determinará si estamos frente a espacios sociomusicales o no. Y esto dependerá de los motivos y comportamientos de los participantes, como veremos a continuación.

4.1.2 Los espacios de los *NC* en Mexicali: una cartografía del “ambiente”

Después de sopesar por largo rato un “plan de ataque” para entrevistar a personas que escucharan *NC* con regularidad, decidí recorrer las principales calles de la ciudad para estimar cuál lugar tenía las mejores condiciones de estudio. Los criterios fueron: un lugar concurrido puesto que sería más evidente la energía emocional del lugar, que tuviera terraza para que las entrevistas no se ahogara en el volumen de la música. Decidí caminar por el corredor de la calzada Aviación, probé suerte en *El Relajo*, pero como ahí se alterna música norteña, reguetón y música electrónica, muchas de las personas que abordé me dijeron que el tipo de música que más les atraía del lugar era el reguetón. Con sospechas, crucé la calle y decidí intentarlo de nuevo en *La Frontera*, ya que ahí suena únicamente música norteña. Me instalé en la entrada del lugar y obtuve mejores resultados, sin embargo, me llamó la atención que muchos de los asistentes me dijeran que a ellos no les gustaban tanto los corridos. Me extrañó porque hacía unas semanas había

entrevistado al encargado del lugar y me contó que “aunque suenan baladas y cumbias según los clientes, siempre se piden corridos todo el día” (El Bebé, encargado en La Frontera, comunicación personal, 9 de febrero de 2016) y, de hecho, pude constarlo en más de una visita.

A reserva de que la gente negara el gusto por los corridos para evitar ser entrevistada en viernes por la noche o que se tratara del tipo de asistentes atraídos por las cumbias o baladas norteñas, o que simplemente lo hayan negado por temor a ser juzgados, me llamó la atención que la gran mayoría me dijeran que lo que les gustaba del lugar independientemente del estilo musical, era el “ambiente”. Precisamente esta categoría *emic* me permitió comprender un aspecto definitivo de los espacios sociomusicales: la importancia de la dimensión emocional de los rituales. En términos de Randall Collins (2009) el “ambiente” sería la energía emocional que concentra un ritual de interacción; en términos de Gluckman (1978), la capacidad de generar sentimientos de solidaridad. En suma, el “ambiente” es un aspecto crucial para contestar las preguntas: ¿qué convierte a un lugar en espacio sociomusical y cómo se desarrollan las funciones rituales de ese espacio?

Por lo pronto, toca el turno a otro par de preguntas; ¿cuáles son los lugares que comúnmente se convierten en espacios sociomusicales de los *NC* en el caso de Mexicali y qué características tienen? Me detendré aquí, ya que antes de analizar la puesta en escena de los *NC*, describiré las características generales de los lugares donde se presentan y su importancia en la ciudad. Para recabar esta información, realicé diversos recorridos por las calles que comprenden la zona comercial y de servicios de la cabecera municipal de Mexicali, además de 6 entrevistas a gerentes y/o encargados de antros, bares y cantinas donde se presentan grupos norteños que interpretan *NC*³⁸.

Espacios de los *NC* en Mexicali

Zona Centro	Evolution Antro Bar
Zona Lázaro	Clamato's & Beer
Cárdenas	La Tetera Racing bar

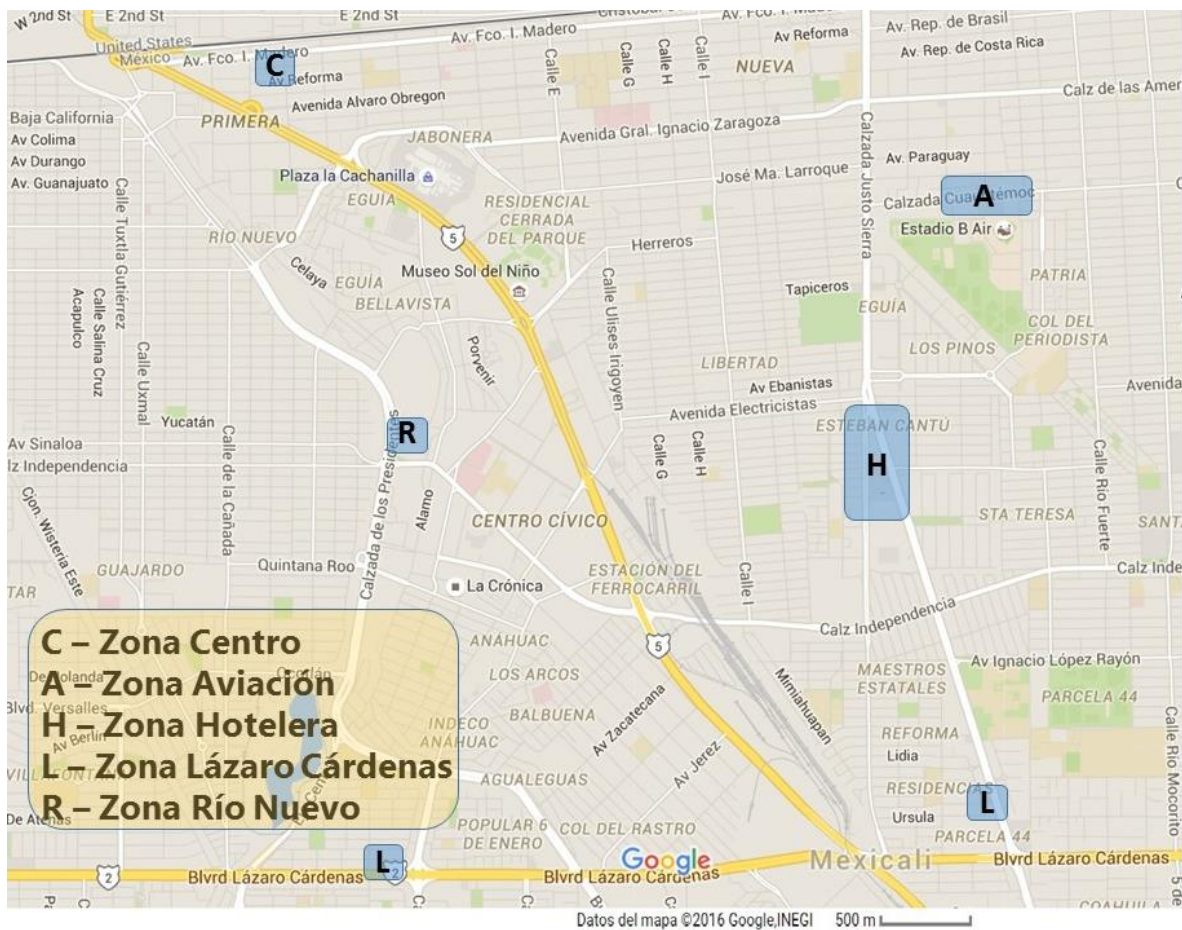
³⁸ Por “zona comercial” me refiero a las zonas donde se asientan las principales actividades comerciales y de servicios de la ciudad; es decir, las zonas que abarcan el centro histórico y río Nuevo hacia la calzada Justo Sierra, y en la intersección de Justo Sierra con la calzada Aviación y el bulevar Lázaro Cárdenas.

Zona Hotelera	Cantina La 01
	La Malquerida Norteño Bar
	Lux Pre & Live Music
	Las Ventanas
	Cotorro Cantina
	El Anzuelo Fishing Bar
	Kairo's
	Cimarrón II
	La Cima
Zona Aviación	La Frontera Cantina Bar
	La Selva Sports Bar
	Chabelas El Relajo
	Boy's Toys Taco shop & Bar
Zona Río Nuevo	Centro de Espectáculos Promocasa (Palenque del FEX)

Tabla 4. Corredores de los NC en Mexicali (elaboración propia)

Se trata de al menos de 17 lugares que abarcan diferentes corredores comerciales de la ciudad, aunque hay otros más en diferentes sectores del municipio. Una de sus características principales es la música norteña en vivo y que se interpretan o reproducen NC de manera regular. En suma, la música norteña es uno de los géneros que ocupa más plazas musicales en la ciudad; de hecho, algunos de estos lugares iniciaron con un giro musical distinto, como el caso de *El Anzuelo* o *La Frontera* (antes *La Catrina*), que dieron apertura a la música norteña “porque a la gente lo que pida y como *rockero* esto no pegaba” (Arturo Tapia, gerente de El Anzuelo, comunicación personal, 9 de febrero de 2016).

La música norteña y los NC representan gran parte de la oferta de música en vivo de la ciudad y esto se ve reflejado en dos aspectos: primero, en el número de lugares destinados a su distribución, pues la mayoría tiene música en vivo de martes a domingo, motivo por el cual cuentan con grupos de casa, ya sea, grupos norteños, sierreños o banda sinaloense. Y, segundo, en el aforo de los mismos; de los 17 lugares visitados, la mitad tiene una capacidad mayor a 600 personas, cantidad de personas, que según los entrevistados, se aproxima en número de asistentes cada fin de semana.



Mapa 1. Plano de los corredores de los NC en Mexicali (tomado de Google Maps, 2016).

El papel de los NC en estos lugares no es secundaria. Pude observar que ahí tocan con regularidad agrupaciones de jóvenes cuyo repertorio atiende a los NC de moda, aunque también tocan baladas y cumbias norteñas. Además, los grupos de edad que frecuentan estos lugares según los informantes, está en su mayoría entre jóvenes de 23 a 35 años. También insistieron en que la edad promedio de los asistentes dependía del día y la hora, ya que en general asisten personas de todas edades, incluso adultos mayores.

Creo importante resaltar que existen muchos otros lugares donde se presentan grupos norteños, pero en mi opinión los lugares mencionados concentran la puesta en escena de los NC en la ciudad, pues se excluyen los sitios donde

predomina el norteño clásico. Este es el caso de la Zona Centro, pues además de los diversos centros nocturnos musicalizados por grupos norteños, se encuentra la Plaza del Mariachi Santa Cecilia, lugar donde músicos de *taca taca*, banda sinaloense, tecnobanda y mariachis ofertan sus servicios de manera ambulante³⁹. Sin embargo, pese a la diversidad musical que albergan estos lugares, no son tomados en cuenta para la investigación puesto que como señalé atrás, ahí los *NC* no tienen un lugar protagónico. Aún con esta exclusión, los lugares donde circulan los *NC* siguen representando buena parte de la oferta musical de la ciudad.

Así pues, atender a la pregunta sobre cuáles son las características del “ambiente”, será el cometido de los siguientes apartados, que exploran los códigos de “distribución del espacio”, “prácticas corporales”, “interacción músico-asistente” y “emotividad”. Con ellos trazaré una etnografía de los espacios sociomusicales toda vez que me permita relacionar la categoría de “nuevos corridos” con la de “ritual” y, en suma, dar cuenta del complejo de actividades, ideas y objetos que dan forma a los *NC*.

4.1.3 Distribución del espacio: lo obvio y lo anticipado

Ya conocía varios lugares donde se tocan *NC*, pero revisitarlos con motivo de la investigación implicó desconocerlos de poco en poco. En mi recorrido, distinguí lugares que se organizan con criterios espaciales muy distintos; la combinación de factores tales como aforo, ubicación, enseres y música generan una apariencia física y unas formas de convivencia particulares. Por supuesto, estos espacios no surgen de manera espontánea, son producto de la iniciativa empresarial por capitalizar el entretenimiento de un público específico. Pero hay aspectos que ni propietarios, encargados o asistentes controlan del todo; éstos son los aspectos que más me interesa analizar.

³⁹ El *taca taca* es el término local con el que se refiere coloquialmente a una agrupación de norteño tradicional compuesto por bajo sexto, tarola con campana, acordeón y/o tololoche, y que en otros estados norteños se conoce como “fara fara” o “chirrines”.

Ante los ojos analíticos, la idea de “espacio” es imprecisa, aunque no inabordable. Marc Augé (2000) prefirió lidiar con el término de “lugar”; por “lugares antropológicos” se refirió a lugares que tienen una carga de significado para quienes lo ocupan. Sin esta carga significativa, el espacio se vuelve un lugar de anonimato, con otros usos y otras apropiaciones (*cfr.* “no lugares”, Augé, 2000). El término con el que los entrevistados verbalizaron esa carga de sentido fue el de “ambiente”, que equivale a la dimensión cualitativa del espacio. En este apartado describiré cómo se organiza el “ambiente” en el espacio físico y las características que sintetizan los diversos tipos de espacios sociomusicales. Para anticiparme al descrédito de una descripción obvia, pasaré de lo que es accesible a la observación, a lo que se desvela en una lectura interpretativa del espacio.

Distingo tres tipos de espacios sociomusicales en los que se interpretan o reproducen *NC* con regularidad: la “cantina o bar” que además de los enseres convencionales, atiende desde una barra y su música es predominantemente norteña, los “antros” que alternan norteño con otras especies musicales como reguetón o música electrónica y son más amplios y, finalmente, el “palenque” visto desde el centro de espectáculos Promocasa, y donde se presentan las agrupaciones de música norteña que atraen mayor número de asistentes.

Primero, las cantinas o bares son muy distintos entre sí, sin embargo me interesó uno en particular, La Resaca (ahora Clamatos & Beer). Durante las visitas a este lugar, me llamó la atención la transgeneracionalidad: desde un niño de diez años (acompañado de sus padres) cantando de memoria la música del lugar, hasta señores mayores que se consideran clientes asiduos. Además de ofrecer música en vivo, cuenta con cocina de mariscos estilo sinaloense y carta de bebidas preparadas. Los detalles en las sillas de madera con colores pastel tradicionales, van acorde con la temática “playera”. Las mesas se apiñan para aprovechar los espacios: “el Clamatos & Beer ni se diga, se llena solo, ya es de ley”, dice el vocalista de Trece Norte, agrupación que se presenta los sábados. En suma, tanto la proxemia abrevada de las distancia entre objetos y personas, como de la cantidad y diversidad de los asistentes generan una percepción alegórica del espacio social mexicalense.



Imagen 5. Presentación de Contraste sierreño en La Resaca.

Segundo, los antros también son lugares diversos entre sí. Algunos con mayor capacidad, otros menos “norteños” en su repertorio musical, pero tienen en común que alojan identidades musicales aparentemente inconexas. Al entrevistar a jóvenes asistentes fuera de La Selva sobre su afinidad por la música norteña era común que me contestaran que preferían reguetón en vez de norteño. No obstante, ese día estaba programado un grupo norteño para alternar con un *deejay* que, entretanto, reproduce canciones de reguetón y electrónica de moda. Por otro lado, El Korral, aunque en días normales también alterna la música de modo similar, tiene una identidad musical más norteña; ahí se han presentado muchos de los intérpretes de *NC* más relevantes según las listas de popularidad de Regional mexicana (cfr. Charts club, 2016)⁴⁰, tales como Alfredo Olivas, Larry Hernández,

⁴⁰ Por lo regular estas listas de éxitos se calculan con base en el número de reproducciones al aire en radiodifusoras y el número de descargas legales.

Jesús Ojeda o Máximo Grado. Así como la mayoría de los antros que enlisté atrás, El Korral tiene dos pisos y una plataforma para presentaciones. En el fondo, tres pantallas iluminadas por proyectores y *leds* de colores. El volumen de la música es lo suficientemente alto como para necesitar hablar al oído del interlocutor; aquí el baile suele ser una actividad más mucho más común que en los bares.



Imagen 6. Cantina La 01 y Las Ventanas

Un “corral” es un lugar cercado donde se crían animales domésticos. Sin un dejo de ironía, podemos decir que el dispositivo del espacio, en términos *foucaultianos*, cumple un papel equiparable en los sujetos: una dimensión espacial que organiza las prácticas, y que administra las energías de los individuos en términos de consumo y entretenimiento. Una de las tesis que descansan detrás de esta aseveración es que el poder produce más de lo que restringe: el poder produce criterios de verdad, dominios de objetos, en suma, produce realidad (Foucault, 2009). Puesto que el salto definitivo hacia lo que postula este filósofo supondría una aberración al dominio de análisis aquí estudiado, me limito a resaltar que los

espacios sociomusicales son, en este sentido, lugares que transmiten y reproducen formas de hacer, pensar y sentir.



Imagen 7. La Cima antro & bar

Por último, el palenque, como se le denomina coloquialmente al centro de espectáculos Promocasa, fue inaugurado hace menos de diez años ante la ausencia de lugares cerrados con ese aforo (más de 5000 personas). Alberga diversos espectáculos como boxeo, conciertos de todo tipo, e incluso espectáculos con animales en el marco de las Fiestas del Sol (feria más antigua, grande y característica de la ciudad). Se trata de un redondel con butacas distribuidas alrededor de un ruedo. Los usos actuales del palenque no son tan lejanos al del anfiteatro romano, de donde se deriva su estilo arquitectónico: un lugar diseñado para el combate entre gladiadores, espectáculos con fieras y donde se celebraban funerales y triunfos militares con ostento (Ceballos y Ceballos, 2003:57).

Quiero detenerme brevemente en estos últimos tres aspectos originales del anfiteatro. Esta antigua construcción romana heredada a Hispania y traída a América bajo el prototipo de plazas de toros, entabla un símil con los palenques, tal y como lo presenta el Centro de espectáculos Promocasa. Por un lado, además de las ya mencionadas peleas de box, el lugar ha dado cabida a eventos de lucha libre; por otro lado, se ha usado para peleas de gallos, que es uno de los usos históricos de estas construcciones, aunque actualmente se atraviesa un debate por la aprobación de la Ley de Protección Animal en el estado (Domínguez, 2015). Pero quizás el aspecto más relevante del uso actual del palenque en comparación al anfiteatro romano se da con las presentaciones de intérpretes de *NC*. En efecto, la principal temática de los narcocorridos (incluidos los *NC*) versa en el ostento del triunfo bélico de un cártel o personaje asociado al tráfico de drogas. El lugar social que ocupa esta construcción en uno y otro momento histórico los convierte en espacios inconmensurables. En otras palabras, nada se puede inferir a partir de la comparación; sin embargo, tales descripciones retratan lo que señala Guiddens sobre el papel del espacio, el cual “no es una dimensión vacía a lo largo de la cual se estructuran unos grupos sociales sino que es preciso considerarlo en los términos de su participación en la constitución de los sistemas de interacción” (Giddens, 1998: 389).



Ilustración 8. Guardia al pie del ruedo y asistentes fotografiándose con los músicos

Existen algunos trabajos en torno a los *NC* como escenificaciones que dramatizan el conflicto derivado de la *Guerra contra el narco* y las pugnas el control del mercado de sustancias ilícitas (véase, por ejemplo, Cárdenas, 2013; Ramírez, 2012). Pero, a pesar de que esto supone ya un avance sobre el análisis exclusivamente literario, quedarse con esta perspectiva *etic* deriva en una mirada parcial del tema en su complejidad. Si en este apartado insistí en que la música tiene espacios propios, es momento de pasar a las prácticas que ahí acontecen, y así esbozar algunas condiciones que dotan de fuerza social a los *NC* en la ciudad.

4.2.1 Ritual de consumo: el quién, el cómo y el por qué

El concepto de “ritual” transita entre distintas orientaciones disciplinares, tales como la antropología, sociología y los estudios sobre *performance*. Considero importante emplear esta categoría de análisis para relacionar el espacio con el consumo o, en otras palabras, para estudiar una dimensión de la problemática orientada al consumo desde una delimitación espacial. El sentido en que reconstruiré el concepto de ritual será el camino entre la sociología y la antropología social.

En la cotidianidad, la palabra “ritual” se emplea para designar dos tipos de imágenes: por un lado, una acción reiterativa como el “ritual” de bañarse por las mañanas y, por otro lado, la imagen exotizante de cierto tipo de ceremonias religiosas (representación altamente influenciada por el cine y la televisión). Como concepto, “ritual” tiene otro sentido. Para la antropología simbólica, en la cual Turner es abanderado, el ritual es una secuencia compleja de actos simbólicos (Turner, 2008: 170): los rituales ponen de manifiesto valores, sentimientos y emociones que vuelven visibles las estructuras sociales de un grupo (Turner, 1988).

Randall Collins (2009), sitúa la importancia del ritual en la capacidad por concentrar la energía emocional de un grupo de personas hacia un foco de atención. Collins especifica cuatro condiciones iniciales para hablar de un “ritual de interacción”: copresencia corporal (reunión colectiva), demarcación de un “nosotros” frente a un “otros”, foco de atención hacia un objeto o acontecimiento y, finalmente, el vínculo anímico entre los participantes (2009: 72). Por otra parte, Rodrigo Díaz Cruz (1998), sitúa en la categoría “ritual”, una suerte de muro de inscripción donde cada escuela de pensamiento ha dejado impresas sus marcas (particularmente, se refiere a la antropología social), por lo que en su trabajo revisionista propone nueve propiedades compartidas por estos diversos enfoques:

Propiedad	Característica
<i>Repetición</i>	Ya sea en un tiempo y espacio establecidos o vagamente prestablecidos, ya sea de contenido, de forma, o de cualquier combinación de éstos.
<i>Acción</i>	Una cualidad básica del ritual es que abarca distintas “actuaciones” de las personas; implica hacer algo, y no sólo actividad mental.
<i>Comportamiento “especial” o estilización</i>	Las acciones o los símbolos desplegados en el ritual son en sí mismo extraordinarios, u ordinarios pero usados de un modo inusitado Y estilizado.

<i>Orden</i>	los rituales son, por definición, eventos organizados, tanto de personas como de elementos culturales; tienen un principio y un fin; no excluyen momentos o elementos de caos y espontaneidad, pero éstos se hacen presentes sólo en un tiempo y espacio prescritos
<i>Estilo presentacional evocativo y puesta en escena:</i>	Los rituales intentan producir, por lo menos, un estado de alerta, solícito y atento, aunque en realidad, apuntan a comprometer de alguna forma – afectiva, volitiva, cognitiva- a los actores, y comúnmente o hacen mediante manipulaciones de símbolos y de estímulos sensoriales
<i>Dimensión colectiva</i>	Por definición los rituales poseen un significado social. Pero no es necesario que todo ritual contemple una audiencia; un solo actor puede seguir las reglas de dominio público, enseñadas y aprendidas socialmente.
<i>Emotividad</i>	La evaluación del desempeño de los rituales no se hace en función de su validez, sino en términos de su adecuación y relevancia institucional o cultural; la evaluación descansa en la capacidad de recrear emociones en sus actores.
<i>Multimedia</i>	Los rituales hacen acopio de múltiples y heterogéneos canales de expresión: sonidos y música, tatuajes y máscaras, cantos y danzas, colores y olores, gestos, disfraces y vestidos especiales, alimentos y bebidas, reposo y meditación, silencio.
<i>Tiempo y espacio singulares</i>	Los rituales fragmentan el fluir de la vida cotidiana, se realizan en un lugar y un tiempo peculiares.

Tabla 5. Propiedades fundamentales del ritual según la antropología social [Elaboración propia a partir de lo propuesto por Rodrigo Díaz (1998: 225-227)].

En suma, el ritual entraña una amplia red de prácticas y símbolos que son ejecutados en una secuencia específica y que vincula emotivamente a sus participantes. Mientras que la categoría de “consumo” designa una relación del individuo con los bienes y servicios, misma que tiene al menos un componente fáctico y uno normativo; el primero se refiere a las prácticas y hábitos en torno a la relación con los productos y, el segundo, al repertorio de normas que regulan la interacción, el intercambio o la adquisición de tal producto (Marinas, 2012: 13,14). Asimismo, como señala Nery Córdova,

se trata de un concepto que alude no únicamente a los usos y objetivos mercadotécnicos, publicitarios, consumistas y sensacionalistas de los medios masivos de comunicación y de la industria de la cultura, sino que refiere y denota significaciones profundas y trascendentes que simbolizan, dan cuenta y representan parte del mundo social y del imaginario colectivo que se ha construido en una sociedad (Córdova, 2011: 50).

Por “rituales de consumo”, me refiero entonces a la relación pautada con un producto, en este caso derivado de la industria musical, en específico, a la secuencia en la que discurre el disfrute de los escuchas en los espacios

sociomusicales⁴¹. Como se ha dicho anteriormente, son muchas otras las situaciones que refuerzan el sentido social de los NC, sin embargo, estos espacios constituyen un referente empírico conveniente para los fines de la investigación. Aun así, ha sido imprescindible observar y registrar a través de notas de campo, las dinámicas de los NC en la cotidianidad.

En concreto, analizaré las prácticas de escuchas o consumidores desde tres situaciones particulares: la del escucha frente a la música, la relación músico-asistente y el comportamiento entre asistentes. Los ejes sobre los cuales examinaré estas situaciones serán los que atribuyo como clave en el ascenso de los NC: la autorrepresentación, la sensación de transgresión y la solidaridad grupal. Para ello, utilizaré los registros de video tomados en espacios sociomusicales y las entrevistas con algunos asistentes.

4.2.1 La autorrepresentación del escucha

El Korral es un antro ubicado en la zona hotelera, sobre la acera norte de la calle Paseo de los Robles, en la intersección con la avenida Justo Sierra, calle principal del conglomerado urbano y de referencia turística. A media manzana se encuentra el fraccionamiento Los Pinos, uno de los de mayor plusvalía en la ciudad. Sobre esa misma cuadra están el café *Slow Down*, La Caguamera, el *Hashtag* y la cantina El Cotorro, que, a excepción del último (que también es un lugar de música norteaña), son lugares de rock, pop y música electrónica. El Korral, se anuncia como un “rodeo de medianoche con norteaño y banda”; cada viernes tiene música en vivo con algún grupo local como Doble Sello o Contraste Sierreño. También alberga eventos especiales como la presentación de Jesús Ojeda el día sábado 14 de marzo de 2015 y al que me referiré a continuación.

Los asistentes al evento aparentan perfiles diversos. En primera instancia, se observan diferencias en aspectos materiales y estéticos: los automóviles que

⁴¹ Este término (“rituales de consumo”) es común en la investigación social aplicada a la mercadotecnia, para explorar formas en que un producto puede establecer conexiones emocionales con clientes potenciales (véase, por ejemplo, Haica, 2016).

ingresan al estacionamiento (carros del año y modelos de más de veinte años, carros sedán y *pick ups*) y la vestimenta que varía entre los mocasines, las botas vaqueras, gorras estilo *New Era* (marca oficial de los equipos de béisbol de la región) y en menor medida, sombrero vaquero. Las mujeres optan por vestidos de lycra ceñidos, faldas cortas de colores fuertes y algunas con mezclilla y zapatillas de tacón alto, acompañadas de bisutería y relojes llamativos. Además, la diversidad se aprecia en las edades, desde jóvenes universitarios hasta adultos de 35-40 años. En las mesas hay botellas de whiskey *Buchanan's*, tragos preparados, pero sobre todo cubetas metálicas que contienen cerveza Tecate cargadas de hielo.

Hablar de la actitud performativa de los *NC* no sólo implica pensar en los músicos, sino en quienes lo ponen en acto desde la indumentaria, las expresiones y los gestos. Consumir un producto cultural no es igual a ser el receptor de una idea sin más; en vez de ello, supone un trabajo de representación para sí y para otros. Simon Firth (1998) sugiere que, “al escuchar música popular no estamos sólo escuchando un *performance*, sino que, además, ese ‘escuchar’ es en sí mismo un *performance* (Firth, 1998: 203; traducción propia). Siguiendo a Firth, entiendo que para comprender la forma en que operan los significados, los valores y el disfrute derivado de la música, es necesario pensar en cómo nos autorrepresentamos al momento de escuchar música.

Jesús Ojeda es un cantante reconocido dentro del estilo “sierreño” y uno de los primeros en “rejuvenecer” este al popularizar ampliamente varios de sus corridos. Uno de los primeros que tocó durante el evento fue el de “Al estilo italiano”. El corrido hace referencia a un personaje del narcotráfico que viste y se comporta como “italiano”, idea que por cierto, constituye representaciones sociales recurrentes en los *NC*. Numerosos ejemplos dan cuenta de lo anterior, como el corrido de “La última sombra” interpretado por Gerardo Ortiz⁴² o el de “La mafia se sienta en la mesa” de El Komander⁴³, que explícitamente refieren a lo “siciliano” o la “mafia italiana” como modelos a seguir. Tales alusiones se expresan también en las marcas comerciales de ropa y accesorios como Gucci o Salvatore Ferragamo

⁴² URL disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Q_dFwGVvLxk

⁴³ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AnT8G1O12ds>

que aparecen en varios videos musicales, en los que incluso dichas marcas se mencionan explícitamente⁴⁴.

Pero para rastrear la forma en que el escucha se autorrepresenta a través de la música, es necesario sumar otros aspectos, tales como los gestos y las expresiones. Durante el corrido (Al estilo italiano), el público silba, canta y aplaude cuando comienza el requinto del corrido, sonido que evoca los *riffs* de la música *country*. Jesús grita “¿¡Se la saben!?”, y cede al público la letra de la canción. Interviene sólo para marcar los inicios de cada estrofa: “El Güero Bastidas me brinda su apoyo...”. El público continúa el verso. En una de las transiciones entre una estrofa y otra, un joven levanta su mano derecha con el índice extendido, sacudiendo el brazo de un lado a otro, al tiempo que él junto con los demás asistentes terminan la estrofa: “...También es mi amigo” (registro de video, sábado 14 de marzo de 2015).

Un principio subyace a la presente descripción: a no ser que se trate de un estudioso de la música o un curioso explorador sonoro, optamos por la música que nos provoca algo, ya sea una emoción, sentimiento o estado de ánimo; de otra manera es difícil disfrutar una situación musical. Y aunque la música puede ser escuchada por diversos motivos y fines, considero al “disfrute” (de los escuchas) una etapa importante en el ciclo de los *NC*. Vale aclarar que este efecto de disfrute, como señalaría Pierre Bourdieu (2002), es una forma en que se expresa el *habitus*. Desde aquí, el gusto es una disposición inconsciente que se produce y reproduce desde dos aspectos principales: la trayectoria de vida del individuo y el conjunto de capitales que se entrecruzan en su posición dentro del espacio social⁴⁵. Esta visión constituye un punto de vista sociológico de la cuestión; sin embargo, me enfoco aquí en su contraparte: ¿cómo se presenta el gusto a nivel del escucha?

A través del término de “autoreferencialidad”, me referí a la característica de una forma simbólica (en este caso, un *NC*) a través de la cual el receptor (escucha) se asume como sujeto de la representación; es decir, que el escucha se siente o

⁴⁴ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qtYQY3ilsto>

⁴⁵ Para Bourdieu, ambos aspectos, uno diacrónico (procedencia, familia, etc.) y otro sincrónico (situación presente del individuo), son internalizados y expresados a través del *habitus*; por ejemplo, a través del acento en el habla.

actúa como el protagonista de la narración. Utilizo también este término *etic* para nombrar los patrones de respuesta que las personas manifiestan al escuchar *NC*. Se trata de lo que el psicólogo de la música, David Hargreaves (2007), denomina como “experiencia estética”, que se refiere a cualquier reacción de una persona en relación a una obra de arte, definida esta último en los términos más amplios posibles (Hargreaves, 2007: 122,123)⁴⁶.

El verso continúa, “Al Mayito Gordo quiero saludar / por darme su confianza, también su amistad / Con el Chavo Félix estoy a la orden / También con los Antrax y con muchos más...”. Antes de que empiece el último verso, se aprecian dos mujeres, una de perfil y otra de espaldas. Están posando ante la cámara del teléfono de un joven y, entretanto, continúa el vocalista, “Yo no soy violento, ni busco problemas...”, entonces la mujer de espaldas levanta su mano con el índice extendido (parecido a la escena anterior). El corrido está por terminar y Jesús sube el tono de voz al cantar el verso final, “Pero me respetaaaaan”, y aunque la música hace una pausa, sostiene la nota con la voz al tiempo que señala al público. Finalmente, tras rematar con el requinto, los asistentes responden para completar el último verso al unísono: “¡Y sé respetar!” (diario de campo, sábado 14 de marzo de 2015).

Bajo el riesgo de sobreinterpretar el lenguaje no verbal de los asistentes, quiero dar cuenta de la expresión particular que he descrito. Me refiero a la mano extendida con el índice hacia arriba, el cual es una reacción común en los asistentes en este y otros eventos musicales. En general, la mímica que comprende este movimiento es la misma que se emplea al momento de pedir la palabra o que se ejecuta para responder a una lista de asistencia. Se trata de una expresión aprendida desde el espacio escolar para exhibir la presencia propia ante un grupo; en suma, un aspecto más que indica “referencia a uno mismo”.

⁴⁶ Estos tipos de respuestas pueden ser afectivas (emocionales) o estéticas (subjetivas). El término “apreciación”, funciona para Hargreaves (2007), para conciliar el componente afectivo como el estético.

Tiempo	Fotogramas
<p>Inicio de la letra en primera persona <i>Minuto 2:39</i></p>	
<p>Transición de la letra hacia la segunda persona <i>Minuto 2:42</i></p>	
<p>Regreso a la primera persona <i>Minuto 2:59</i></p>	

Secuencia 1. Secuencia (20 segundos aprox.) en torno a la “autorreferencialidad” en los asistentes (registro de video, 14 de marzo de 2015).

Los dos momentos descritos forman parte de la misma secuencia, en ellos se ilustran las expresiones de la autorreferencialidad, aspecto *etic* de algunos asistentes de espacios sociomusicales y que es ampliamente explorada en la actualidad para componer e interpretar corridos. Una interpretación del disfrute de la música popular puede responder al hecho de que los escuchas se sientan interpelados por las condiciones de existencia que retrata la canción. Tal y como lo verbalizan algunos músicos, “la plebada se siente el del corrido”⁴⁷ (Jesús, vocalista de Xperiencia sierrreña, comunicación personal, 24 de enero de 2015). Así pues, aunque el corrido descrito combina diversas formas gramaticales, la autorreferencialidad es más evidente cuando transita hacia la primera persona. Se cumple así el cometido de esbozar la “forma” del disfrute, pero ¿qué piensan los asistentes y qué hace disfrutable a los *NC*?

4.2.2 La sensación de transgresión

Escuchar narcocorridos no es igual a compartir el mundo de vida de los narcotraficantes. Por “sensación de transgresión” me he referido anteriormente, a la propiedad de una forma simbólica para hacer sentir al receptor que transgrede. Es en buena medida la recreación mental del rompimiento de las normas. En la música, esto implica que el escucha se empodere a partir de las imágenes que la canción evoca. Este proceso puede ser aprehendido desde distintas instancias. Por ejemplo, si conectamos las situaciones de la autorreferencialidad (como la del subapartado anterior) con la sensación transgresora tenemos un binomio que expresa la fuerza social de los narcocorridos, especialmente los actuales.

Considero conveniente partir de las pláticas que entablé con varios asistentes en torno al “ambiente” de estos los lugares donde se tocan corridos y sus opiniones como escuchas. De las 13 personas con las que platiqué y entrevisté (7 mujeres y

⁴⁷ “Plebada” es utilizado en Sinaloa y otros estados para referirse a los jóvenes o niños en general, aunque aquí hace se refiere específicamente a los “jóvenes asistentes”.

6 hombres) al pie de un bar del corredor aviación, ninguno afirmó que el principal atractivo de estos lugares fuera escuchar corridos. En cambio, varios de ellos se refirieron al ambiente, la música o al “lugar” como lo que les movía a estos espacios. Sin embargo, durante las tres horas que estuve en el lugar, se escucharon más corridos continuamente: “La vida ruina”, “Dámaso”, entre otros. Esto lo había constatado semanas atrás con “El Bebé”, encargado del lugar que afirmaba que la presencia de los corridos no disminuía en los seis días que abren a la semana.

Roberto, estudiante que además me contó que trabajaba en gobierno del estado, fue de los pocos que me dijeron abiertamente que les gustaba los corridos: “Pues a mí me gusta, a veces el significado que tienen. Pero yo lo relaciono, por ejemplo, con mi vida, para lo bueno, no para lo malo” (Roberto, estudiante, comunicación personal, 1 de abril de 2016). Continuó aclarándome que él nota que los antros donde se tocan corridos, la gente asiste a bailar o a “empaparse del ambiente”: “los corridos viejitos como que sonaban todos igual y pues como que la gente viene más que escucharlos, a bailarlos”.

El disfrute es algo más que el simple hecho de acudir a escuchar música. Para el escucha, el espacio es un factor que confiere sentidos distintos a la música: no es lo mismo escucharla desde los audífonos que desde un centro nocturno. Este “disfrute” fue verbalizado por algunos asistentes como una atracción hacia el “ritmo” o hacia cómo suenan. Marisol, maestra de primaria, quien me platica sobre su gusto a los corridos, señala lo que le atrae de estas expresiones son “varias cosas, o sea depende, como que primero lo que te gusta es el ritmo y ya después te fijas más en la letra. Y muchas veces ya que te das cuenta de la letra, ya se te pegó o se te grabó aunque realmente no trae buen contenido (Marisol, maestra, comunicación personal, viernes 1 de abril de 2016).

Hay algo infranqueable en el abordaje de una plática o entrevista. Me refiero a la frontera epistemológica entre las prácticas y sus verbalizaciones, diferencia entre el hacer y decir algo sobre lo que se hace. Al tenor de este problema metodológico, fundante en la investigación cualitativa, Alan Merriam (1964) hacía ver que en el estudio social de la música, esto se contrarresta integrando en la interpretación tres tipos de comportamiento: el físico (percepción y expresiones), el

social (entre el músico y el escucha) y las conceptualizaciones sobre la música (Merriam, 1964: 33). Considero necesario completar este recorrido del comportamiento en los escuchas desde los espacios sociomusicales de los NC, entendiendo que en ellos la música tiene un fuerte vínculo con el estado emocional de los asistentes.

Los rituales comprenden una secuencia compleja de actos simbólicos que ponen de manifiesto valores, sentimientos y emociones que vuelven visibles las estructuras sociales de un grupo (Turner, 1988; 2008). El término *emic* de “ambiente”, bien podría describir la parte emotiva que evocan los espacios sociomusicales. Para ahondar en cómo se desenvuelve un ritual, es necesario poner énfasis en una emoción, por ello quiero retomar la “sensación de transgresión” que señalé atrás, pero ahora desde su puesta en acto en la actividad ritual.

Max Gluckman (1978) fue un estudioso del ritual que, aunque escribió desde la escuela de pensamiento del “estructural funcionalismo”, influenciaría a la antropología simbólica de los ochenta (Stocking, 1984). Este antropólogo piensa al ritual en estrecha relación con la manera de concebir y resolver el conflicto social en un grupo. Aunque Gluckman habla de conflicto desde las tribus africanas y su disputa por los recursos, considero su viabilidad para pensar el contexto social de la música y, en específico, el de los espacios sociomusicales asociados a los NC. Gluckman heredó a Turner la idea del ritual como un espacio para dirimir las contradicciones del mundo social, que junto con los “ritos de paso” de van Gennep y su cercanía hacia los estudios sobre teatralidad, serían clave para formular un marco conceptual simbolista del ritual (véase, por ejemplo, 1988; 1999). Según Gluckman, los rituales

simbolizan el conflicto y la cohesión; los mismos participantes no son plenamente conscientes de todo el contenido simbólico de la acción y de su relación con el orden social. Los símbolos manejan tanto los principios conflictivos como de unidad que mueven a la acción a los miembros de la sociedad [...] Representan en su estructura los múltiples fines opuestos, cargos y grupos, al mismo tiempo que estimulan los sentimientos que animan la solidaridad, a pesar de la rivalidad y los conflictos que representa (1978: 298,299)⁴⁸.

⁴⁸ El estudio del ritual en Max Gluckman, al igual que gran parte de la antropología, se formalizó desde el análisis de rituales religiosos; sin embargo, su alcance conceptual y herramientas de análisis no se limitan a actividades religiosas (cf. Bell, 2009).

De aquí deriva la idea de, “rituales de transgresión” cuya función central puede denominarse de “enmascaramiento”, puesto que encubren las desigualdades fundacionales de un sistema social; por ejemplo, en el que no permite a los hombres pintarse los labios o llevar faldas, se permite una vez al año transformar el aspecto de los hombres como vía de escape y para definirlo como transgresión y reafirmar su prohibición el resto del año (Díaz, 1998). Entonces, ¿cómo es que los espacios sociomusicales habilitan formas de acción asociadas con la “sensación de transgresión y cómo se expresa este aspecto del ritual en los asistentes?”

Al igual que en el resto del país, los eventos que dan lugar a intérpretes de “música regional mexicana”, tienen como lugar predilecto el palenque de la ciudad. El día sábado 6 de junio de 2015, se presentaron en el Palenque Promocasa cuatro grupos de música norteña, variados en sus estilos, pero representativos como intérpretes narcocorridos: Grupo Cartel, Hijos de Barrón, Grupo Fernández y Los Alegres del Barranco. Desde el estacionamiento se percibía la incertidumbre que imprime el drama social de estas presentaciones. Por ejemplo, en el estacionamiento norte se notaban dos camionetas de la Policía Estatal Preventiva y varios agentes interpellando a un hombre que desde su camioneta parecía bromear con ellos. En efecto, los sujetos se saludaron y abrieron paso para que él y su acompañante entraran al evento (diario de campo, 6 de junio de 2015).

Grupo Cartel toca poco tiempo, pero en su repertorio dedica más de un corrido al “Cholo vago” o “Cholo Iván”, personaje del narco que meses después acapararía atención a nivel nacional tras ser detenido el mismo operativo encargado de la supuesta tercera captura de Joaquín Guzmán Loera (Reyes, 2016). En la transición de un grupo a otro, el animador invita al público a alzar su cerveza, le responden con gritos y silbidos y después les pregunta si están listos para Hijos de Barrón (el siguiente grupo). El público asiente y entonces el animador empieza a cantar “traigo la escuela de un gran hombre, por respeto no digo el nombre...”. Se trata del corrido de “Soy sinaloense hecho y derecho” que actualmente promociona este grupo. Muchos asistentes corresponden al animador, continuando la canción. Finalmente el grupo entra con ese corrido que incluso volvió a tocar antes de despedirse (diario de campo, 6 de junio de 2015).

Hijos de Barrón permanecieron más tiempo tocando, por cierto, corridos en su mayoría: “Sangre por sangre”, “Surcando el camino”, “El Chapo Barrial”, “Al que se animó”, entre otros. Algunos pocos asistentes bailan, los demás permanecen sentados, beben cerveza y en menor grado licor. El ritmo del grupo es más bien lento, los asistentes cantan las canciones más que bailarlas. Para cuando entra Alegres del Barranco, que es el grupo que se promociona como estelar, la iluminación que da hacia las butacas se vuelve tenue, no así para el ruedo que adquiere mayor protagonismo. La gente se pone de pie, los reciben con gritos, algunos bailando en pareja, otros meneando el cuerpo desde su lugar. El grupo inaugura con el corrido “El costal lleno de piedras”. Se trata de un grupo norteño que, a diferencia del anterior, usan percusiones, aspecto que los hace más “bailables” durante la presentación.




A partir de la segunda canción, se empieza a formar un tumulto en el sector norte del palenque, la gente dirige la mirada hacia el acontecimiento: “ya se armó el tiro”, se escucha decir a un joven que señala a otro lo que parecía una rencilla entre asistentes. Aunque por segundos los músicos dejaron de ser el foco de atención, siguen cantando con normalidad: “¡son morras!” dice el mismo joven. Se trataba de dos parejas que se hacían de palabras, pero eran las mujeres quienes estaban encarándose la una a la otra. Los hombres intentaban separarlas sin obtener resultado, hasta que varios guardias intervinieron en el suceso tomando del brazo a los implicados y haciéndolos salir del lugar.

Después de las primeras tres canciones se formó una fila sobre una de las escaleras del ruedo. Eran mujeres tanto jóvenes como adultas que querían tomarse una foto con los músicos durante la presentación. Los músicos actúan con naturalidad: correspondían a todas las solicitudes al tiempo que ejecutaban sus instrumentos. Los hombres también se toman fotos con los músicos, pero no tantos como las mujeres. De hecho, al cierre de su presentación habría dos filas de mujeres para llevar a cabo esta misma acción (diario de campo, 6 de junio de 2015).

Los registros de video ayudan a profundizar en un aspecto particular de los asistentes, me refiero a las expresiones. Durante el corrido de “La suela roja”, una joven que se encuentra a mitad de una de las filas empieza a bailar desde su lugar

al ritmo de la canción, observa a sus amigas que se encuentran en una localidad más atrás de la fila. Les sonríe, y las señala con el dedo y ellas responden levantando las manos. Parecen saber de qué canción se trata. La canción está en el *intro* y varias mujeres se toman fotos con el celular en el ruedo con los músicos. La joven sigue en la fila, extiende el brazo derecho y mientras agita la muñeca, canta siguiendo a los músicos movimiento la cintura de un lado a otro, como brincando: “Una superona traigo bien fajada / son 11 chinitos, me cuidan la espalda...”⁴⁹. La secuencia termina con este verso, cuando la joven después de bajar el brazo por un instante, lo vuelve a levantar para hacer una mímica común en las expresiones de la música *hip hop*: el mismo brazo derecho se extiende pero ahora con el codo en posición horizontal, estira el brazo al tiempo que sigue la música con la cabeza de arriba hacia abajo. Finalmente su expresión termina con el brazo extendido apuntando a los músicos, gesticulando una sonrisa marcada.

⁴⁹ Una “superona” se refiere a un arma de fuego calibre .38 “súper”, que es un tipo de pistola semiautomática.

Secuencia	Fotogramas
<p data-bbox="240 342 399 415"><i>Inicio de la grabación</i></p>	
<p data-bbox="289 869 358 905">0:07</p>	
<p data-bbox="289 1379 358 1415">0:12</p>	

Secuencia 2. Secuencia (12 segundos aprox.) en torno a expresiones corporales en los asistentes (registro de video, 14 de marzo de 2015).

Este “enmascaramiento” del que habla Gluckman, es una forma anonimato en el que se experimenta cierta “libertad” para hacer o decir cosas que comúnmente no son bien vistas por un grupo. Los espacios sociomusicales de los *NC* bien podrían ejemplificarlo, pues dan lugar a la socialización de las representaciones sociales del narcotráfico. Hablar de disparos, de muerte, de los sentimientos de revancha, incluso de exclusión social y económica, adquieren estatus de discurso permitido. Mientras que dichas acciones estarían expuestas a la sanción social en muchos otros espacios de la cotidianidad. La “sensación transgresora” deriva del estado liminal del que habla Turner, un momento en el que es posible hacer y decir cosas sin que la persona sea juzgada por ello.

Para Turner (1988) la liminalidad expresa la transición del estatus social de una persona en su grupo. El estado liminal está ubicado precisamente en el “umbral” entre un estatus y otro, lo cual hace ambiguas las normas sociales que rigen al individuo en sociedad, ya que adquirirá un nuevo rol y otras responsabilidades. Por ejemplo, en la transición de joven a adulto. Sin embargo, aquí no se presenta dicha transición. Los asistentes no esperan un nuevo estatus social, únicamente aprovechan que es un espacio reservado para el desfogue de las energías, motivo por el cual, tal y como expresaron los entrevistados, escuchar narcocorridos no es necesariamente el objeto de deseo al asistir a estos eventos. No obstante, lo que ofrecen las representaciones sociales del narcotráfico que otro tipo de eventos no (como deportivos o religiosos) es la sensación de cruzar el límite entre lo permitido y lo prohibido en la vida social.

4.2.2 Solidaridad grupal

Durante el evento del palenque, los asistentes realizan las mismas actividades que se llevan a cabo en eventos motivados por otro tipo de música: beben cerveza, brindan, fuman, platican, se carcajean, gritan, bailan, tararean la música, cantan, observan su alrededor, se toman fotos con el celular. Menos común es la relación entre músicos y asistentes: hombres y mujeres abordan a los músicos durante la presentación, se toman *selfies*, les hacen peticiones y otros comentarios. Los músicos están preparados para ello: usan micrófono de diadema, mantienen las pisadas de la nota al abordar a los solicitantes, pero se reservan para los momentos en que la canción demanda una expresión corporal de mayor entrega.

El músico, antes que un emisor de sonidos, animador o entretenedor, cumple un papel social más importante: proyectar la identidad de un grupo, volverla accesible a los sentidos. Así, el músico juega un rol de espejo social, ya que como señala Merriam (1964: 123), el comportamiento del músico está forjado tanto por su propia autoimagen como por las expectativas estereotípicas que la sociedad deposita en él. En el contexto mexicano del narcotráfico, los músicos de *NC* sensibilizan políticamente al escucha, lo concilian con personajes que quizás no había escuchado mentar anteriormente. A veces se trata de personajes ficticios, otras veces de personajes ya famosos. Pero, aunque claro que los grupos delictivos capitalizan las ganancias simbólicas de su fama a partir de los narcocorridos, el atractivo principal para el espectador no es “enterarse” del mundo del hampa, ni idolatrar a uno u otro personaje. El espectador quiere verse a sí mismo a través de la puesta en escena de un mito, del sentido que la actividad ritual confiere a sus participantes.

Dibujar estos espacios como alegoría del conflicto implica atender a otra arista del fenómeno, la de los vínculos sociales que los espacios sociomusicales estrechan. Para Turner, la liminalidad conlleva una suerte de homogeneidad grupal. En otras palabras, para este autor, es la liminalidad fomenta el compañerismo, y esto propicia la *communitas*, concepto que designa un conjunto de lazos sociales que se forjan fuera del ámbito de la vida común (Turner, 1988: 103).

La intención por atender al papel ritual de los espacios sociomusicales en Mexicali, ha sido dar cuenta de cómo estos espacios por un lado codifican aspectos del grupo social (sus conflictos y su cohesión) y, por otro, de cómo se expresa el “disfrute” en los escuchas. Para completar esta mirada sobre los escuchas, fue necesario incorporar sus puntos de vista. Los asistentes verbalizaron poco interés hacia los narcocorridos por sí mismos. En contraste, el atractivo de asistir y disfrutar los lugares donde se tocan narcocorridos, según sus opiniones, radica en el “ambiente” que estos lugares propician. El ambiente es bien una cualidad del espacio que fomenta la música y que produce un tipo de solidaridad basada en la “moralidad abierta”, es decir, aquella que se forma al margen del sistema normativo que rige a un grupo (Turner, 1988). En este sentido, la *communitas*, en tanto lazo

social latente, se sustenta en un relato “no oficial” que Turner considera, pertenece al orden mítico de una sociedad; existen diversos “tipos míticos”, como

Los “western” tradicionales, en los que todos hemos leído alguna vez las hazañas del misterioso “forastero” sin hogar, posesiones ni nombre, que restablece el equilibrio ético y legal al margen del poder político local por el procedimiento de eliminar a los injustos “patrones” seculares que oprimen a los pequeños propietarios. Miembros de grupos étnicos y culturales despreciados o fuera de la ley desempeñan un papel importante en mitos o cuentos populares como representantes o expresiones de valores humanos universales [...] (Turner, 1998: 117).

A propósito, la referencia inmediata (ampliamente citada) en el estudio de las formas simbólicas del narcotráfico como cultura popular, es la de “bandidos sociales” de Eric Hobsbawm que Astorga (1995) retoma como arquetipo para explorar por medio de los narcocorridos, la “mitología del narcotraficante” en México. Pero antes de expresar una idea como esta, lo que los asistentes manifiestan durante las presentaciones de *NC* es menos abstracto que las formas míticas: desde el plano de lo observable, los asistentes buscan ante todo, entretenerse.

Durante los registros de video realizados en el evento del palenque, hubo un momento en que la gente empezó a apiñarse hacia la segunda sección de butacas (la parte de general) donde me encontraba realizando notas de campo. Al parecer había llegado más gente después de medianoche, justo cuando estaban por empezar Los Alegres del Barranco. Cuando levanté la vista, me di cuenta de que el encuadre de la cámara había perdido la profundidad de campo. Dejé de operar la cámara para tomar nota sobre la llegada repentina de más gente y cuando quise retomar el video, las condiciones para grabar ya eran menos favorables, de hecho, empecé a interferir el paso de la gente. Como Geertz (2003) en *La interpretación de las culturas*, al momento de perder el campo visual, pensé en la metáfora de ver “por encima de los hombros” de los informantes (2003: 372)⁵⁰, pero a diferencia de este autor lo que necesitaba ver no estaba más allá de ellos mismos.

⁵⁰ Se trata de expresión de Clifford Geertz (2003) ampliamente citada para dar cuenta de las del ejercicio de interpretación cultural. Esto es, que para tener acceso a la perspectiva de los informantes no basta preguntar, ni analizar como observador externo, sino ver “sobre sus hombros” la manera de interpretar su sistema simbólico.

Secuencia	Fotogramas
<p>Saludo 0:03</p>	
<p>Abrazo 0:08</p>	
<p>Brindis 0:12</p>	

Secuencia 3. Secuencia (9 segundos aprox.) en torno expresiones de solidaridad grupal en los asistentes (registro de video, 14 de marzo de 2015).

Me había enfocado en hacer notas sobre el ambiente del lugar y el manejo del escenario por parte de los músicos, por lo que me dirigí hacia la parte más alta para apreciar la “fotografía completa”. Estando ahí, me di cuenta de que por buscar el plano general, perdía detalle de una función importante de los espacios sociomusicales. Y esto es, la manera en que la música detona actitudes entre los propios asistentes. Tenía enfrente a un par de jóvenes que recién ocupaban esas localidades. Estaba empezando el corrido “El hijo del Chapo”. En el registro de video se aprecia un joven de camisa a cuadros que hace por saludar al otro, terminan por saludarse con un abrazo. El que recibe el saludo, corresponde con un brindis, beben cerveza y después de un rato pierden de vista el concierto para concentrarse en su plática. Apenas empieza la última estrofa del corrido “Rancho de Jesús María, grandes recuerdos me has dado / ahí me criaron mis abuelos adorados / ¡Ay! Qué tristeza no estar a su lado”, cuando los jóvenes rematan la canción con otro trago de cerveza (registro de video, 14 de marzo de 2015).

Retomando a Gluckman, en los rituales se estimulan los sentimientos que generan la solidaridad grupal, estrechando cercanía entre los agentes. A pesar de la rivalidad y los conflictos que dicha convivencia representa, los miembros se desenvuelven con relativa facilidad: cada uno de los asistentes que esperaron su turno, caminaban libremente por el ruedo y después de tomarse fotos o saludar se retiraban sin más. Los guardias se limitaban a abrir y cerrar la puerta a medida que los asistentes despejaban el ruedo. No obstante, la actitud que evocan los narcocorridos podrían llevar fácilmente a la confrontación y, ciertamente, así sucede eventualmente.

La “solidaridad” a la que me refiero no se limita a los saludos, abrazos y brindis, aunque sí la ejemplifican. Se trata de una diversidad de actividades que, inducidas por el ambiente del lugar y las sustancias como el alcohol, concentran la energía emocional de un grupo, que en buena medida es modulada por la total o parcial atención hacia los músicos. Al tiempo que se reafirma la pertenencia a un grupo, se generan situaciones de empatía entre asistentes, músicos, guardias y el resto de actores. Por supuesto se marcan diferencias: se reproducen jerarquías

sociales en el espacio en la medida en que los asistentes más cercanos al ruedo ocupan localidades más costosas, pero sobre el curso del evento, la proxemia entre los asistentes se disuelve en la analgesia de la fiesta.

Conclusión: los *NC* como espacios de articulación

Hasta ahora, he sostenido que durante los últimos diez años los corridos sobre el tráfico de drogas han pasado por un proceso de cambio. He propuesto la categoría de “nuevos corridos” (*NC*) como herramienta para entender ese proceso, que considero ha operado en tres dimensiones: la hibridez musical que alberga el corrido, la manera de producir y distribuir música y el papel de estas expresiones en la sociedad actual, desde el caso de la ciudad de Mexicali. He hecho hincapié en que para dar cuenta de todo ello no basta limitarse al contenido literario de las canciones; en contraste, implica recorrer el camino serpenteante de las formas simbólicas desde la inspiración de los creadores hasta la maquinaria tecnológica que las pone en circulación. Por lo tanto, delinearé las últimas consideraciones en torno a los hallazgos y el procesado de la información, así como una autocrítica a los puntos en que considero faltó complejizar o argumentar al respecto.

Las prácticas musicales median la cotidianidad, los ciclos de vida, el espacio doméstico y el público. La importancia de la música reside en su capacidad para convertir los acontecimientos que transforman la realidad social en datos sensibles. En ese sentido, la identidad musical es una urdimbre que entrelaza el sonido con la cultura. El marco sonoro de un grupo social se vuelve eje de interpretación, a la vez que una fuente de sentido para las personas, pues codifica esa realidad en forma de sonido y lo articula con la vida diaria.

Los *NC* son espacios de articulación en el sentido de Stuart Hall (2010), puesto que acopian formas de vida, estilos musicales y narrativas de distintas formaciones discursivas. Muchos escuchas afirmaron gustar de los narcocorridos actuales por la música y que, a pesar de importarles la letra, lo “pegajoso” o “disfrutable” es su ritmo o sonido: ¿qué tienen los *NC* que no tenga el resto de la música norteña o por qué ese sonido “pegajoso” no lo desarrolla cualquier otro “subgénero” norteño? A partir del análisis de la música considero que los *NC* ocupan un “lugar de equivalencias” derivado de una cadena de elementos: ritmo acelerado, técnicas instrumentales de mayor complejidad y las imágenes de la transgresión que emulan. Esto permite a la música norteña devenir en cultura juvenil, dado que propicia el

tránsito de músicos y consumidores de otros estilos musicales sin perder el régimen subversivo que otros marcos sonoros ofrecen, como el *gangsta rap* o el *punk*.

La producción de *NC* abarca un entramado complejo de actores e instituciones sociales a la que se suman los cambios tecnológicos que impactan directamente a la industria musical. Las TICs propiciaron que debutantes o amateurs experimentaran y difundieran su música. Pero las motivaciones de los músicos por tocar narcocorridos son diversas: algunos se consideran nativos de la música norteña y manifestaron gusto por estas expresiones musicales, otros aclaran que es la demanda local lo que les motiva a tocar esta música. Esto último es afín a las motivaciones de los productores, que tienen una apreciación mercadológica del fenómeno; en tanto empresarios, identifican necesidades sociales y exploran formas para capitalizarlas a través de la organización de eventos musicales o fomentando la composición de uno u otro corrido alusivo al contexto local o nacional.

El recorrido por los espacios sociomusicales, dieron razón de la amplia oferta de la música norteña y los *NC* en la ciudad, motivo por el cual algunos músicos encuentran rentable incorporarse a este género como fuente de empleo. En cuanto a los asistentes, no se puede hablar de un “público” específico o de una “comunidad de escuchas”. Aunque la mayoría de los asistentes de lugares donde se tocan narcocorridos afirmaron gustar del “ambiente”, no necesariamente afirmaron tener gusto por estas expresiones. Sin embargo, las observaciones realizadas en campo, apuntan a la idea de que lo atractivo de estos espacios es la forma de socialización que habilitan. Además del baile, la ingesta de bebidas alcohólicas, el amplio margen de edad que albergan, sumado a que confieren un empoderamiento basado en la sensación de transgresión, estos lugares agrupan emociones subversivas y con ello contribuyen a la integridad social.

La cultura del tráfico de drogas representa el mundo de lo prohibido. Pero es un despropósito suponer que las personas que toquen o escuchan narcocorridos necesariamente realizan, o quisieran realizar, actividades ilícitas. Por supuesto existen vínculos directos entre productores y consumidores del narcotráfico implicados en la industria cultural del narco. Pero al sopesar la música desde Stuart Hall (2010), como un dispositivo para hacer inteligible una situación histórica, y al

considerar que en México, “los ilegalismos han estado incrustados en las estructuras de las instituciones y del poder público, y que se extienden hacia las esferas privadas” (Córdova, 2012: 212), entonces se obtiene una mirada menos simplista del fenómeno. Desde esta mirada, se exploró la relación del escucha con los *NC* como una relación basada en el binomio de la “sensación transgresora” y la “autorreferencialidad”. Por tanto, se sugirió que el éxito de estas composiciones es su capacidad por hacer sentir al escucha inmerso en un mundo en que se rompen normas sociales y legales. En suma, un factor que vuelve atractivas dichas composiciones y otro que facilita su apropiación.

En el estado de Baja California, han habido distintas iniciativas para censurar los narcocorridos en el espacio público (véase, por ejemplo, Proceso, 2014; Merlo, 2015). Aunque se estipulan sanciones a quienes infrinjan estas disposiciones legales, en los hechos no parece haber tal constreñimiento: los narcocorridos se escuchan en el transporte y eventos públicos, e incluso en la radio, como se pudo notar en el capítulo anterior. Pero el manto de transgresión que cubre a los narcocorridos no proviene de su censura, aunque sin duda lo refuerza (Valenzuela, 2015; Mondaca, 2012). Más bien, es un fenómeno que se da en el tránsito de las representaciones sociales del narcotráfico y la manera en que estas se articulan con los productos culturales.

Respecto a los puntos en los que considero faltó profundizar para hacer concluyente la interpretación del fenómeno, puedo esbozar lo siguiente. Faltó complementar las observaciones sobre el consumo musical desde los espacios personales de los escuchas, ya que el ámbito doméstico podría ofrecer más elementos sobre el disfrute y el gusto por los *NC*. Asimismo, no se profundizó en la relación de las particularidades geopolíticas entre México y Estados Unidos y cómo dicha relación impacta en la forma de escuchar o disfrutar la música.

Los datos aquí procesados dan pie a explorar varias hipótesis al respecto, por ejemplo, que los *NC* tienen un papel en los escuchas como instrumentos motivacionales. Tal suposición parte del hecho de las constantes imágenes literarias contenidas en los *NC* que refieren a la actitud resiliente como forma de dignificar las condiciones de existencia: la frases “¡puro padelante!” y “¡fierro pariente!” (estribillos

de los *NC*) sitúan el régimen emocional en las representaciones sociales del narcotráfico⁵¹, frases que, además, dan cuenta de la masculinización de esas emociones⁵², lo cual trae sobre la mesa otro tema pendiente: la cuestión de género.

La manera a través de la cual se incorporan los personajes femeninos en los *NC* también sucede desde la autorreferencia y la transgresión. Por ejemplo el corrido “En la Sierra y la Ciudad”, interpretado por Javier Rosas, da voz a “La China”, personaje del narcomundo que obtuvo fuerte impacto mediático, el cual incrementó aún más luego de un atentado que sufrió el cantante a raíz de la promoción de dicho narcocorrido (véase, por ejemplo, Zeta, 2015). De hecho, los narcocorridos aunque sean cantados por mujeres, como el caso de Nena Guzmán (quien forma parte del elenco de *Del Records*)⁵³, tienen un solo lugar de enunciación: el de la masculinidad hegemónica. Sin embargo, para ahondar en estos aspectos, hubiera sido necesario incorporar técnicas de investigación distintas, por ejemplo, entrevistas a profundidad a escuchas de *NC* u observaciones desde la vida diaria de algunos consumidores.

Finalmente, faltó ampliar la reflexión sobre las relaciones de poder implicadas en estas expresiones musicales, así como el papel de los narcocorridos como medio publicitario de los grupos delictivos y/o personajes del narco: el mensaje de los narcocorridos no es neutro, alardea a unos y desprecia a otros. Ciertos grupos delictivos se han fundido en el imaginario social como los “villanos carismáticos”; en efecto, bandidos sociales, mientras que a otros personajes, a juzgar por los narcocorridos con mayor difusión, las narcopelículas con mayor presupuesto y las narcoseries de televisión, se presentan como los “malos” dentro de la diégesis del narcomundo. Consciente de esta falta, preferí abocarme hacia donde la mayoría de trabajos anteriores habían prescindido, esto es, hacia el papel sonoro de la música, la manera de socializarla y el punto de vista de sus agentes.

⁵¹ Ambas frases son empleadas en forma exclamativa, en ellas se refleja insistencia sobre un estado de ánimo dispuesto a sobrevenir a circunstancias negativas. Estas frases también dan cuenta de cómo prevalecen aquí las emociones compatibles con la productividad, mientras que se reprimen aquellas que conllevan una actitud contemplativa. Shaylih Muehlmann (2014) ha retomado estos gestos como unidad de análisis en su cometido por comprender la manera en que los valores promovidos por el narco se instalan en la cotidianidad de algunas localidades del noroeste de México.

⁵² Un ejemplo de muchos es el corrido “Andamos en el ruedo” del debutante Ulices Chaidez. URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HsIANM1WGXA>

⁵³ URL disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=W0H4SQmR8PM>

Bibliografía

Adorno, Theodor (2006) *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid.

Agamben, Giorgio (2006) *Homo Sacer. La nuda vida y el poder soberano*, Pretextos, Valencia.

Álvarez Falcón, Luis (2010) "la 'autorreferencialidad' de la experiencia estética", *Fedro*, núm. 9, pp. 30-42.

Amarilla, Yanira Soledad (2014) "Hablar en tiempos de silencio: el rock nacional durante la dictadura", *Question*, vol. 1, núm. 43, pp. 1-16.

Araya Umaña, Sandra (2002) *Las representaciones sociales: ejes teóricos para su discusión*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), San José.

Astorga, Luis (1995) *Mitología del "narcotraficante" en México*, UNAM-Plaza y Valdés, México.

Bell, Catherine (2009) *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Universidad de Oxford, Nueva York.

Benítez, Luciano, Yanko González y Daniel Senn (2016) "Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, vol. 14, núm. 1, pp. 191-203.

Berger, Peter y Thomas Luckmann (2001) *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.

Bernete, Fransisco (2009) "Usos de las TIC, Relaciones sociales y cambios en la socialización de las y los jóvenes", *Revista de Estudios de Juventud*, núm. 88, pp. 97-114.

Blacking, John (2003) "¿Qué tan musical es el hombre?", *Desacatos*, núm. 12, pp. 149-162.

_____ (2000) *How musical is man*, Universidad de Washington, Seattle.

_____ (1971) "Deep and Surface Structures in Venda Music", *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 3, pp. 91-108.

Bourdieu, Pierre (2002) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Buenos Aires.

Bruno Nettl (1964) *Theory and method in ethnomusicology*, Schirmer, Nueva York.

Burgos Dávila, César (2012) "Mediación musical: aproximación etnográfica al narcocorrido". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

_____ (2012a) "Revisión de estudios recientes sobre el narcocorrido", *Cultura y droga*, núm. 19, vol. 17, pp. 59-103.

_____ (2012b) "Mediación musical: aproximación etnográfica al narcocorrido". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

_____ (2011) "Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador", *Athenea Digital*, vol. 11, núm. 1, pp. 97-110.

_____ (2011a) "Las letras del narcotráfico a ritmo norteño. Jóvenes compositores de narcocorridos", *Juv*, pp. 1-12.

Burke, Peter (2013) *Hibridismo cultural*, Akal, Madrid.

Cárdenas, Tanius Karam (2013) "Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del 'Movimiento Alterado'". *Anagramas*, vol. 12, núm. 23, pp. 21-41.

Carvalho, José Jorge de (1995) *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*, Universidad de Brasilia, Brasilia.

Calvi, Juan C. (2006) "La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones", *Zer*, núm. 21, pp. 121-137.

Ceballos, Alberto Hornero y David Ceballos Hornero (2003), en *Iberia*, pp. 57-70.

Córdova, Nery (2012) "La narcocultura: poder, realidad, iconografía y" mito", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 6, núm. 12, pp. 209-237.

_____ (2011) *La narcocultura: simbología de la transgresión, el poder y la muerte. Sinaloa y la leyenda negra*, Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), Culiacán.

_____ (2007) "La subcultura del "narco": la fuerza de la transgresión", *Cultura y representaciones sociales*, núm. 3, año 2, pp. 106-130.

_____ (2005) "La narcocultura en Sinaloa: simbología, transgresión y medios de comunicación", Tesis doctoral, UNAM, México.

Edberg, Mark (2004) *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexican Border*, University of Texas Press, Austin.

Garza, María Luisa de la (2008) *Pero me gusta lo bueno. Una lectura ética e los corridos que hablan de narcotráfico y de los narcotraficantes*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

_____ (2007) “‘Si hay libertad de expresión, no prohíban los corridos’. Hipótesis sobre la construcción de una transgresión equívoca”, *Liminar*, vol. 5, núm. 1, pp. 145-158.

Favoretto, Mara (2014) “La dictadura argentina y el rock: enemigos íntimos”, *Resonancias*, vol. 18, núm. 34, pp. 69-87.

Flores, Enrique (2013) *Rimas malandras: del narcocorrido al narco rap*, UNAM, México.

Foucault, Michel (2009) *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad del saber*, Siglo XXI, México.

Firth, Simon (1998) *Performing rites*, Universidad de Harvard, Cambridge.

_____ (1988) “El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular”, en *Papers*, vol. 29, pp.178-196.

García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, De Bolsillo, [versión para Kindle].

_____ (2000) “Industrias culturales y globalización: Procesos de desarrollo e integración en América Latina”, *Estudios Internacionales*, vol. 33, núm. 12, pp. 90-111.

Fouce, Héctor (2009) *Más allá de la crisis de la industria discográfica: redes P2P, música y experiencia cultural generacional*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Giacomello, Corina (2013) *Género, drogas y prisión: Experiencias de mujeres privadas de su libertad en México*, Tirant lo Blanch, Madrid.

Giménez, Catalina H. de, (1991) *Así cantaban la revolución*, México, Conaculta-Grijalbo.

Giménez, Gilberto (2009) “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”, *Frontera norte*, vol.21, núm. 41, pp. 7-32.

Gluckman, Max (1978) *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal*, Akal, Madrid.

Goffman, Erving (1981) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.

González Echeverría, Aurora (2009) *La dicotomía emic/etic: historia de una confusión*, Anthropos, Barcelona.

González, Igael (2016) "Entre la censura y los negocios: notas sobre la industria del corrido de narcotráfico y de la nueva música regional mexicana", *Methaodos*, vol. 4, núm. 1, pp. 87-99.

_____ (2013) "¿Qué es la música norteña?", en *¡Arriba el norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, Luis Omar Montoya Arias (coordinador), Fonoteca INAH (Tomo I), México, pp. 16-29.

Günther Maihold y Rosa María Sauter de Maihold (2012) "Capos, reinas y santos- la narcocultura en México", *iMex*, año 2, núm. 3, pp. 64-96.

Hall, Stuart (2010) "Sobre postmodernismo y articulación", en Eduardo Restrepo (editor) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviñon, Popayán, pp. 75-93.

_____ (2010) "Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas", en Eduardo Restrepo (editor) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviñon, Popayán, pp. 193-220.

_____ (1997) "*Representation and media*", Media Education Foundation, Northampton.

Hargreaves, David J. (1998) *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona.

Héau Lambert, Catherine (2010) "Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narcocorridos en Youtube)", *Trace. Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre*, núm. 57, pp. 99-110.

Hesketh, Jessica (2009) "Premisas para conocer una cultura musical con el modelo de John Blacking", *Casa del Tiempo*, núm. 89, vol. 8, pp. 39-48.

Herlinghaus, Hermann (2006) "Narcocorridos: an ethical reading of musical diegesis", *Trans*, núm. 10, pp. 1-11.

Horkheimer, Max (1973) *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires.

Kuhn, Thomas S. (2012) *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Krüger, Simone (2008) *Ethnography in the performing arts*, John Moores University, Liverpool.

Lagunas Arias, David (2011) "Sobre antropología, posmodernidad y teoría crítica", en *Desacatos*, núm. 35, pp. 97-114.

Lobato Osorio, Lucila (2009) "Narcocorridos en primera persona: la caracterización del personaje", en *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: romance, corrido, décima, leyenda y cuento*, Mercedes Zavala Gómez del Campo (editora), El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, pp. 131-164.

Lynxwiler, John y David Gay (2000) "Moral boundaries and deviant music: public attitudes toward heavy metal and rap", *Deviant Behavior*, vol. 21, núm. 1, pp. 63-85.

Madoery, Diego R. (2000) "Los procedimientos de producción musical en música popular", *Revista del IMS*, núm 7, año 1, pp. 76-93.

Mahmood, Saba (2010) "El sujeto de la libertad", en *Alcores*, núm. 10, pp. 65-114.

Marinas, José Miguel (2012) *Investigar la cultura del consumo*, Síntesis, Madrid.

Merriam, Alan (1964) *Antropología de la música*, Universidad de Chicago, Chicago.

Mendoza, Vicente T. (2004) *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.

Moncada Cota, Anajilda (2014) "Narrativa de la narcocultura. Estética y consumo", *Ciencia desde el Occidente*, vol. 1, núm. 2, pp. 29-38.

_____ (2012) *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa*, Tesis de doctorado, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque.

Montoya, Luis Omar (coordinador) (2013) *¡Arriba el norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, Fonoteca INAH (Tomo I-II), México.

Montoya, Luis Omar y Juan Antonio Fernández (2009) "El Narcocorrido en México", *Cultura y Droga*, vol. 14, núm. 16, pp. 207-233.

Morales, Osvaldo (2012) "El Roldán narcotraficante: cultura popular en los narcocorridos", tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, Cholula.

Moscovici, Serge (1985) *Psicología social, I*, Paidós, Barcelona.

Muehlmann, Shaylih (2014) *When I wear my alligator boots: narco-culture in the U.S.-Mexico borderlands*, Universidad de California, Berkeley.

Olvera, José Juan (2008) "Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste", *Trayectorias*, vol. 10, núm. 26, pp. 20-30.

Ortega Villa, Luz María y Guadalupe Ortega Villa (2005) *Donde empieza la carne asada. Consumo de bienes culturales en sectores populares de Mexicali*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali.

Ortner, Sherry (1984) "Theory in anthropology since the Sixties", *Comparative Studies and Society and History*, vol. 26, núm. 1, pp. 126-166.

Ovalle, Liliana Paola y Corina Giacomello (2006) "La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino", *La ventana*, núm. 24, pp. 297-318.

Ramírez Paredes, Juan Rogelio (2012) "Huellas musicales de la violencia: el 'movimiento alterado' en México", *Sociológica*, vol. 27, núm. 77, pp. 181-233.

_____ (2012a) "¿Identidades sociomusicales rurales?", *Sociológica*, año 27, núm. 75, pp. 157-194.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos (2013) "De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón", *A contracorriente*, núm. 3, vol. 10, pp. 302-334.

_____ (2013a) "Música norteña mexicana", en ¡Arriba el norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Luis Omar Montoya Arias (coordinador), Fonoteca INAH (Tomo I), México, pp. 11-29.

_____ (2011) *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, Planeta, México.

_____ (2004) *Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes*, *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 23, núm. 1, pp. 21-41.

_____ (2004a) "Del medioevo a la frontera: características del narcocorrido finisecular", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 22, pp. 361-384.

Reynolds, Simon (2011) *Retromania. Pop culture addiction to it's own past*, Faber and Faber, Nueva York.

Rincón, Omar (2009) "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia", en *Nueva Sociedad*, núm. 222, pp. 147-163.

Rivera Magos, Sergio y Carriço Reis Bruno (2015) "Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 10, núm. 2, pp. 171-192.

Raveduto, Marcello (2012) "Musiche, neomelodici e criminali", en *Atlante delle mafie. Storia, economia, società, cultura*, Enzo Ciconte, Francesco Forgione y Isaia Sales (editores), Rubbettino, Catanzaro, pp. 301-324.

Reynoso, Carlos (1998) *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, Barcelona.

Saussure, Ferdinand de (1945) *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires.

Sánchez, Ernesto (2012) "Migrantes culiacanenses en California: diversidad en sus redes migratorias", *Migraciones Internacionales*, vol. 6, núm. 4, pp. 243-272.

SEGOB (2012) *Encuesta sobre Migración en la Frontera Norte de México, 2010*, Secretaría de Gobernación (SEGOB), México.

Simonett, Helena (2001) "Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L. A.", *Ethnomusicology*, núm. 2, vol. 45, pp. 315-337.

_____ (2001a) *Banda. Mexican musical life across borders*, Universidad de Wesleyan, Middletown.

Sneed, Paul (2007) "Representations of the Power of Criminal Factions in Rio's Proibidão Funk", en *Latin American Music Review*, vol. 28, núm. 2, pp. 220-241.

Tagg, Philip (1982) "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular Music*, núm. 2, pp. 37-65.

Turner, Víctor (2008) "Dramas sociales y metáforas rituales", en *Antropología del ritual*, Ingrid Geist (compiladora), INAH, México.

_____ (1999) *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*, Siglo XXI, Madrid.

_____ (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid.

Spradley, James P. (1980) *Participant observation*, Holt Rinehart & Winston, New York.

_____ (1979) *The ethnographic interview*, Holt Rinehart & Winston, New York.

Tinajero Medina, Rubén y María del Rosario Hernández Iznaga (2004) *El narcocorrido: ¿tradición o mercado?*, Universidad Autónoma de Chihuahua, Chihuahua.

Valenzuela, José Manuel (2003) *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, Plaza y Janés, México.

_____ (2012) “Narcocultura, violencia y ciencias socioantropológicas”, *Desacatos*, núm. 38, pp. 95-102.

Weber, Max (1984) *Economía y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México.

Wilson, Mónica (1954) “Nyakyusa, Ritual and Symbolism”, *American Anthropologist*, vol. 56, pp. 228-241.

Wald, Elijah (2001) *Narcocorrido. A journey into the music of drugs, guns, and guerrillas*, Rayo, Nueva York.

Fuentes electrónicas

Adell Pitarch, Joan Elies (2000) “Entre la autenticidad y la impostura: música popular y nuevas tecnologías”, Jornadas en Red, Universitat Oberta de Catalunya <http://www.uoc.edu/web/esp/art/uoc/0103004/adell.html> [consultado el 11 de julio de 2016].

Charts Club [Listas de popularidad musical en México] (2016), URL disponible en <http://www.chartsclub.com/Informacion/Metodologia.aspx> [Consultado el 19 de abril de 2016].

Cragolini, Alejandra (2006) “Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires”, *Trans*, núm. 10, URL disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/publicacion/5/trans-10-2006> [Consultado el 14 de abril de 2016].

Domínguez, Alejandro (2015) “Polémica por prohibición de corridas de toros y peleas de gallos”, *La Voz de la Frontera*, 26 de abril, URL disponible en <http://www.oem.com.mx/lavozdelafrontera/notas/n3783071.htm> [Consultado el 30 de marzo de 2016].

García Canclini, Néstor (1987) “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la comunicación*, URL disponible en <http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf> [consultado el 20 de junio de 2016].

Haica [Agencia de Marketing] (2016) “Las marcas y los rituales”, URL disponible en <http://www.harcasostenible.com/2014/12/03/las-marcas-y-los-rituales/> [consultado el 24 de julio de 2016].

Herrera Beltrán, Claudia (2006) “El gobierno se declara en guerra contra el hampa; inicia acciones en Michoacán”, URL disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/12/index.php?section=politica&article=014n1pol> [consultado el 24 de marzo de 2014].

López, Álvaro (2008) “El fin de las disqueras”, en El cerebro que habla [blog], URL disponible en <http://elcerebrohabla.com/2008/12/22/el-fin-de-las-disqueras/> [consultado el 10 de julio de 2016].

Méndez Fierros en Prieto Osorno en Alexander Prieto Osorno (2007) “Las aventuras del prefijo narco- (V). La narcoliteratura”, Centro Virtual Cervantes, URL disponible en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_07/24042007_01.html [consultado el 17 de octubre de 2014].

Morales de la Mora, Enriqueta (2003) “La etnomusicología, definición y objeto de estudio”, *Gaceta universitaria de la UNAM*, 14 de julio, URL disponible en <http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/306/306-21.pdf> [consultado el 24 de julio de 2016].

NarcocorridosTV (2016) [canal de youtube] <https://www.youtube.com/user/NarcoCorridosTV1/about> [Consultado el 1 de junio de 2016].

Nagore, María (2004) “El análisis musical: entre el formalismo y la hermenéutica”, *Músicas al sur*, núm. 1, pp. 1-13, URL disponible en <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html#a1> [consultado el 9 de julio de 2016].

Merlo, Esteban (2014) “Narcocorridos, prohibidos en eventos públicos”, *Unimexicali*, 3 de octubre de 2014, URL disponible en <http://www.unimexicali.com/noticias/tijuana/298464/narcocorridos-prohibidos-en-eventos-publicos.html> [consultado el 22 de octubre de 2015].

Pineda, Ricardo (2013) “¿Llegó la hora de decirle adiós al disco?”, en *Forbes México*, URL disponible en <http://www.forbes.com.mx/llego-la-hora-de-decirle-adios-al-disco/> [consultado el 30 de mayo de 2016].

Proceso (2014) “Prohíben narcocorridos en San Felipe, BC porque ‘alteran a la gente’”, 19 de abril de 2014, documento electrónico, <http://www.proceso.com.mx/?p=370138>, [consultado el 27 de septiembre de 2014].

Ramírez Pimienta, Juan (2012) “Los corridos ‘nacieron en Estados Unidos’”, *BBC Mundo*, 14 de mayo, URL disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120512_narcocorridos_nacidos_en_e_uu_vp [Consultado el 18 de mayo de 2016].

Reyes, Juan Pablo (2016) “Dictan formal prisión contra ‘El Cholo Iván’, gatillero de ‘El Chapo’”, *Excelsior*, 15 de enero, URL disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/01/15/1068925> [consultado el 2 de junio de 2016].

Velásquez Loaiza, Melissa (2014) “Los 10 videos más vistos en la historia de YouTube”, CNN, 8 de junio, URL disponible en <http://cnnespanol.cnn.com/2014/06/08/los-8-videos-mas-vistos-en-la-historia-youtube/> [consultado el 30 de julio de 2016].

Zeta, Semanario (2015) “Cae ‘La China’ en exclusivo fraccionamiento de La Paz, BC”, en *Zeta*, URL disponible en <http://zetatijuana.com/2015/06/17/cae-la-china-en-exclusivo-fraccionamiento-de-la-paz-bcs/> [Consultado el 20 de mayo de 2016].

Material de radio y televisión

Cabrera, Ernesto y Rafael Villasmil (productores) (2015) *Dueños del paraíso*, Telemundo-Televisión Nacional de Chile, Estados Unidos-Chile.

Contreras, Madeleine (productora) (2014) *La viuda negra* [serie de televisión], RTI Televisión-Televisa, Colombia-México.

Eckstein, Paul, José Padilha y Jesé Luis Escolar (productores) (2015) *Narcos*, Dynamo-Gaumont International, Estados Unidos.

Ibarra, Epigmenio y Verónica Velasco (productores) (2014) *Camelia la texana* [serie de televisión], Argos Comunicación-Campanario Entertainment-Telemundo Studios, Estados Unidos y México.

Ugalde, Ana Graciela (productora) (2013) *El señor de los cielos* [serie de televisión], Telemundo Studios-Caracol Televisión-Argos Comunicación, Colombia-Estados Unidos-México.

Ugalde, Ana Graciela (productora) (2014) *Señora Acero* [serie de televisión], Argos Comunicación-Telemundo Studios, México-Estados Unidos.

Material de audio

Ariel Camacho (2014) “Toro encartado”, en *El Karma* [CD], Del Records, Downey, Los Ángeles.

Calibre 50 (2013) “Javier de los Llanos”, en *Corridos de Alto Calibre* [CD], Disa Records, San Nicolás de los Garza, Nuevo León.

Gerardo Ortiz (2011) “Cara a la muerte”, en *Morir y existir. En vivo* [CD], Del Records, Downey, California.

Gerardo Ortiz (2013) “Dámaso”, en *El primer ministro* [CD], Del Records, Downey, Los Ángeles, California.

Javier Rosas y su artillería pesada (2012) “En la sierra y en la ciudad”, en *Otro golpe* [CD], Universal Latin Music Entertainment, Los Ángeles, California.

Los Plebes del Rancho de Ariel Camacho (2016) “Del Negociante”, en *Recuerden mi estilo*, Del Records, Downey, California.

Ariel Camacho (2014) “El Karma”, en *El Karma* [CD], Del Records, Downey, Los Ángeles, California.