



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**ACERCAMIENTO LINGÜÍSTICO Y LITERARIO A LA FIGURA DEL
HÉROE EN LOS CORRIDOS SOBRE TRÁFICO DE DROGAS**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

MÓNICA BAYUELO GARCÍA

ASESOR: DRA. MARÍA DEL PILAR ISABEL MÁYNEZ VIDAL

Agosto, 2015

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La gratitud me hace estimar todos los favores que, desde el inicio de este proyecto, muchas personas a mi alrededor me han brindado. No podría, sin embargo, mencionar a cada una, aunque tengo certeza de que al momento de leer estas palabras sabrán lo que han hecho por mí en momentos y situaciones precisas, y cuánto estaré en deuda con ellas. No obstante, a lo largo de todo este proceso, tres presencias constantes me acompañaron y me gustaría evocarlas particularmente. A Pilar Máynez, por dirigir el camino de este trabajo, por darle estructura a lo que en principio parecía completamente descabellado y, sobre todo, por contagiarme de su apasionado interés por la lengua. A Manuel Trejo, por la disposición de leerme una y otra vez y vislumbrar conmigo rutas más allá de lo que se presentaba ante nuestros ojos...por su entrañable amistad. A Martha García, a ella, además de lo evidente, me gustaría agradecerle por ser justo como es y por confiar irremediabilmente en mí.

La realidad se encargó aquí de la dirección artística y sus accesorios son: sangre auténtica, tomates auténticos, crimen auténtico, auténtica miseria. Si la parodia resulta ser espantosamente seria, si el folletín le gana la partida a los hechos, recuperará su dignidad perdida. Si tras la representación el aplauso obliga a alzar el telón, si entonces los cadáveres de los actores, en lugar de salir a saludar, siguen tendidos y bañados en sangre, del impacto producido en los espectadores hay que deducir que el folletín, presentado para esparcimiento de la sociedad, ha adquirido fuerza probatoria frente a los horrores de aquélla.

Hans Magnus Enzensberger

Índice

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción..... | 5 |
| Capítulo 1. Los narcocorridos en México. Génesis y contenido..... | 9 |
| 1.1 El romance. Relación con el corrido..... | 9 |
| 1.2 Breve historia del corrido mexicano..... | 13 |
| 1.3 Características del corrido..... | 19 |
| 1.4 Cultura del narcotráfico mexicano..... | 21 |
| 1. 5 Narcocorridos | 28 |
| Capítulo 2. El héroe como figura central de los narcocorridos..... | 34 |
| 2.1 En torno a la conceptualización del héroe..... | 34 |
| 2.2 Tipologías heroicas..... | 39 |
| 2.3 ¿Antihéroe? | 49 |
| Capítulo 3. Análisis de caracterización en los corridos sobre tráfico de drogas..... | 53 |
| 3.1 La semántica de las expansiones..... | 56 |
| 3.2 El discurso..... | 58 |
| 3.3 Caracterización..... | 65 |
| 3.4 Principales distinciones entre agrupaciones..... | 79 |
| 3.5 La caracterización en el discurso..... | 81 |
| 3.6 El “Movimiento Alterado”..... | 84 |
| Consideraciones finales..... | 87 |
| Apéndice..... | 92 |
| Bibliografía..... | 105 |

Introducción

Los narcos son los héroes épicos de esta Ilíada que es la violencia moderna.
Juan Cajas

La inquietud acerca de las implicaciones culturales del narcotráfico se ha incrementado en las últimas décadas y ha atraído la atención de investigadores de los más variados campos de estudio. Las siguientes páginas pretenden ofrecer una aproximación a este fenómeno desde el aspecto literario y a través de dos conceptos principales: el corrido y el héroe. Nos interesa acercarnos, en los términos posibles, a la ideología de una cultura envuelta en el tráfico de drogas, cuyos efectos se manifiestan principalmente a través de ciertas estrategias lingüísticas.

En México existe una gran tradición corridística, representada por Andrés Henestrosa y Aurelio González, quienes también advirtieron en esta estructura narrativa símbolos del sentir popular. Reconocemos que, desde sus orígenes, el corrido ha tenido tres funciones imprescindibles: la función periodística, que permitía a la población el conocimiento de los hechos políticos y sociales que acontecían en un momento determinado y cuyo acceso hubiese sido imposible de otro modo. La de registro, la cual consiste en la discriminación de esta información y el rescate de aquella considerada como relevante por la colectividad para ser transformada en piezas líricas que resultaban no sólo accesibles, sino también de fácil reproducción a través de la oralidad. La última función corridística es la mitificación y es en este punto en el que se encuentra la creación de los héroes.

Originalmente, este trabajo tenía sólo la pretensión de que había que reivindicar el género corridístico por sus raíces culturales y por la importantísima función social que ha tenido a través del tiempo; sin embargo, conforme la investigación avanzaba se descubrió un camino que era imposible no tomar: La ideología. Para Wilhelm Von Humboldt, lingüista y pensador romántico, “La lengua es el espíritu de los pueblos y el espíritu de

los pueblos es la lengua.”¹ Y el espíritu de un país que está envuelto en el narcotráfico desde hace varias décadas se mostró ante nosotros de forma precisa a través de las palabras y la música.

La pregunta que está en la base de esta investigación es por qué los corridos hacen parecer héroes a personajes tan desafiantes como los narcotraficantes. Para responderla tuvimos que esclarecer los conceptos de corrido y héroe y encontrar su conexión formal mediante su caracterización, la cual arrojó atributos que parecían contradecirse entre sí, y de esta forma iban construyendo un concepto cada vez más complejo y cada vez más interesante.

Llamó nuestra atención, principalmente, la capacidad humana, expresada en el narcocorrido, de transformar conceptos antiquísimos como el del héroe que evidencia las concepciones que tenemos actualmente respecto al mundo. En un principio se tenía la consideración de que el corrido de drogas, al retomar temas con los que la mayoría de nosotros no podríamos sentirnos identificados, como la violencia y el poder, sólo podía poner de manifiesto el contenido ideológico de un grupo particular; no obstante, al clarificar la figura del héroe y comprender la necesidad de su creación, nos percatamos de que su *mundanización* corresponde a la crisis de toda una cultura, y a sus efectos ante los que somos todos vulnerables.

El cuerpo de este trabajo está integrado por tres capítulos. El primero de ellos, “Los narcocorridos en México como una manifestación lírica y épica”, recorre y delimita la relación entre el romance, estructura lírica y narrativa popularizada en el siglo XV, y el corrido a través de su estructura formal y su función cultural. Asimismo, presentamos un acercamiento al corrido mexicano mediante su historia, su arraigo en la cultura, de la que también se robustece, y las características que lo conforman. En la parte final de este capítulo se expone la cultura del narcotráfico, o *narcocultura*, con la finalidad de situar al

¹ Wilhelm von Humboldt, *cit. pos.* Pilar Máñez, “La influencia de Humboldt en el pensamiento lingüístico contemporáneo” en *Históricas, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 73, UNAM, 2005, p. 9.

lector en un lugar desde donde le sea posible comprender las particularidades que han provocado la creación de este tipo de corridos.

El segundo capítulo, “El héroe como figura central de los narcocorridos”, pretende clarificar el contenido ideológico de la simbolización heroica en los corridos, analizados mediante su conceptualización. Se plantea, en primer lugar, un acercamiento a esta conceptualización a través de constantes que lo conforman, como la salvación, el rompimiento de los límites, la mitificación, la búsqueda de la libertad y la transición heroica. La idea de héroe se desarrolla desde la perspectiva social y filosófica, principalmente, hasta llegar al punto en el que se plantea la negativa de que el narcotraficante pueda ser un héroe verdadero, aquel cuya misión es la salvación de sus semejantes a partir de sus acciones excepcionales. Se exponen algunas características del antihéroe y se plantea que en este caso no puede considerarse como tal puesto que entre el antihéroe y el héroe manifestado en los narcocorridos media la representación literaria.

Por último, se encuentra “Análisis de los corridos sobre tráfico de drogas”. Se realiza un examen de la caracterización del héroe en el discurso lírico, que a través de la semántica de las expansiones concentra y significa las cualidades del *personaje principal*. Estos atributos se encuentran distribuidos en el discurso; de ahí la importancia de examinarlo, pues su origen determina el efecto de sentido que habrá de tener en el receptor. Se revisan, entonces, el discurso directo, el indirecto y la apropiación, que media a los dos primeros, a partir de elementos narratológicos tomados de autores como Roland Barthes, Óscar Tacca y Bal Mieke.

Debido a que no existe una obra que exponga las características comunes entre narcotraficante y héroe, más allá de su enumeración, este trabajo busca sintetizar las cualidades expuestas en los narcocorridos y, para lograr este fin, se ha partido fundamentalmente del trabajo sociológico de Valenzuela Arce.

Los corridos, aunque primordialmente narrativos, también poseen otra característica sustancial: la música, razón por la cual se ha considerado importante que aquel que lea este trabajo conozca no sólo el aspecto narrativo de las líricas, sino que tenga un acercamiento total a su composición original. Así, en la contraportada se puede encontrar un disco con el corpus completo, para que se reproduzca y las narraciones no pierdan el sentido musical que ha servido para su arraigo en el folclor nacional.

Aunque suele subestimarse la calidad de los corridos debido a su contenido ideológico y a la aparente simplicidad de su construcción literaria, sobre todo de los dirigidos al narco, creemos que esta valoración es superflua y obvia la importancia cultural que hay detrás de estas estructuras líricas. Es a partir de lo anterior que este trabajo toma fuerza y adquiere sentido. De esta forma, las páginas siguientes buscan atraer el interés hacia este mundo tan amplio a través de nuevas manifestaciones lingüísticas inmersas en la tradición corridística.

1. Los narcocorridos en México. Génesis y contenido

1.1 El romance. Relación con el corrido

El romance ha sido una expresión muy analizada dentro del ámbito de la literatura hispánica porque en él se encuentran imágenes y símbolos que dejan ver las características del lenguaje, de las estructuras poéticas propias de esta clase de expresiones que remiten al contexto social e histórico en el que fueron creados. Aunque el foco de nuestra investigación no reside en el análisis del romance, se consideró pertinente apuntar en qué consiste su transformación a lo que conocemos como corrido.

Podemos considerar al romance como una forma literaria que consta en versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrima. Vicente T. Mendoza asegura que esta manifestación lírica está conformada de “una sola frase de cuatro miembros en total, que corresponde a los cuatro hemistiquios de dos versos pareados del verso épico.”² La función del romance consistía, principalmente, en acompañar las labores agrícolas y las horas de fatiga del vulgo.

La mayoría de los romances de los que se tiene noticia están agrupados en el Romancero. En esta recopilación se pueden distinguir dos tipos de romances distintos entre sí, principalmente, por la época de la que datan (el Romancero tradicional o viejo, del siglo XIV al XVI, y el Romancero nuevo, que data a partir de la segunda mitad del siglo XVI) y porque los pertenecientes a la primera época son anónimos, mientras que en los que se agrupan en la segunda se han adjudicado a autores cultos y conocidos.

Para Aurelio González, el Romancero viejo se transmitió a través de la tradición oral y así pudo mantenerse en la memoria colectiva, por lo cual se renovó continuamente.³

² Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México, 1997, p. 16.

³ Vicente T. Mendoza, “Del Romance al Corrido. Estilos, temas y motivos”, en Yvette Jiménez de Báez, (ed), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, p. 12-13.

Por su lado, el Romancero nuevo está compuesto de estructuras artificiosas con un estilo erudito en los que se imitaba a los romances anteriores sin perder el aire popular.⁴

Entre el Romancero nuevo y el viejo hubo un periodo de transición estilística cuya base fueron los medios de difusión, escritos o impresos. González dice al respecto que: “el soporte en los textos literarios de tradición oral es la memoria colectiva y por lo tanto el lenguaje de la tradición recurre a muchos elementos que tienen una función nemónica.”⁵ Mientras que en el Romancero viejo la oralidad era el medio de transmisión, en los textos del Romancero nuevo intervinieron otro tipo de soportes; así, hojas sueltas y pliegos impresos se difundieron desde los puntos urbanos, lo cual evitó una variación considerable en su estructura, pues “el lenguaje no es el natural de la oralidad y, por tanto, el receptor sencillamente los memoriza tal cual los escucha.”⁶

1.1.1 Similitudes entre romance y corrido

Muchos autores consideran que el corrido proviene del romance y han encontrado una relación entre éstos que se identifica, principalmente, a partir de dos elementos. El primero de ellos es en cuanto a su estructura lírica y el segundo con respecto a los temas empleados en su construcción.

En relación con su estructura, Vicente T. Mendoza advierte que en el romance sobresale un diálogo directo que incluye a un relator que actúa al inicio y relaciona los diversos episodios de la historia; mientras que el corrido es una narración, en primera o tercera persona, que se desenvuelve gracias a un testigo presencial o de un relator “bien informado” que actúa de principio a fin sin que exista diálogo pero, cuando esto último sucede, puede asegurarse, según Mendoza, que el corrido se encuentra más ligado al romance.⁷

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ Aurelio González, “Del Romance al Corrido...”, p. 15.

⁷ *Cfr. Ibid.*, p. 16.

Mendoza menciona que la evolución del corrido de la forma romance derivó en muchos metros, pues los hay heptasílabos, decasílabos, dodecasílabos y aún con mayor número de sílabas. Incluso dice que, además, el primero puede tener intercalados estribillos de pie quebrados más largos que la estrofa.⁸ Andrés Henestrosa reconoce como corridos a los textos poéticos narrativos que en su mayoría cumplen un esquema preexistente como la presentación del texto, las acciones y el narrador dentro de las formas métricas tradicionales⁹, pero no abunda sobre su composición métrica.

Otra similitud entre ambas estructuras narrativas son los temas en los que basan sus historias. Beatriz Mariscal, en su artículo “El romancero pan-hispánico: tradición y oralidad”¹⁰, enumera algunos motivos compartidos entre romance y corrido, como el crimen, el cual es descrito como un acto ejecutado astutamente: “se trata de una fórmula narrativa muy característica del corrido, que puede aparecer en el romance, bien al principio del relato, bien después de la noticia del asesinato”¹¹; asimismo, señala la localización de lo que se narrará.

Para Aurelio González, entre las reminiscencias romanísticas del corrido sobresale la presencia de personajes transgresores, como bandidos, valentones o luchadores sociales “independientemente del referente histórico que puedan tener; ya que es su caracterización la que los identifica como héroes de corridos.”¹² En este sentido, Magdalena Altamirano identifica esta figura heroica como procedente del rufián de las jácaras y enfatiza que la configuración de estos personajes en el corrido es una muestra de la continuidad del romance.

Otro tema cultivado en el corrido es el de los amores ilegítimos o impedidos. González considera que el fin de los tiempos revolucionarios provocó el desplazamiento

⁸ Vicente T. Mendoza, *El corrido de la Revolución...*, p. 21.

⁹ Cfr. Andrés Henestrosa, *Op. cit.*, p.13.

¹⁰ Beatriz Mariscal, “El romancero pan-hispánico: tradición y oralidad” en Yvette Jiménez de Báez, (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2002.

¹¹, *Ibid.*, p. 202.

¹² Aurelio González, “Del Romance al Corrido. Estilo, temas y motivos” en Yvette Jiménez de Báez, *Op. cit.*, p. 216.

de los temas épicos a los novelescos, los cuales tienen por tema “asuntos amorosos, tragedias pasionales, traiciones y amores desdichados.”¹³

Vicente T. Mendoza afirma que el corrido proviene del romance castellano, en particular, el procedente de Extremadura y Andalucía, y que se conoce en España como *Carrerilla* o *Romance corrió*¹⁴; además, añade que está constituido por coplas, cantares y jácaras, también llamados romances de jaques y valentones.

Álvaro Custodio¹⁵ apoya la posición de Mendoza al señalar que, si bien el romance es una raíz del corrido, no es la única, pues para su construcción y transformación también echó mano de las jácaras y las coplas.

Samuel G. Armistead, a pesar de reconocer el parentesco entre el romance y el corrido, no acepta a este último como un género narrativo, sino que sólo, desde su perspectiva, “alude a una serie de detalles que, a lo más nos puede sugerir el trasfondo de un relato, que se puede intuir.”¹⁶ Además, afirma que el corrido, a diferencia del romance, se enfoca menos en la acción y más en los comentarios verbales que el protagonista dice acerca de la acción. Así, Armistead asegura que el corrido es sólo alusivo; mantiene del romance su género, épico-lírico, y, sobre todo la “perspectiva sensualmente heroica”.¹⁷

Existen algunos autores que han buscado los antecedentes del corrido en otras formas poéticas distintas al romance. Incluso, Vicente T. Mendoza consideró que la valona o glosa en décima cantada podía ser el antecedente directo del corrido. Thomas Standford, por su parte, vio en el villancico sus posibles orígenes, y asegura que los antecedentes inmediatos del corrido revolucionario pueden ubicarse en la tradición de la décima en México durante el siglo XIX.

¹³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁴ Vicente T., Mendoza, *El corrido de la Revolución Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México, 1990, p. 19.

¹⁵ Álvaro Custodio, *cit. pos.* Mario Arturo Ramos, *Op. cit.* p. 14

¹⁶ Samuel G. Armistead, “El corrido y la balada internacional...”, p.15-35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 17.

Podemos ver, entonces, que a pesar de las propuestas el romance sigue teniendo más fuerza como antecedente inmediato del corrido mexicano. Y, como sostiene González al respecto: “no se puede pretender ubicar el origen del corrido al margen de tradiciones genéricas dominantes, ni ignorar la continuidad y universalidad genérica, esto es la baladística, que presenta el corrido.”¹⁸

Coincidimos con Beatriz Mariscal cuando señala que el Romancero, como cualquier otro tipo de producto cultural, ha sufrido transformaciones en función del dinamismo referencial, pero que se ha mantenido porque se ha adaptado a las necesidades de comunicación de los pueblos, además de transformar tanto su estructura como sus referentes dentro de cada comunidad.

Finalmente, Andrés Henestrosa señala que el corrido es pariente del romance español “no por haberle dado origen formal, sino en cuanto a la intención y a la finalidad de información que lleva implícita.”¹⁹

1.2 Breve historia del corrido mexicano

Vicente T. Mendoza considera que el corrido es “la expresión directa más genuina del sentimiento de las gentes”²⁰ y lo conceptualiza como “lirica narrativa.” Considera que este tipo de lírica es más imponente que otras por su estilo, su carácter y su fluidez; además de que es esencialmente narrativo.²¹ Señala al respecto:

El corrido mexicano actualmente es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares; forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas, guerreras [sic] y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y del cantar, tratando muy especialmente asuntos amorosos o bien relatos sentimentales a las veces de un corte

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Andrés Henestrosa, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, Porrúa, México, 1977, p. 14.

²⁰ Vicente T. Mendoza, *El corrido de la Revolución...*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, *Lirica narrativa...*, p. 7.

exquisito. La jácara a su vez le ha heredado el énfasis exagerado del machismo, las baladronas, jactancias, engreimiento y soflama, propios de la germanía y en labios de jaques y valentones.²²

Por su parte, Gabriel Saldívar propone que el nombre de corrido provenga de su historia:

[...] tiene raíz en el romance de España y llegó a América en la Conquista. Se desarrolló por uno de sus subgéneros llamado “Cantar de ciegos” –*Romance corrío*, como señalábamos anteriormente– que eran versos rimados para ser cantados por intérpretes invidentes en las plazas públicas y que se vendían después de la audición en hojas sueltas, circulando así por diversas partes del país.²³

A pesar de que en sus investigaciones muchos autores parten del periodo revolucionario como origen del corrido y otros, los menos, apenas esbozan una breve referencia sobre sus antecedentes, algunos investigadores como Ángel M. Garibay, Armando de María y Campos y Mario Colín²⁴ coinciden en que el origen hispánico del corrido podría encontrarse entre los pueblos indios, específicamente en la poesía náhuatl, mucho antes de la llegada de los españoles.²⁵

Andrés Henestrosa, respecto a los orígenes del corrido, asegura que éste posee una de las formas más típicas de la canción popular; tiene una estructura literaria puramente vernácula, y que sus antecedentes pueden rastrearse a la época novohispana:

[...] uno los primeros cantares compuestos por los primeros indígenas en español *conforme a su antigua usanza*, es el que cantó con acompañamiento de varios instrumentos, uno de los alumnos del colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en la fiesta del Perdón, frente a la iglesia de San Hipólito.²⁶

Yolanda Moreno Rivas²⁷, por su parte, realiza una división temporal en la historia del corrido:

1) Desde la Independencia hasta el ascenso de Porfirio Díaz.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ Gabriel Saldívar, *cit. pos.* Mario Arturo Ramos, (comp.), *Cien corridos. Alma de la canción mexicana*, México, Océano, 2002, p. 13.

²⁴ Para profundizar en la posición de Mario Colín sobre los orígenes del corrido, véase, Mario Colín, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972.

²⁵ *Cfr.* José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.* p. 37.

²⁶ Miguel Othón de Mendizábal, *Obras completas*, (México, 1946-1947), T. II, p. 430, citado en nota al pie en Andrés Henestrosa, *Op. cit.*, p. 14.

²⁷ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana, Colección de los noventa*, México, Alianza, 1979.

2) Desde los principios de la dictadura hasta 1910.

3) Desde los inicios de la Revolución hasta nuestros días.

De acuerdo con Guillermo Orta, en el primer periodo, es decir, desde la Independencia hasta principios del Porfiriato, el corrido cumplió con la función de relator de batallas, lugares geográficos, héroes y villanos, logrando así el crecimiento e impacto populares. El corrido funcionó como panfleto político: “componer y cantar corridos constituía un acto de resistencia.”²⁸

Moreno Rivas hace notar que algunas investigaciones, basadas en las recopilaciones de Higinio Vázquez Santa Ana, sitúan los comienzos del género a principios del siglo XX. Esta misma autora anota que desde su aparición hasta 1920 la forma estructural del corrido no evolucionó notablemente, pero los temas tratados en él sí, y ejemplifica esta aseveración con la figura del héroe. Señala, además, que para 1918 dejó de ser un texto colectivo y, por tanto, anónimo; consecuentemente, comenzaron a reconocerse nombres de autores específicos, como Samuel Margarita Lozano, Concha Michel, Alfonso del Río y Miguel N. Lira.²⁹

Para entender el carácter del corrido es imprescindible considerar los medios de comunicación masivos, en primer lugar, la imprenta. De esta forma, las Casa Valdez y la conocida como Abadiano, fueron probablemente las primeras en dedicarse a la publicación de literatura popular desde 1830; después, en 1870, junto con la casa de Antonio H. Guevara, abrieron camino al auge que tendrían las hojas sueltas y cuadernillos con las

²⁸ Guillermo Orta Velázquez, *El corrido*, México, Manuel Porrúa, 1981, p. 14.

²⁹ *Cfr.* Yolanda Moreno Rivas, *Op. cit.*, p. 30. Sin embargo, Vicente T. Mendoza, señala que ya en la época del corrido de la Revolución se encontraban nombres individuales los cuales, por su estimulación a este género, han sobresalido de la colectividad anónima, por ejemplo: Eduardo A. Guerrero y su hermano José, Melquiades C.N. Martínez, Felipe Flores, cuyo seudónimo es Juan Pérez; habla también de un americano E. Warren, “que se siente como nacional”, además de Federico Becerra, Claro Ortíz, Jorge Peña, Juan Ortega, Crescencio Zamudio, A. J. Armendáriz y D. Armendáriz, Julio Rebollar, Rosalía Argüello, Ezequiel Martínez, Guadalupe Chávez, Luciano Cortés, Candelario Pérez y muchos otros que firmaron su obra sólo con sus iniciales. Vicente, T. Mendoza, *El corrido de la Revolución...*, p. 112.

posteriores casas tipográficas y comerciales de Antonio Vanegas Arroyo y, más tarde, la de Eduardo Guerrero.³⁰

Particularmente, la casa de Vanegas Arroyo tuvo un papel muy importante en la industria musical mexicana, pues ayudó a la difusión y a la conservación del *romance nacional*, como llamaba Vicente Riva Palacio al corrido.³¹ Imprimió muchos de los textos en hojas sueltas que tuvieron gran aceptación en el público tanto por los temas como por sus bajos costos:

Batallas, levantamientos, ascensiones en globo, asesinatos, todo acontecimiento aparecía oportunamente reseñado en aquellas hojitas impresas por Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero con un grabado explicativo, memorable que frecuentemente realizaba el mismísimo Posada.³²

En 1904 se documenta la grabación más antigua de un corrido y se preserva en un cilindro. Esta composición lleva por nombre “Jesús Leal” y fue grabada en la ciudad de México por Rafael Herrera Robinson para Edison Phonograph. De esta manera, queda evidencia de que la difusión de esta particular manifestación también estuvo marcada, primero por la imprenta y más tarde por la presencia fonográfica en el país. Este último hecho condicionará, según algunos investigadores, las características de ejecución del corrido y, como consecuencia, su calidad.

Los críticos han enfocado sus estudios en las tres etapas marcadas por Moreno Rivas, sobre todo en los llamados corridos de la Revolución; sin embargo, Orta dice al respecto:

A partir de 1930 algunos críticos consideran que la calidad se pierde, que se adultera su esencia espontánea, que se convirtió en lisonja para candidatos y solicitud de “huesopúblico”, que la industria a través del disco, el cine y más tarde la televisión lo contaminaron convirtiéndolo en objeto de consumo. Sin embargo, también existen aciertos indudables que obligan a reconocer la cuarta época, independiente y masiva, llena de talento e ingenio que la distinguen como la metamorfosis.³³

³⁰ Aurelio González, *Del Romance al corrido...*, p. 214.

³¹ Cfr. Guillermo Orta, Velázquez, *Op. cit.*, p. 15.

³² Yolanda Moreno Rivas, *Op. cit.*, p. 29.

³³ Guillermo Orta Velázquez, *Op. cit.*, p. 17.

El mismo Aurelio González admite que con el transcurso del tiempo muchas manifestaciones se aprovechan del prestigio del corrido para ganar popularidad; incluso este autor es uno de los primeros en mencionar la aparición de los llamados narcocorridos:

[...] en los últimos años la presencia de los “narcocorridos” hacen que pueda ser una manifestación multiforme y que el término corrido se use injustificadamente para designar otras manifestaciones literarias o musicales como por ejemplo canciones líricas aprovechando el prestigio del término corrido. Su amplia difusión ha hecho que, desde su primer auge a principios del siglo XX, se compongan corridos que se alejan temática y formalmente del lenguaje y los cánones generados por la estética colectiva y que por tanto tienen distinto arraigo en la comunidad.³⁴

En la década de los setentas del siglo pasado,³⁵ según los estudios de José Manuel Valenzuela Arce, el corrido tomó dos vertientes: la primera que hasta entonces coincidía con el cine comercial que había llevado a la pantalla muchos de los corridos “anónimos”; mientras que en la segunda mitad de la década, se transforma y toma temas recurrentes como la violencia, el narcotráfico y la frontera.³⁶ Así, el corrido abre las puertas a la canción norteña, con temas como el machismo y el alcohol, aunque sin deslindarse tanto de las características de la canción popular, pero evidenciando la “superficialidad de lo prefabricado.”³⁷

Valenzuela Arce señala algunos elementos sociales que influyeron en la industrialización del corrido:

- a) La disminución del analfabetismo que provoca la disminución de la oralidad.

³⁴ Aurelio González, *El corrido: expresión popular y tradicional...*, p. 19.

³⁵ “[...] a pesar de los negros pronósticos [...] sobre su permanencia de quienes entendían el corrido básicamente desde una perspectiva nacionalista y revolucionaria, el género adquiere nueva vitalidad con el desarrollo de temas novelescos (sin olvidar los épicos) y desde los años setenta con gran impacto comercial de grabaciones de intérpretes y conjuntos musicales profesionales, especialmente del norte del país, con la temática de “contrabandistas”. Aurelio González, “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual”, en *El folclor literario en México*, Herón Pérez Martínez, Raúl Eduardo (eds.), El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, p. 137.

³⁶ José Manuel Valenzuela, Arce, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, El Colegio de la Frontera, México, 2006, p. 46.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

b) La urbanización de la población frente a la cual se buscan nuevas identidades, imágenes y símbolos con los cuales identificarse, o bien la resignificación de los anteriores.

c) La renovación generacional.

d) El crecimiento de la clase media la cual, en la búsqueda de “una vida mejor”, desdeña al corrido.

Si bien es cierto que la presencia del corrido perdió auge debido a la industrialización de éste, también lo es que en los últimos años la ha recuperado gracias a la industrialización misma, esto es, la producción masiva y la persistente publicidad de este tipo de manifestaciones. Además, su auge invita a observar el choque entre la sociedad y las nuevas circunstancias a las que se enfrenta: violencia, narcotráfico, pobreza; así, los corridos a los que estábamos acostumbrados cedieron paso a nuevas producciones enmarcadas por la narcocultura, de la que se hablará más adelante.

Para Laurent Aubague el corrido, como forma literaria, se había degenerado desde el periodo poscardenista hasta el final de los años treinta e, incluso, también se había desintegrado:

Debido a la adopción por parte de la sociedad mexicana de la enajenación capitalista, la subcultura de masas y la industria cultural de la sociedad de consumo. En este sentido, también enfatizaba en la necesidad de volver a relacionar al corrido con los valores nacionalistas para la revitalización de éste.³⁸

Pese a lo anterior, estamos de acuerdo con Aurelio González cuando señala que el corrido es un género literario constituido a plenitud y que ha tenido éxito tanto en el público rural como en el urbano; además de que su valor distingue cada vez menos los estratos

³⁸ Laurent Aubague, “El corrido a partir de los años 40: naturaleza y significación de una crisis.” *Controversia* (Centro Regional de investigaciones Socioeconómicas, Guadalajara, I-I (1976-1977), pp. 32-41), cit. pos. Aurelio González, *El corrido: expresión popular y tradicional...*, p. 23.

sociales, ya por su valor noticioso, ya por su contenido propagandístico o ideológico, más allá del periodo revolucionario.³⁹

1.3 Características del corrido

El corrido tiene tres funciones primordiales. Muchos autores coinciden en que la principal es la de informar; sin embargo, aunada a ésta se pueden advertir dos más que no resultan de menor importancia, una de ellas es la de registro:

[...] los actores sociales componen corridos sobre sus luchas obreras, estudiantiles o populares, no sólo con la intención de “difundir” su experiencia, sino, además, como acto de inter-reconocimiento, como constancia de que ellos estuvieron en esa lucha, como registro de “su verdad”, como narración colectiva.⁴⁰

En muchas ocasiones, los corridos fungen como síntesis históricas de los conflictos o guerras; algunos de ellos tienen referencia en periódicos, pero otras veces, las más, tienen su origen en los relatos de los protagonistas o testigos de dichos eventos “y describen los hechos con tal exactitud que solamente estando en las trincheras pueden haber sido redactados.”⁴¹

La “tercera función” del corrido es la creación de mitos. Él los funda y los reproduce, y de manera recíproca éstos influyen en la creación de la identidad común, “de una creencia compartida, de un dolor colectivo, de algo que sólo al grupo le pertenece”⁴² pues, como advierte Valenzuela Arce, “el mito no se valida en la verdad histórica sino en la funcionalidad social”⁴³, de tal forma que echa mano del corrido para existir, y el corrido toma al mito como uno de sus principales motivos. En esta misma línea, encontramos a Henestrosa, quien apunta:

La condición de anónimo es lo que permite que el pueblo, sabedor de lo que es suyo, lo vaya transformando, agregándole, quitándole o modificando sus circunstancias, para acomodarlo a distintas realidades, porque el corrido, como

³⁹ Cfr. Aurelio González, “El corrido: expresión popular y tradicional en la balada hispánica”, *Olivar* 15, 2011, p. 27.

⁴⁰ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 77.

⁴¹ Vicente T. Mendoza, *El corrido de la Revolución...*, p. 78.

⁴² José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 67.

⁴³ *Ibidem.*

toda literatura verdadera, es realista, pues hasta cuando inventa o exagera maneja una realidad ideal, algo que se anhela, una mentira que es imagen y anticipación de una verdad.⁴⁴

Valenzuela Arce señala que en el corrido se reconocen símbolos constituidos a partir de las culturas populares que están ya anclados en el imaginario colectivo. Puntualiza sobre las representaciones sociales de las que se valen los corridos:

[...] son construcciones colectivas a través de las cuales se construye a las/os otras/os generalizadas/os y se producen explicaciones cristalizadas de sus rasgos y comportamientos [...] se conforman desde dimensiones estáticas que poco responden al cambio, o lo hacen de manera lenta y tardía.⁴⁵

Continúa diciendo que las representaciones sociales son de suma importancia para la sociedad, pues es el modo en que podemos afirmarnos colectivamente, y en consecuencia, de manera individual. Para Valenzuela Arce, la importancia de estudiar los corridos, aunque él se aboque fundamentalmente a la parte sociológica, radica en que puede conocerse no sólo la perspectiva objetiva de la sociedad, sino la idea que tiene la sociedad de sí misma.⁴⁶ Por esta razón, estamos de acuerdo con este autor cuando menciona que los corridos no son sólo “cantos autocontenidos” pues, para entender su totalidad se necesita recrearlos desde las prácticas sociales que los motivan y que en ellos se [re] producen.⁴⁷

Además, dice:

Como elemento de expresión de los grupos populares el corrido refiere múltiples historias que, cantadas o recitadas, propician la magnificación de los actos a la vez que les confiere una limitación geográfica y temporal. A través de esta manifestación las masas han visto recreados sus anhelos, pasiones, frustraciones y simpatías, y creado sus héroes, antihéroes, mitos y leyendas.⁴⁸

Carlos Monsiváis reconoce que el corrido no ha muerto ni está en crisis, sino que se trata de un género renovado que:

Conoce años de auge y encomienda categorías: cantar a la gente de un pueblo que se reconoce en la violencia, consagrar héroes y leyendas, sostener la idea

⁴⁴ Andrés Henestrosa, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

de la historia como duelo de caudillos, promover un arquetipo de la poesía popular, implantar el orgullo de la tropa, seleccionar las batallas memorables.⁴⁹

El corrido pues, aunque sin muchas variaciones en su estructura, tiene de relevante los actos ejemplares o los sucesos significativos que la memoria colectiva ha seleccionado, casi siempre, desde una perspectiva valorativa. Esto sugiere, como se mencionó antes, que el corrido adquiere importancia por el contexto de su creación, en el cual, al mismo tiempo, se reproduce.

1.4 Cultura del narcotráfico mexicano

Para entender plenamente los narcocorridos es imprescindible hablar antes sobre la cultura del narcotráfico que los envuelve y justifica. Si bien es cierto que provienen genéricamente de los corridos, también lo es que el apogeo de la vertiente que versa sobre el tráfico de drogas tiene lugar gracias a la llamada narcocultura.

El narcotráfico puede considerarse como una “red transnacional de producción, transporte y comercialización de drogas ilegales.”⁵⁰ En el colectivo popular se piensa que el tráfico de drogas es reciente; sin embargo, la ley seca promulgada en Estados Unidos durante los años veinte y treinta, que prohibía la comercialización de licores, demuestra que el tráfico ilegal de mercancía no es un negocio reciente. Además, diversos productos que ahora son legales no lo fueron hace muchos años, como la caña de azúcar, el café, el té y el licor; incluso el uso de heroína y marihuana fueron permitidos durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, lo que deja ver que la percepción de ilegalidad ha cambiado con el paso del tiempo.⁵¹

No es sino a partir de los años ochenta que el tráfico ilegal de drogas se fortalece e importantes grupos de narcotraficantes se consolidan en México, a tal grado que ya para

⁴⁹ Carlos Monsiváis, “Reír llorando: notas sobre la cultura popular urbana”, en Ladrón de Guevara, (coord.), *Política cultural del Estado mexicano*, México, SEP, p. 56.

⁵⁰ Lilian Paola Ovalle, “Las fronteras de la ‘narcocultura’ en *La frontera interpretada: procesos culturales en la frontera noroeste de México*, Everardo Garduño et. al. Mexicali, Baja California, Centro de investigaciones Culturales-Museo, Conaculta, CECUT, Congreso del Estado de Baja California, 2005, p. 121.

⁵¹ José Manuel Valenzuela, Arce, *Op. cit.*, p. 16.

1991 nuestro país era el principal proveedor de marihuana, con un setenta por ciento, y de heroína, con un veinte por ciento.⁵²

La *transnacionalidad* del negocio de las drogas implica globalización; en este sentido, resulta pertinente recordar lo dicho por Lilian Ovalle, respecto al discurso de la antropología posmoderna, en la cual la cultura es por definición *desterritorializada*. La investigadora señala que la cultura:

[...] es el conjunto de acontecimientos vinculados a la acción humana por los cuales circulan los modos de apropiarse y vivir determinadas realidades sociales. [...] a pesar de los múltiples significados que pueda retomar la cultura, ésta aparece siempre ligada a la creación del sentido de la vida y del mundo'.⁵³

Cabe aquí la perspectiva de José Antonio Marina, para el cual la cultura “es el conjunto de soluciones que un grupo social da a los problemas humanos.”⁵⁴ Sin embargo, para merecer la categoría de cultura requiere ser colectiva y tener cierta duración.⁵⁵

Así pues, tiene sentido hablar de una cultura del narcotráfico cuando se admiten las prácticas cotidianas y las normas de comportamiento que rodean el negocio de las drogas; cuando se reconoce que para entender la complejidad de ésta es necesario entender el tráfico de drogas como “otro poder” que genera y ejecuta sus propias dinámicas de interacción. Hablar sobre una cultura que gira alrededor de esta actividad es entender que no sólo es un negocio al margen de la ley y que sus implicaciones van mucho más allá de ser, exclusivamente, una organización criminal. Valenzuela Arce señala sobre la estructura de la narcocultura, conocida también como narcomundo:

Podemos definir al narcomundo como una actividad ilegal que actúa como una red de poderes que permea al conjunto de la política, pero también como un capital simbólico que influye, de manera importante, en la definición de las representaciones colectivas.⁵⁶

⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵³ Lilian Ovalle, “Las fronteras de la ‘narcocultura’ ...”, p. 124.

⁵⁴ José Antonio Marina, *Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez de las sociedades*, España, Anagrama, p. 64.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 228.

Las circunstancias económicas actuales han impulsado al narcotráfico como una opción inmediata para alcanzar una mejor calidad de vida:

[...] deviene esperanza frente a la penuria cotidiana; su éxito no se deriva de la acción misma, ni del valor de sus actores sino del poder que se le asocia, de las expectativas que crea el acceso ilimitado del dinero. La posibilidad de ascenso justifica los riesgos, los grandes jefes de la mafia son arquetipos que así lo constatan.⁵⁷

Porque el narcotráfico, más allá de juicios de valor y cuestiones éticas, en su función más básica es un negocio y, “en estos años de crisis, héroe es cualquiera capaz de crear empleos.”⁵⁸ La economía tiene un lugar primordial en la sociedad contemporánea porque parece la forma más inmediata de poder, y desde la percepción del narcotraficante éste implica también complicidades y, sobre todo, la posibilidad de crear sus propias leyes en proporción a su capacidad financiera. El poder adquisitivo de estos personajes se transforma en un consumismo increíble que, para algunos, tiene la función de legitimar la procedencia del dinero; dicho en otras palabras, *lavarlo*, ya sea mediante sistemas bancarios, la inversión en bienes inmuebles o la adquisición de productos. De esta manera, logran, además, convertirse en referentes de estatus socioeconómico:

Uno de los aspectos centrales del narcomundo es el tributo que se le rinde al dinero y su enorme capacidad para corromper y comprar lealtades o respetabilidad. Al mismo tiempo que se destacan las carencias económicas que obligan a ingresar y permanecer en el narcomundo, también se pondera la capacidad hedonista y lúdica vinculada con su consumo.⁵⁹

La narcocultura pretende legitimar, mediante diversos mecanismos, la ilegalidad de sus acciones, muchas veces bajo el argumento de ofrecer mejores y más prontas condiciones de vida, Valenzuela Arce apunta sobre esto:

Se detenta cierta ideología legitimadora de sus acciones que, lejos de negar o encubrir sus actividades ilícitas, les permite aceptarlas y justificarlas plenamente. Un ejemplo de esto lo constituyen los narcotraficantes latinoamericanos, quienes se definen a sí mismos como defensores de los valores regionales y luchadores por el progreso. Sostienen que su industria, aun cuando ilegal, beneficia a Latinoamérica pues atrae enormes cantidades de dinero, promueve el desarrollo y reduce el desempleo. [...] Así, la cultura del

⁵⁷ *Ibid.*, p.p. 51-52.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹ José Manuel Valenzuela, Arce, *Op. cit.*, p. 105.

narcotráfico se desarrolla tras el sueño y la promesa de inclusión en regiones y localidades donde ascender a posiciones en las clases sociales es una tarea casi imposible mediante los mecanismos legales.⁶⁰

Los estudios sobre narcocultura nacieron en Colombia en el año de 1995, momento en que este país atravesaba una situación respecto al narcotráfico similar a la que se vive actualmente en México. El texto que dio origen a esto es de Abad Faciolince⁶¹ y se titula: “¿Asistimos en Colombia a una narcotización del gusto?”. En este artículo se marcan dos gustos que definen la narcoestética: el nuevo rico norteamericano y el montañero rico colombiano.⁶² A pesar de que la narcocultura es desdeñada por muchos a causa de su ostentación, no puede negarse que el narcotráfico ha construido una estética que se manifiesta en la música y también en la televisión, en la arquitectura, el cine y la literatura, como veremos posteriormente.

Omar Rincón reconoce que la cultura del narcotráfico ha construido alrededor suyo una estética, una narcoestética en la que se demuestra la veneración al dinero y con la que el narco se identifica. Menciona a Gustavo Álvarez Gardeazábal, quien afirma que el narcotráfico es una revolución cultural que necesita el “cambio de la moral del pecado por la moral del dinero.”⁶³ Rincón escribe que la estética del narcotráfico:

[...] es una estética, pero una forma de pensar, pero una ética del triunfo rápido, pero un gusto excesivo, pero una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico sino es para lucirlo y exhibirlo. El método para adquirir esta cultura es sólo uno: tener billete, armas, mujeres, silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos. Ah...¡y moral católica! [...] En síntesis, la obstinación de la abundancia, el gran volumen, la ostentación de los objetos. [...] El poder de ostentar.⁶⁴

Las personas que no están acostumbradas a verlo como cotidiano y también muchas de las que sí, han llegado a considerar esta nueva estética como mal gusto; sin embargo, se trata

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁶¹ *Cit. pos.*, Omar Rincón, “Narcoestética y narcocultura en narcoColombia” en *Nueva Sociedad*, N° 222, julio-agosto de 2009, p. 150.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ Gustavo Álvarez Gardeazábal, *cit. pos.* Rincón, Omar, *Op. cit.*, p. 150.

⁶⁴ Omar Rincón, *Op. cit.*, p. 148.

solamente de otra estética “común entre las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y sólo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo.”⁶⁵

En este punto, resulta adecuado mencionar que Omar Rincón hace una distinción generacional entre dos estilos de la narcocultura: la narcoestética, que ya ha sido mencionada, y la sicaresca. Para este investigador un sicario es un joven que mata por trabajo, religioso y para quien la imagen materna es sagrada; es el producto joven de la narcocultura.”⁶⁶ Sin embargo, Rincón matiza: “la sicaresca es la estética del joven, es una épica del éxito rápido, vivir a un millón y morir joven. Otra cosa es la narcoestética, que es la expresión de los patrones, que es el gusto socializado en los adultos, que es la marca colombiana.”⁶⁷

Este derroche también tiene presencia en la arquitectura y, aunque en el centro de México todavía no se haya producido y por tanto identificado, en el norte es un fenómeno real. En esta cuestión el punto de partida es innegablemente Colombia, sobre todo porque ahí se realizan ya estudios sobre el tema, por ejemplo, de la arquitectura, que Adriana Cobo define como: “ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar estatus.”⁶⁸ Se caracteriza por fachadas de mármol o enrejados dorados con referencias a símbolos griegos que sobresalen por su suntuosidad, llaves de oro en los baños, alfombras tejidas con hilos del mismo metal, casas-palacio que son construidas de la noche a la mañana.⁶⁹ Veamos la descripción de un panteón en Sinaloa:

Los jardines del Humaya tienen cientos de narcotumbas en unos terrenos castigados por el sol. Es uno de los cementerios más estrambóticos del mundo. Los mausoleos se han construido con mármol italiano y decorado con piedras preciosas, y algunos incluso tienen aire acondicionado. Muchos han costado más de 100.000 dólares, más que la mayoría de las casas de Culiacán. Dentro hay delirantes pinturas bíblicas junto a las fotos de los difuntos, normalmente con sombrero tejano, y por lo general empuñando armas.⁷⁰

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁸ Adriana Cobos, *cit. pos.* Rincón, Omar, *Op. cit.*, p. 150.

⁶⁹ José Manuel Valenzuela, Arce, *Op. cit.*, p. 164.

⁷⁰ Ioan Grillo, *El narco. En el corazón de la insurgencia criminal mexicana*, México, Tendencias, 2012, p. 296.

Si se retoma lo dicho por Cobo, saltará a la vista que ella va más allá de los prejuicios del gusto y propone analizar la narcoarquitectura como dentro del gusto popular. Desde su perspectiva, los que eligen este tipo de ornamentos para sus propiedades buscan, además de la legitimación, la continuidad como vínculo simbólico entre la sociedad.⁷¹ Esto resulta interesante porque la arquitecta deja ver dos puntos importantes de la narcocultura que no están presentes sólo en este campo de producción, sino también en otras más, y es que esta nueva arquitectura de la ostentación se reproduce por imitación, es decir, los narcotraficantes que tienen la capacidad económica para solventarla actúan imitando o tratando de recrear un estilo de vida, pero al mismo tiempo ellos influyen en el estilo de vida del pueblo y, poco a poco, como ha sucedido en Colombia, también en el gusto popular.

El cine es otro sector en el que el narcotráfico ha incursionado desde los años ochenta. En muchas ocasiones, la historia narrada en la obra cinematográfica proviene de alguna narración musical, generalmente de algún narcocorrido:

La industria despegó con la invención del video doméstico, que permitió a los productores hacer películas baratas que iban directamente al mercado del VHS y luego al del DVD [...] utilizando por lo general, como actores a personas que se interpretan a sí mismos: campesinos auténticos, prostitutas auténticas e incluso matones auténticos con pistola y todo.⁷²

Ioan Grillo añade que las tramas son ilógicas, confusas y que sus diálogos provocan risa.⁷³ Él mismo afirma que los principales consumidores de este tipo de cine no están dentro de las fronteras mexicanas, sino en Estados Unidos, en donde residentes mexicanos idealizan a su país por medio de estas obras. Además, añade que el cine del narcotráfico tiene una importante fuente de ingresos: los patrocinios otorgados por los narcotraficantes:

Los capos financian películas para blanquear dinero o para que se immortalicen sus hazañas en la gran pantalla. El capo Edgar Valdez, alias la Barbie, dijo en

⁷¹ Cobos, Adriana, *cit. pos.* Rincón, Omar, *Op. cit.*, p. 155.

⁷² Ioan Grillo, *Op. cit.*, p. 275.

⁷³ *Ibid.*, p. 276.

un interrogatorio de la policía que había entregado 200,000 dólares a un productor para que hiciera una película biográfica sobre él.⁷⁴

Además, puede hablarse incluso de narconovelas, las cuales poseen un nuevo estilo en el que se reconoce explícitamente la nueva forma de vida que ha generado el narcomundo. En ellas sobresale el estereotipo de la mujer de bajos recursos que tiene que inyectarse silicona para lograr penetrar a un mundo distinto y tener una nueva y mejor calidad de vida. Aunque en la televisión es menos recurrente la explicitación del narcotráfico, ésta se valida por el estilo de vida que los personajes “exitosos” tienen dentro de la narración telenovelesca.

La vestimenta del narcotraficante es una de las formas más estereotipadas de la narcocultura: “hombre gordo y bigotón, vestido con botas, sombrero tejano, dos armas cuerno de chivo”⁷⁵ gruesas y visibles joyas de oro, camisas estampadas y satinadas y hebilla piteada. Incluso, en 2009 la “moda” preocupaba a las autoridades por la influencia que tenía en los jóvenes:

En los estados como Baja California, Sinaloa y Durango, donde la actividad del crimen organizado se ha incrementado, la llamada narcocultura ha impactado profundamente los sectores sociales, principalmente en jóvenes y niños [...] que sueñan con emularlos en poder, dinero y armas.⁷⁶

Hay autores que hablan ya de una narcofilosofía cuya base es el hedonismo, en la que lo importante es generar rápidamente dinero –de la forma que sea- y evidenciarlo: “el narcomundo conlleva una vida de excesos, se requiere disfrutar de los logros conquistados a precios tan altos, por ello la condición hedonista tiene un papel importante.”⁷⁷ De forma más completa, Omar Rincón señala que la filosofía del narco es aquella que:

[...] celebra un destino trágico por ser hijos de la injusticia social y la pobreza, la corrupción política y el desprecio de los ricos. [...] Todo hay que

⁷⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁷⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *Paso del Nortec. This is Tijuana*, Trilce ediciones, CONACULTA, El Colegio de la Frontera, UNAM, p. 50.

⁷⁶ Julieta Martínez et Mónica P. Hernández, “Narcocorridos seducen a los jóvenes”, *El Universal*, 01 de marzo, 2009.

⁷⁷ José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, p. 207.

vivirlo en el presente, nada de dejar nada para después de la muerte. Toda una filosofía del instante. Eso es lo narco.⁷⁸

La ideología del narco implica también el culto religioso. Para los narcotraficantes la religión católica los ha desdeñado, considera Grillo, razón por la cual los integrantes del Cártel de Michoacán han *construido* su propia religión.

La expresión más feroz de la narcorreligión es la del cártel de La Familia de Michoacán. La familia inculca a sus seguidores su propia versión del cristianismo evangélico, mezclada con elementos de rebeldía campesina. El jefe espiritual de la banda, Nazario Moreno, el Más Loco, llegó a escribir su propia biblia, que es de lectura obligada entre las tropas.⁷⁹

Grillo hace mención a otros rituales en los que se mezcla la veneración a Jesús Malverde, y a la Santa Muerte con rasgos rituales de la santería caribeña. En este sentido, añade algo muy interesante: no todos los seguidores de estas congregaciones religiosas son traficantes de drogas; sin embargo, dada su condición de pobreza, guardan cierto resentimiento a la Iglesia católica porque sus problemas no son considerados: “los jefazos combaten por las almas, además de por los territorios.”⁸⁰

1.5 Narcocorridos

Como se ha revisado, el corrido, además de informar y recrear mitos, funciona como registro de sucesos que la comunidad ha seleccionado para guardarlos en la memoria colectiva. El apogeo del narcotráfico en México es una de las actividades elegidas para ser representadas en este tipo de lírica; de esta forma, la vertiente de corridos que versa sobre tráfico de drogas y sus actores, ha incrementado su producción en los últimos años.

Para Valenzuela Arce, la importancia del estudio de los narcocorridos radica en que estos ofrecen información rica sobre el narcomundo y sus relaciones con otros aspectos de la sociedad, pues ofrecen diversas perspectivas de las crónicas sociales, la mayoría de ellas distinta a las versiones oficiales. Añade que entre la aparente simpleza

⁷⁸ Rincón, Omar, *Op. cit.*, p. 158.

⁷⁹ Ioan Grillo, *Op. cit.*, p. 297.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 298.

del narcocorrido pueden vislumbrarse mensajes de mayor profundidad, como la jerarquización del poder, las reglas que implica pertenecer a este mundo.⁸¹

El narcocorrido es considerado por muchos como la evidencia de la próxima desaparición del corrido mexicano; contrariamente, Miguel Olmos Aguilera no concuerda en que los corridos sobre tráfico de drogas sean una muestra de la crisis del corrido, sino que apoya la idea de que sean una vertiente consecuente del contexto social, apunta al respecto:

El corrido de narcotráfico retoma los antiguos temas como el desafío, la ilegalidad y la traición de una mujer hermosa. Las nuevas letras se adaptan al antiguo corrido, encontrando rápidamente vínculos entre los traficantes contemporáneos y los héroes revolucionarios.⁸²

En esta línea, Aurelio González señala que el corrido de tema novelesco se ha enfocado últimamente en los grupos de traficantes de drogas, sin que este tema sea nuevo, pues el bandolero o el contrabandista han estado presentes en muchas tradiciones además de la hispánica.⁸³ La figura del bandolero se ha manifestado en los antiguos corridos como una protesta colectiva construida con la identificación del bandolero y los pobres, quienes los justifican y aplauden, además de reprobar a sus perseguidores.⁸⁴

A pesar de que en esta investigación se considera que el origen del narcocorrido es el corrido y éste proviene del romance, en general los autores no coinciden en determinar cuáles fueron los primeros registros sobre este particular tipo de corridos y, aunque casi todos convergen en que éste alcanza auge a partir de los años setenta, se pueden encontrar a otros que señalan que el primero de ellos surge en el año de 1931, (sin que se documente cuál); también existen otros investigadores que consideran que el corrido de Mariano Reséndez, asesinado en 1887 es uno de los más antiguos.⁸⁵ Aurelio González, por su parte, menciona a *La carga blanca* (atribuido a A.C. Valdéz o M.C. Valdéz) como uno de

⁸¹ Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...* p. 105.

⁸² Miguel Olmos Aguilera, *cit. pos.*, Omar Rincón, *Op. cit.*, 156.

⁸³ Aurelio González, "Del Romance al corrido...", p. 27.

⁸⁴ José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, p. 37.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

los corridos más antiguos del género.⁸⁶ En este sentido, Juan Carlos Ramírez Pimiento⁸⁷ identifica la génesis del narcocorrido con la lírica de contrabando de finales del siglo XIX y principios del XX.

Los corridos, en especial los que tratan sobre tráfico de drogas, tienen como foco geográfico principal el norte del país, aunque Henestrosa señala que además de éste se puede mencionar la región central o el interior de la República con una variante en el sur, específicamente en el estado de Morelos, la cual se conoce como “la bola sureña.”⁸⁸

En los narcocorridos es recurrente el sentido de pertenencia al terruño para apoyar los rasgos distintivos entre iguales de una región. Giménez dice en este sentido:

La cultura norteña no tiene el mismo humus cultural que al 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.⁸⁹

Lucila Lobato apoya esto diciendo que la mención de personajes provenientes de Michoacán, Nayarit, Chihuahua, Sonora y Baja California funciona como evidencia del sitio que por su fama señala valores como la valentía del traficante.⁹⁰ Valenzuela Arce, por su parte, enumera las características que constituyen el regionalismo en los narcocorridos:

[...] reconocimiento exaltado del lugar de origen, que es también el del último destino; la región como sitio de los espacios íntimos, de las personas entrañables y de las relaciones de paisanaje, (o el respeto, la valentía y la belleza); la región hipostasiada, el lugar de origen representa al conjunto de la nación; el sitio de eventos de referencia; la región nostálgica; la región.⁹¹

⁸⁶ Aurelio González, “El corrido, expresión popular y tradicional...”, p. 27.

⁸⁷ Juan Carlos Ramírez Pimiento, “En defensa del narcocorrido. El sueño y los monstruos.” en *Revista Replicante*, octubre 2012, disponible en: [http://www.theclinic.cl/2012/01/22/en-defensa-del-narcocorrido/], fecha de consulta: diciembre 2012.

⁸⁸ Andrés Henestrosa, *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁹ Giménez *cit. pos.* Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, p. 46.

⁹⁰ Lucila Lobato, “Me anda buscando la ley”: Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona”, en *Destiempos*, Año 5, Número 26, Agosto-Septiembre, disponible en línea: [http://www.destiempos.com/n26/lobato.htm]. fecha de consulta: noviembre 2012.

⁹¹ José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, p. 199.

Puntualiza que, a pesar de que el narcotráfico es un negocio globalizado, en el campo de las identificaciones sociales prevalecen los anclajes con el lugar de pertenencia.⁹²

Los temas empleados en este tipo de corridos no son muchos pero sí muy recurrentes: el regionalismo,⁹³ además del machismo y la misoginia; la violencia que apoya la figura heroica de los actores del narcotráfico y la presunción de sus hazañas:

En estos corridos destaca el papel referencial de la mujer, ella no asume un personaje protagónico, sino contextual; es un pretexto a través del cual se exhiben las cualidades masculinas con la figura de una mujer como telón de fondo.⁹⁴

A pesar de lo anterior, existen algunos narcocorridos, como “Camelia la texana” y “Margarita la de Tijuana”, en los que el papel femenino cobra fuerza como protagónico, en los que se muestra que las mujeres pueden ser tan fuertes y recias como los hombres, con las mismas capacidades asesinas y violentas del hombre.⁹⁵ Respecto al machismo en este tipo de corridos, Valenzuela Arce señala:

Un elemento importante en la elaboración de corridos, resulta la profusa reproducción del machismo, la exaltación de la valentía como atributo masculino y denostación femenina. El macho se agiganta con unos tragos de licor, un arma de fuego o en condiciones límite donde deberá jugársela “como los meros machos”. Pero el machismo también se evidencia en la ostentación del consumo, en la objetuación de la mujer, en la simbología de un poder para definir la vida y la muerte. ⁹⁶

Así pues, las armas de fuego, los autos, que han reemplazado al caballo, las redes de poder, la capacidad económica de los traficantes que deviene en hedonismo, además de la incertidumbre que obliga a hacer visible sus proezas son los principales temas que se encuentran en este tipo de lírica.

Algunos gobiernos de estados norteros han prohibido la difusión de narcocorridos por considerar que son una invitación a los jóvenes para alinearse a las filas del

⁹² *Ibid.*, p. 204.

⁹³ Valenzuela Arce utiliza el término *glocalidad* para referirse al regionalismo de Lucila Lobato; ambos refieren a lo mismo.

⁹⁴ José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, p. 57.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 177.

narcotráfico; afirman que resaltan la figura del narcotraficante como héroe y son una apología de esta actividad; sin embargo, también es frecuente encontrar en estas canciones advertencias que intentan prevenir los riesgos de involucrarse con el narcotráfico, así como también muchas veces señalan los altos costos que deben pagarse si no se cumplen con los requisitos del negocio: la lealtad, la discreción, la obediencia.⁹⁷

Por otra parte, es importante mencionar que estos corridos, al igual que muchas otras expresiones de esta actividad, tienen como patrocinador principal al dinero proveniente del narcotráfico:

No es la casa discográfica la que financia los álbumes, sino las propias bandas o sus patrocinadores quienes pagan por las sesiones de grabación. Una de las principales fuentes de ingresos de las bandas es tocar en fiestas privadas, juergas organizadas a menudo por los mismos delincuentes sobre los que cantan. Incluso los grupos de nivel medio pueden llegar a ganar 10.000 dólares por actuar una noche para estos clientes de las cadenas de oro. Las grandes estrellas pueden embolsarse hasta 100.000 dólares por actuación nocturna.

Pero algo más significativo es que los traficantes pagan a los compositores para que escriban canciones sobre ellos. [...] Mientras los principiantes piden apenas 1.000 dólares por unos versos sobre un matón en ciernes, los músicos establecidos pueden pedir decenas de miles de dólares por una canción sobre un miembro destacado del cartel. Algunos traficantes tienen dinero suficiente para desperdiciarlo, pero también lo enfocan como una buena inversión. Un corrido dedicado a ellos significa prestigio, y en la calle se traduce por respeto y contratos.⁹⁸

En este sentido, adquiere relevancia lo mencionado por Valenzuela Arce cuando señala que el corrido popularesco:

Cobró fuerza como elaboración externa a la creación popular; es música para el consumo masivo, articulada mediante figuras arquetípicas tales como el contrabando, la hombría, las condiciones de vida en los Estados Unidos o el proceso migratorio hacia ese país.⁹⁹

Así pues, los autores que señalan que al narcocorrido no le queda mucho de popular, lo cual tal vez sea cierto, se olvidan que “tanto los corridos popularescos –oficiales y

⁹⁷ *Ibid.*, p. 205.

⁹⁸ Ioan, Grillo, *Op. cit.*, p. 284.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 46.

comerciales– como los populares son incorporados por las clases populares”¹⁰⁰. Sea cual sea la procedencia de la producción de narcocorridos, lo cierto es que su público está en aumento y que en su lírica está presente el narcotráfico como realidad actual en la que se reproducen los mitos que volverán a ella.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 47.

2. El héroe como figura central de los narcocorridos

Su "aventura" no fue si no una tormenta de verano. Llegó abruptamente, se alejó y desapareció del mismo modo. A diferencia del héroe mitológico, este héroe moderno vuelve a su tierra sin un mensaje que transmitir.
Juan Villegas

2.1 En torno a la conceptualización del héroe

El héroe se encuentra inmerso en la estructura mítica que, a través del tiempo, lo ha revitalizado en función de su contexto histórico. Se sabe que el mito funciona como un reflejo de las concepciones del mundo y que su recurrencia sugiere, además, el contenido implícito de las ideologías de determinado periodo.¹⁰¹

Debe aclararse que el objetivo de este capítulo no es abarcar todas las características y matices que comparte el héroe ni, mucho menos, del mito. Lo que aquí se pretende, en cambio, es clarificar el contenido ideológico implícito en el simbolismo heroico representado en las líneas que conforman el corpus de este trabajo. Comenzaremos por vislumbrar algunos componentes de la figura heroica.

La raíz etimológica del héroe, según indica el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* proviene del latín *heros*, que a su vez tiene antecedentes en el griego ἦρως. En la misma obra encontramos que es un "varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes."¹⁰² En otra de sus acepciones, se indica también que héroe es aquel "personaje principal de un poema o relato en el que se representa una acción y especialmente del épico."¹⁰³ De la misma idea es Nicolás Casariego, quien opina que: "Héroe, por extensión, es cualquier personaje de una obra literaria."¹⁰⁴

Los acercamientos anteriores no especifican las características que entraña lo heroico, como tampoco señalan cuáles son las virtudes que lo distinguen. Otros, sin

¹⁰¹ Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1973, p. 17.

¹⁰² *Diccionario de la Real Academia Española*, disponible en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=héroe>, fecha de consulta: 10 de junio, 2013.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Nicolás Casariego, *Héroes y antihéroes en la literatura*, Anaya, 2000, España, 111 pp.

embargo, profundizan en la figura del héroe, tal es el caso de Joseph Campbell quien en *El héroe de las mil caras*¹⁰⁵ señala que las coincidencias de los mitos de los pueblos primitivos se relacionan entre sí porque, desde su perspectiva, cualquier persona en el mundo que emprenda un viaje y triunfe sobre obstáculos alcanza el título de héroe. No obstante, el camino abierto por Campbell sólo nos permite identificar los fundamentos de esta figura. Sin embargo, hay que subrayar que el gran logro de este mitólogo fue el desglosamiento del punto más importante en la definición del héroe: la transición heroica.

En los estudios más contemporáneos sobre el tema se ha abundado en constantes que componen esta figura, algunas de ellas ya habían sido señaladas de forma sintetizada en el estudio del héroe de Campbell; no obstante, desde una visión más estructuralista y con ayuda de nuevas y más amplias perspectivas, el modelo del héroe que el mitólogo había sobrepuesto a los pueblos primitivos, puede traspasarse al estudio literario. Por este motivo, consideramos importante señalar cada uno de estos elementos adyacentes de los seres excepcionales. A continuación revisaremos algunos de estos elementos.

1. El héroe no es para sí mismo, sino para la comunidad.

Un héroe, afirma Andrés Ortiz, es un salvador que tiene dos posibilidades: salvarse él mismo y así, salvar a la comunidad, y viceversa: primero salvar a la comunidad para lograr su propia salvación. La protección que ofrece esta figura es, evidentemente, en contra de un ente malo, empecatado, cruel o dañino.¹⁰⁶ “Ellos luchan con los demonios para que otros puedan alcanzar la presa y en general luchar contra la realidad”, opina Géza Roheim.¹⁰⁷ Desde la perspectiva de Ortiz, un héroe es un elegido que parte de su individualidad para llegar a la universalidad, que integra “el sí mismo individual y el otro mismo colectivo, yo y el mundo, la realidad y lo ideal, el interior y el exterior.”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

¹⁰⁶ Andrés Ortiz Osés, “Mitología del héroe moderno”, *RIEV, Revista Internacional de Estudios Vascos*, Año 43, Tomo XL, N° 2, p. 385.

¹⁰⁷ Géza Roheim, *cit. pos.* Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

2. Un héroe atraviesa los límites asignados a un hombre común.

Estas fronteras pueden ser, principalmente, de espacio y tiempo. En cuanto a los límites espaciales, se encuentra que, con frecuencia, este ser excepcional proviene de lugares lejanos o salvajes¹⁰⁹ o bien, tiene que enfrentarse a ellos durante su transformación heroica. Traspasa también límites temporales en cuanto a que pertenece a una época histórica definida y, aún así, su figura actúa “más allá de los límites de su existencia terrenal o divina.”¹¹⁰ Este proceso se acentúa más después de la muerte del héroe. Así, indica Federico Navarrete, una de las más frecuentes formas para el arraigo de esta figura es la *heroificación* póstuma.¹¹¹ Al respecto, Alfonso Reyes advierte ya que este proceso es una de las fuentes para crear héroes: “la mitificación que, una vez fallecidos se concede a ciertos humanos, imaginados o reales.”¹¹² Además, especifica que la producción de seres excepcionales es particularmente adquirida, es decir, en este caso, los héroes son un producto mitológico ya constituido, pertenezcan o no a algún linaje divino o deban o no cumplir con un destino preestablecido. Por su parte, Campbell señala que un héroe es aquella persona, sin importar el género de ésta, que ha sido capaz de luchar y, sobre todo, de triunfar sobre sus “limitaciones históricas, personales y locales.”¹¹³

Además de estos límites espacio-temporales, se pueden señalar otros también transgredidos por esta figura: las normas sociales y morales. Aquí, es importante aclarar que si bien es cierto que con frecuencia el héroe rompe con este tipo de normas, también funda otras que los hombres deberán seguir: “[...] estas transgresiones, que funcionan como generadoras de las narraciones, caracterizan de nuevo al héroe como un ser

¹⁰⁹ Federico Navarrete, et Olivier Guilhem, *El héroe. Entre el mito y la historia*. México, UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, p. 9.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹² Alfonso Reyes, *Los héroes. Junta de sombras, XVII. Obras completas de Alfonso Reyes*, Colección Letras mexicanas, México, FCE, p. 28.

¹¹³ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 19.

mediador, testigo y figura liminal entre lo que procedió la transgresión y la realidad actual.”¹¹⁴

3. Mitificación.

El proceso de mitificación heroica consiste, en términos básicos, en la generación y transmisión de un discurso ficcionado que pretende la glorificación del individuo excepcional: “[...] cualquiera de sus defectos o limitaciones ha de quedar justificado, las acusaciones se transforman en otros tantos argumentos a favor de la sublimación.”¹¹⁵ Con el paso del tiempo la transmisión de estas hazañas se va nutriendo de exageraciones que falsean y adornan la figura del héroe, así como de la hiperbolización de sus gestas; al respecto, Campbell señala que “[...] aun cuando la leyenda trate de un personaje histórico, los hechos de su victoria se manifiestan, no en forma acorde con la realidad de la vida, sino en visiones como en la de los sueños [...]”¹¹⁶; de ahí que en algún punto, estas historias se vuelven inverosímiles e ideales y producen la admiración de los hombres que no pueden imitar las acciones que mitológicamente han realizado este tipo de seres extraordinarios.

En este punto, vale la pena mencionar que la tradición oral es uno de los medios más frecuentes para la difusión de este tipo de hazañas debido a que, por la naturaleza móvil de su soporte, permite alteraciones y ajusta constantes en el relato.

La vigencia de los mitos heroicos se mantiene por la relación histórica en que se construyen. Barabás y Bartolomé señalan al respecto: “la mitología es un proceso cultural dinámico que se constituye en relación con la historia contextual, por lo que no debe extrañarnos que la epopeya de los héroes vaya enriqueciéndose y actualizándose con nuevas hazañas que transcurren en el presente.”¹¹⁷ Ésta es la causa de que la figura del héroe se recree de manera permanente.

¹¹⁴ Federico Navarrete, *et Olivier Guilhem*, *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁵ Alicia Barabás *et Miguel Bartolomé* en Federico Navarrete *et Olivier Guilhem*, *Op. cit.*, p. 249.

¹¹⁶ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 24.

¹¹⁷ Alicia Barabás *et Miguel Bartolomé*, en Federico Navarrete *et Olivier Guilhem*, *Op. cit.*, p. 222.

4. Búsqueda de la libertad.

Este punto es, según dice Javier del Prado, la constante primordial que hace al héroe ser héroe. Los puntos anteriores adquieren sentido por esta búsqueda ontológica que justifica el quehacer del héroe y su arraigo en la memoria colectiva.

Javier del Prado apunta al respecto de la conceptualización del héroe: “El héroe, como todo, no sería sino una proyección de un deseo epistemológico.”¹¹⁸ Pertenece al espacio de la utopía porque el héroe real es imposible en la realidad histórica, pues existe en función de la ficción creada alrededor de él, “como realización imaginaria de un deseo individual y colectivo que el hombre es incapaz, o no quiere realizar en el interior de unas determinadas coordenadas espacio-temporales.”¹¹⁹

5. Transición heroica.

Los ritos de transición son mecanismos ceremoniales que reglamentan y condicionan los cambios de los individuos y de los grupos.¹²⁰

El viaje que emprende el héroe tiene una finalidad: la salvación, como se mencionó anteriormente. Aquellos que han estudiado esta figura han identificado en ella tres momentos claves para la transformación del hombre a héroe. Para Campbell, por ejemplo, la fórmula empleada en los ritos de iniciación es la misma de la aventura mitológica del héroe pero magnificada. Esta fórmula se desarrolla en tres periodos: separación-iniciación-retorno; éstos, llamados así por Campbell en el héroe mitológico, se corresponden con los mencionados por Andrés Ortiz en el héroe moderno y presentados a continuación.

a) Preliminar: separación de la vida cotidiana.

b) Liminar: confrontamiento de la otredad o del peligro.

c) Posliminar: retorno a la vida cotidiana.¹²¹

¹¹⁸ Javier Del Prado, “Del héroe ético y del héroe estético”, en *Thèleme. Revista de estudios franceses*, p.18.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁰ Tiziana Bertaccini, *Ficción y realidad del héroe popular*, Dirección general de culturas populares e indígenas de CONACULTA, Universidad Iberoamericana, México, p. 154.

Los tres momentos anteriores son sintetizados por Campbell en el párrafo siguiente:

El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.¹²²

Ahora bien, el tercer momento puede no cumplirse plenamente, es decir, muchos héroes no regresan a su vida habitual porque se han convertido ya en un mito para la colectividad y así tendrán que mantener su figura.

2.2 Tipologías heroicas

Establecer una tipología determinada de la figura heroica resulta un proceso complejo porque ésta parece variar de acuerdo con las perspectivas individuales de quien las realiza. En este apartado, revisaremos algunas tipologías identificadas por algunos investigadores procedentes de distintas especialidades.

Javier del Prado, por su parte y desde una visión filosófica, propone en un momento inicial la distinción de dos tipos de héroes: el trascendente y el inminente. El primero pretende la trascendencia como única razón de ser, así, puede alcanzar el título de héroe esencial. Mientras que para el segundo, es decir, el inminente, su propio devenir es la única salida para fundamentar su existencia; de esta manera, del Prado lo llama también héroe existencialista¹²³.

Una vez que se ha determinado esta primera división general, el autor formula una más específica en la que se encuentran el héroe estético y el héroe ético. Plantea una doble conciencia epistemológica para entender las características específicas de cada uno. En primer lugar, la conciencia del héroe estético sería descriptiva, interesada sólo por la forma y la sustancia de la forma de la estructura narrativa en la que se mueve el héroe; por el otro lado, la conciencia ética pretende ir más allá y acceder a la ontología del héroe

¹²¹ Andrés Ortiz Osés, *Op. cit.*, p. 385.

¹²² Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 25.

¹²³ Javier del Prado, *Op. cit.*, p. 18.

en cuestión y, aún más, hallar la relación de este ser excepcional con un determinado momento histórico.¹²⁴

El héroe estético o nombrado también *clásico*, está inserto en una estructura mítica ya determinada, con un destino preestablecido que sólo debe cumplir la premisa de ser: “no problemático, no inquietante [...] un héroe, en definitiva, confortable.”¹²⁵ Este tipo de héroe, nos dice del Prado, nace cuando la sustancia de la forma, es decir, el decorado mítico, se encarga sólo de la actualización y de la adaptación de la narración.

Por otro lado, el héroe ético existe en función de la Historia y del conflicto histórico, por tanto, es problemático en sí mismo. Éste parte de la individualidad hacia la Historia: “[...] un incidente ligado siempre a unos determinadas coordenadas espacio-temporales es determinante, germen y provocador de la narración.”¹²⁶ A este personaje no le hace falta el linaje divino ni tampoco algún destino previamente determinado, pues estaría en contra del problema auténtico del héroe: “la necesaria e hipotética libertad.”¹²⁷

Javier del Prado no se conforma con la distinción anterior y encuentra así la textualidad como mediadora entre el polo estético y el ético. Así, esta intermediaria incluye los arquetipos míticos del héroe y la problemática histórica del héroe ético. Para él, una tipología completa del héroe debe considerar la mitología que lo adorna como leyenda y la función histórica que “actualiza semiológicamente dicho decorado mitológico en el texto.”¹²⁸

Finalmente, incluye un tercer tipo de héroe: el cosmético, que ya no se inserta en la Historia y que en la mitología sólo se emplea como decorado: “como simple maquillaje que puede esconder la carencia de fe o la carencia de una ontología inminente del yo.”¹²⁹

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸ Javier del Prado, *Op. cit.*, p. 38.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 39.

De acuerdo con la tipología heroica de Javier del Prado, podríamos situar la figura del narcotraficante como un héroe ético porque ha nacido dentro de un momento histórico determinado y debido a la crisis que lo circunscribe, existe. Sin embargo, quizá podemos ir más allá y aventurarnos a decir que, si bien es cierto que puede ser un héroe ético, también lo es que, debido a la problemática social que lo origina, en algún tiempo podría derivar en un héroe cosmético, pues se visualizan algunas características de aquel que existe sólo como invención sin referencialidad esencial, que “se desintegra en pura apariencia, en pura imagen.”¹³⁰

Por otro lado, encontramos la tipología propuesta por Tiziana Bertaccini, la cual se presenta de una forma mucho más sencilla que la de Javier del Prado. Bertaccini privilegia el análisis de la figura heroica desde la perspectiva social, así como las estructuras de la industria que los “impone” a la cultura de masas centrado específicamente en el ámbito de México:

[...] nuestros héroes contemporáneos —no acaso tan fuertemente simbólicos y enraizados en formas de transmisión de una memoria colectiva—, analizados en estrecha conexión con el territorio del barrio y el espacio real y simbólico de la ciudad de México, actúan como un vehículo de tradiciones populares desatando, definitivamente, la duda sobre la posible extinción de la llamada cultura popular una vez transformada en cultura de masas.¹³¹

La autora comienza con la descripción de algunas figuras que, desde su parecer, funcionan socialmente como héroes. Propone así un “primer intento de modelo histórico” del héroe mexicano entre 1940 y 1970. Entre ellos enlista a los héroes normativos, los *eversivos*¹³² y los fundadores.

Los héroes normativos reproducen las normas sociales y políticas que encajan dentro de parámetros “institucionales”. Para 1940 las circunstancias socioeconómicas del país habían motivado la migración del campo hacia las ciudades, principalmente hacia el Distrito Federal; de esta forma, supone que:

¹³⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹³¹ Tiziana Bertaccini, *Op. cit.*, p. 13.

¹³² Término proveniente del italiano cuyo equivalente en español es “subversivo”.

[...] en semejante fase de transición los nuevos estratos populares de la ciudad, aún en estado de formación, necesitaban modelos que les proporcionaran, en primer lugar, estabilidad. Por lo tanto, el héroe no podía ser el portador de valores que transformaran un orden social todavía precario sino que, al contrario, debía ser él mismo fundador de reglas y orden.¹³³

El héroe popular debía actualizarse para mantener su vigencia en el público; así, una vez terminada la “añoranza agreste” encarnada por el charro mexicano, de aquel que dejó el campo y emigró hacia la ciudad, debía mutar ahora hacia la modernidad: “y eso significaba ser urbano y proletario.”¹³⁴

Para Bertaccini, el hombre que asumió este papel fue Pedro Infante, quien por sus orígenes y su espontaneidad, había logrado una plena identificación con las clases populares. El deber de Infante consistió en enseñarles cómo sobrevivir en la ciudad mediante valores como la honestidad, la lealtad y la solidaridad: “[...] así pues, la normatividad consistía en aceptar la condición de pobreza, presentada como circunstancia no sólo no degradante, sino también positiva para las virtudes de las cuales habría sido vehículo: identidad, honor y orgullo.”¹³⁵

Según Bertaccini un héroe eversivo es aquel que adoptó, de los años cuarenta en adelante, “características casi revolucionarias y antinacionales”, que ya no presenta matices de resignación hacia su destino por sufrir los efectos sociales y económicos que derivan en pobreza, sino que rechaza los cánones vigentes. En este caso, la autora inserta al Púas, boxeador mexicano, de auténtica procedencia de clase media y popular urbana, como lo más cercano a la figura heroica, pues jamás perdió sus lazos con el barrio del que procedía, aunque no puede compararse con las características del narcotraficante.

En último lugar se encuentra la figura de los héroes fundadores que correspondería a aquel que da inicio a sus propias instituciones, “origina una nueva época,

¹³³ Tiziana Bertaccini, *Op. cit.*, p. 140.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 144.

religión y ciudad o un renovado modo de vida.”¹³⁶ Bertaccini afirma que en el caso mexicano, entre 1940 y 1970, el héroe comienza el rito de transición al abandonar el mundo familiar para entrar así al mundo “sobrenatural” del cine, del ring o de la arena: “[...] al haber superado las pruebas, partiendo de ahí, porta consigo la victoria que le otorga el poder de transmitir el mensaje regenerador a la sociedad.”¹³⁷

De acuerdo con la distinción de héroes otorgada por la autora, se podría insertar al narcotraficante presentado en los corridos sobre tráfico de drogas dentro del héroe *eversivo* por su procedencia popular, además de que pasa por alto los regímenes jurídicos, sociales y políticos; sin embargo, éste también posee características del héroe fundador en cuanto que, debido a sus peculiaridades y actitudes, ha logrado instaurar un renovado modo de vida dentro del narcomundo, como se revisó en el capítulo anterior.

Por otro lado, Patricia Cardona se centra en un solo tipo de héroe; su mención en esta investigación es indispensable para acercarnos a la figura del narcotraficante: el héroe urbano.

Para esta autora lo popular tiene valor no por su autenticidad o su belleza, sino por la representatividad sociocultural que materializa y expresa el *modus vivendi* de las clases subalternas: “[...] las maneras como sobreviven y los estratagemas a través de los cuales filtran, reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica, y lo integran y funden con lo que viene de su memoria histórica.”¹³⁸

Los héroes urbanos guardan características del héroe clásico: son arquetípicos y encarnan valores morales; no obstante, estos valores no son nacionalistas, sino una variante que incluye las formas de identificación local, en las que se cuestionan las relaciones de los ciudadanos con la ley, la justicia y el poder.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ Patricia Cardona, “Los héroes urbanos: imaginarios culturales y consumo en Medellín”, *Agenda Cultural*, Colombia, Universidad de Antioquia, N° 151, disponible en línea [<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/1801/1447>], fecha de consulta, febrero 2013.

Además, esta figura también establece leyes, pero este orden instaurado es individual, es decir, es el suyo, el que le es funcional y que proyecta a un grupo: “[...] se produce entonces una diferencia: el héroe urbano no defiende la ley y la justicia impuestas por las formas estatales, las utiliza en un sentido puramente personal, en función de sus intereses o las de su grupo.”¹³⁹

Este tipo de héroe no pertenece a linajes divinos ni tampoco tiene un destino predeterminado. Su humanismo es el que lo hace héroe; debido a su astucia y a la fuerza de su carácter trasciende la oscuridad y la miseria que caracterizan su lugar de origen. Al respecto, Cardona menciona que: “[...] su figuración heroica tiene que ver con la capacidad de remontar un mundo adverso, de haber seguido los lineamientos de la sociedad, continuaría siendo parte de una masa amorfa y oscura.”¹⁴⁰

En este sentido, y debido a su origen, el héroe urbano otorga especial valor a su familia: padres, hijos y hermanos, los cuales también suelen ser su talón de Aquiles puesto que, si las venganzas llegaran a desatarse, ellos serían los sacrificados.

Para que el proceso de heroificación concluya, el héroe debe echar mano de su gente, ella narrará las hazañas que realizó para salir del punto de origen. Es necesario que sean ellos, los suyos, los que lo conocieron antes de su ascensión los que funcionen como testigos “del punto del que viene y la cumbre en la que se alza.”¹⁴¹

Entre las particularidades de este tipo de héroe urbano se encuentra éste como prueba de poder. Puede considerarse en dos sentidos, por un lado lo configura como espacio de representación para evidenciar su poder: ropa, armas, autos, moda, que lo apoyan para identificarse y mostrarse públicamente. El cuerpo sirve, además, como prueba del ejercicio de la justicia:

[...] no es suficiente su muerte, las técnicas de matar se depuran en los desmembramientos y en la precisión con que despliega el poder que encarna su moral: formas de matar tecnificadas, desaparecen las riñas con puñales y en la

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

ciudad surge la guerra sofisticada que señala la ruptura con el pasado idealizado de la tranquilidad, pregonada por los discursos oficiales [...].¹⁴²

Si bien es cierto que el poder que posee el héroe urbano, particularmente su representante narcotraficante, tiene muchas implicaciones negativas, también lo es que suele tener comportamientos generosos para las personas que lo rodean: “el narco que adquiere un estatus social y económico, no desperdicia la oportunidad de convertirse en benefactor con los que lo rodean. Dándose un aura de hombre generoso mantiene la incondicionalidad con los suyos [...].”¹⁴³

El héroe urbano es pues, el justiciero, una especie de Robin Hood latinoamericano cuya historia es narrada a través de la tradición oral. Adquiere permanencia con la colectividad porque representa el ideal no alcanzado por la mayoría; así, señala Cardona: “[...] el vencedor no es el héroe, antropomórficamente hablando, sino los ideales y las virtudes que encarna, y que son las mismas de la sociedad que canta sus proezas.”¹⁴⁴

Una vez revisadas las diversas tipologías del héroe, podremos entonces insertar la figura del narcotraficante, en primera instancia, como héroe ético con miras a convertirse en cosmético, como ya lo habíamos anotado. Ético en cuanto a que el traficante corresponde a la crisis de un momento histórico particular, la misma que lo configura; por otro lado, pertenece al tipo cosmético por la invención artificial que existe alrededor de él.

Además, podríamos considerarlo entre los límites del héroe *eversivo* y fundador, según la propuesta de Bertaccini por su procedencia popular que no respeta las normas sociales ni la legalidad, que lo impulsa a establecer sus propias instituciones e, incluso, un propio modo de vida.

Las anteriores tipologías recaen en ámbitos que son importantes y nos ubican en un panorama más amplio. Sin embargo, no son suficientes para entender el comportamiento del héroe dentro de las líricas sobre tráfico de drogas. Para dar cuenta de

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

su funcionamiento, es necesario entender que se trata de un ente dinámico que se articula a partir de elementos ideológicos, sociales, religiosos y políticos.

David García Pérez recapitula algunos elementos ideológicos que conforman al héroe a partir de Prometeo, personaje mitológico que ha sido considerado como un verdadero héroe, es decir un héroe rebelde, por haber robado el fuego a los dioses y así, beneficiar a los hombres. En la interpretación de García Pérez persiste la idea de que la misión del héroe es la de salvar al hombre de actos absurdos que se esconden en la racionalidad misma y, así, ofrecerle la libertad; el orden frente al caos: “El héroe exige dentro del caos la reivindicación del orden (a través de tres valores, humanismo, solidaridad y universalidad), su esfuerzo está encaminado a buscar la manera de sobreponerse al *status quo* porque éste ha sido corrompido.”¹⁴⁵

En este punto encontramos una clave que nos ayudará a comprender las razones por las que un narcotraficante ha sido representado como héroe. La forma en la que los narcocorridos plantean la posibilidad de que la representación del narcotraficante real se manifieste en este tipo de líricas como figuras repletas de cualidades positivas, o bien que justifiquen aquellas que no lo son tanto, tiene un trasfondo ideológico arraigado no sólo en la población relacionada con esta actividad ni a las circundantes a ésta, sino en el funcionamiento de la sociedad en general. Por ello, creemos que no es en la estructura lírica dónde ocurre el falseamiento del héroe, pues ésta, como se analizará en el tercer capítulo, se sostiene estructuralmente por medio de la caracterización. En el planteamiento de la figura del héroe en los narcocorridos el problema no es de carácter estructural sino ideológico.

El hombre rebelde busca modificar las estructuras sociales para encontrar un espacio de libertad, el cual será cooptado por una nueva regla ideológica que nace de la convención social. Así pues, en todo movimiento de rebeldía se halla un debate entre libertad y justicia, pues el hombre que busca ser libre

¹⁴⁵ David García Pérez, *Op. cit.*, p. 219.

necesariamente tiene que enfrentarse al régimen, cualquiera que sea la naturaleza de éste.¹⁴⁶

Del fragmento anterior podemos argumentar lo siguiente. En primer lugar, consideramos que la representación del narcotraficante en los corridos (e incluso él mismo) no busca modificar las estructuras sociales, sino pertenecer a ellas. En segundo lugar, tenemos que “el hombre que busca ser libre tiene que enfrentarse al régimen [...]”; sin embargo, sobran ejemplos que evidencian que los integrantes del narcotráfico en México no se han enfrentado auténticamente al régimen, sino que pretenden absorberlo. Basta recordar los casos de Raúl Salinas o, más recientemente, Luis Abarca. Al respecto, *El país* publicó un artículo que abunda sobre el tema:

[...] el crimen organizado ya no sólo intenta monopolizar el trasiego de la droga sino que ahora ha pasado a una nueva fase en la que uno de sus grandes objetivos es la toma del poder local— apoderarse de los municipios y extraer la riqueza local a través de la tributación forzada. [...] Para apoderarse de los municipios y sus contribuyentes, los grupos criminales empezaron por doblegar a las autoridades locales. Mediante el soborno o la extorsión, fueron subordinando a los presidentes municipales en las zonas de conflicto.¹⁴⁷

En un principio, el fenómeno del narcotráfico atrajo a un gran número de personas porque éste se afirmaba en la idea de que la libertad metafísica se podía alcanzar a través de la libertad financiera. Es decir, que la posibilidad de la existencia se podía encontrar a través de la independencia económica. Era común identificar la promoción del dinero inmediato como único acceso a la libertad o, como señala Badiou:

El dinero ha sido bien definido por Marx como un equivalente general. El dinero es lo que equivale a cualquier otra cosa. Esto es lo que hace que exista la pasión por el dinero. Esa pasión por el dinero sustituye a la pasión por todas las cosas que deseamos. Es como si el dinero se pusiera delante de las cosas que queremos y fuera el medio de satisfacer cualquier deseo.¹⁴⁸

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Guillermo Trejo, *El país*, “¿Por qué el crimen organizado atenta contra la sociedad civil en México?”, disponible en línea: [http://internacional.elpais.com/internacional/2014/10/10/actualidad/1412970176_327641.html], fecha de consulta: octubre, 2014, fecha de publicación: 12 oct, 2014.

¹⁴⁸ Alan Badiou, “Pasión, ficción y dinero”, David García Casado (trad.), en *Salonkritik*, disponible en línea: [http://salonkritik.net/10-11/2013/08/la_pasion_ficcional_del_dinero.php], fecha de consulta: septiembre, 2014.

¿Es, entonces, la representación del narcotraficante en el corpus de este trabajo un héroe verdadero? No si consideramos que también existen los denominados héroes falsos:

Muchos hombres se hacen llamar héroes, cuando en realidad se disfrazan de una actitud absurda, porque buscan la realización personal sobre cualquier compromiso humanitario. El ser rebelde no implica que estos tres valores existan en el hombre antes de llevar a cabo su movimiento rebelde: nacen de la experiencia que el héroe mantiene con aquellos con quienes se solidariza.¹⁴⁹

Pero tendríamos sólo una visión parcial si omitiéramos que en otros tiempos los narcotraficantes, al menos en la representación lírica de la que tenemos evidencia formal, se comportaban de manera solidaria con sus semejantes. Esto sucedía antes de que se atentara frontalmente contra la sociedad civil.

Esos tiempos han pasado y ahora, tanto el narcotraficante como su representación lírica, se han volcado hacia un individualismo que impide que puedan ser considerados como héroes verdaderos según el paradigma descrito por David García Pérez.

En oposición al héroe verdadero se encuentra la versión posmoderna del héroe, que encaja con la figura heroica del narco: “[...] se trata de seres vacíos que no defienden nada, pero que sí llenan las expectativas de una sociedad consumidora de íconos y de historias con finales absurdos.”¹⁵⁰

Para el verdadero héroe, señala David García, con quien coincidimos, los valores solidarios, la justicia y la libertad auténtica son antepuestos a la ideología imperante, mientras que los héroes posmodernos, que en realidad no son más que “personajes de la cultura de masas del siglo XX”¹⁵¹ están cubiertos por una máscara de héroe que ha sido sustentada por los medios de comunicación y así, han sido impuestos al inconsciente colectivo. Esta idea es aclarada por Umberto Eco cuando nos dice que en la sociedad posmoderna, o sociedad de masas de la época de la civilización industrial lo que tenemos es:

¹⁴⁹ David García Pérez, *Op. cit.*, p. 226.

¹⁵⁰ p. 248.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 252.

[...] un hombre heterodirigido [...] que vive en una comunidad de alto nivel tecnológico y dentro de una especial estructura social y económica (en este caso, basada en una economía de consumo), al cual se sugiere constantemente (a través de la publicidad, las transmisiones de televisión, y las campañas de persuasión que actúan en todos los aspectos de la vida cotidiana) aquello que debe desear y cómo obtenerlo, según determinados procedimientos prefabricados que le exigen de tener que proyectar *arriesgada y responsablemente*.¹⁵²

Una vez señalado lo anterior podemos observar que la figura del héroe regido por los valores clásicos se ha diluido a tal grado que “el héroe [...] no tiene lugar en la posmodernidad, pues en nuestros días la tarea [heroica], se resuelve en las individualidades de cada ser que están supeditadas a las leyes de la globalización.”¹⁵³

Finalmente, concluiremos este apartado con la consideración de que la representación del narcotraficante en los narcocorridos pertenecientes al corpus de este trabajo coincide con el término de héroe sólo en el uso, la promoción mediática y la caracterización mediante la que son revestidos por los creadores de este tipo de líricas, pues, en términos absolutos, no es posible considerarlos como tales. En todo caso, podríamos hablar de héroes situados en una era del vacío que responden fielmente a esta condición, seres vacíos moral e ideológicamente, meros productos de la mercadotecnia.¹⁵⁴

2.3 ¿Antihéroe?

Es verdad que el narcotraficante representado en las líricas que conforman el corpus de esta investigación es un personaje contradictorio y que, por tanto, podría pensarse que sus características corresponden más con las del antihéroe que con el concepto heroico que hemos revisado en los apartados anteriores. Ante esta posibilidad, es necesario abundar sobre la distinción entre ambos conceptos.

Para Nicolás Casariego, el antihéroe desempeña las mismas funciones que el héroe tradicional, pero éstas difieren en apariencia y valores. Para este autor, el primero surge

¹⁵² Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, p, 240.

¹⁵³ David García Pérez, *Op. cit.*, 273

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 253-259.

de la observación de la realidad, es “hijo del pesimismo” y nace como respuesta a un presente no deseado y vive sin ninguna promesa de futuro.¹⁵⁵

A diferencia del héroe, el antihéroe surge de la observación de la prosaica realidad. El tiempo transcurre, la literatura evoluciona y el héroe baja de su pedestal y queda a la altura de sus lectores. En su lucha cotidiana ya no priman las certezas, sino la ambigüedad. Se busca, pero no se encuentra. Se intenta, pero no se logra.¹⁵⁶

La conceptualización anterior se asemeja a la del héroe urbano señalado anteriormente y propuesta inicialmente por Patricia Cardona en cuanto a la importancia que adquieren las circunstancias para la figura excepcional de que se trate. De tal forma, héroe y antihéroe comparten similitudes y marcar una radical diferencia entre ambos resulta una tarea arriesgada para esta investigación.

Reconocemos, sin embargo, que el héroe urbano establecido por Cardona está condicionado por su entorno; no obstante, conviene enfatizar la diferencia sustancial que, específicamente en los narcocorridos, excluye la imagen del narcotraficante como héroe. Esta diferencia radica en la representación, es decir, hay muchas probabilidades de que los narcotraficantes reales o referenciales sean antihéroes en la vida real, la incertidumbre, la lucha diaria y la enajenación de poder y dinero apoyan esta hipótesis, pero, de ser así, su estudio correspondería al ámbito social e, incluso, psicológico, o bien, tendría que recopilarse otro tipo de corpus en el que la representación de estos personajes no partiera de la idealización y la ficción.

Es a través de la representación, entonces, que los personajes se nos presentan como héroes. Este punto tiene estrecha relación con la mitificación señalada como constante heroica, ya que este proceso intenta la transmisión del discurso ficcionado en el que los defectos (características del antihéroe), se anulan, o bien, sirven como justificación de los quehaceres del ser excepcional en cuestión.

¹⁵⁵ Nicolás Casariego, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

Casariego considera que esta ficcionalización muchas veces vuelve a los personajes planos y los aleja de los lectores, en cuanto a este proceso, señala respecto al Cid campeador:

El carácter modélico del Cid hace que el personaje sea, en general, plano. Le hacen falta defectos, inseguridades, parece tan maravilloso como el producto que nos ofrece un anuncio publicitario.¹⁵⁷

En los corridos sobre tráfico de drogas que fueron elegidos para conformar este estudio abundan matices de ficcionalización en los que los defectos de estos personajes transmutan a virtudes positivas exaltadas. Veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento de *Los tigres del norte*:

“[...] de traerla no me rajo (cocaína), yo sé que también le gusta, con gusto yo la comparto, pero si la quiere toda, con sus hombres yo me mato. Con la pistola en mano y el dedo en la mano. Notaron en su mirada que era hombre decidido.”
El tamal, *Los tigres del norte*

En éste se enfatiza la seguridad con la que actúa el protagonista, incluso cuando se trata de quitarle la vida a alguien más. Esta característica se expone también en el segundo fragmento: “Tengo los nervios de acero, es herencia de familia, a nada le tengo miedo, me crié al estilo Sicilia.” (*El papá de los pollitos, Los tucanes de Tijuana*).

La ficción empleada en el proceso de mitificación echa mano, por supuesto, de la hiperbolización, como se evidencia en: “Tiene pacto con el diablo, su estrategia nunca falla, ni los contras ni el gobierno han podido con sus armas. Tiene callos en los dedos por jalar tanto el gatillo.” (*Comandante R1, Los tucanes de Tijuana*).

La idealización de estos individuos excepcionales sirve como contraprueba ante la hipótesis antes escrita en la que se planteó la posibilidad de que éstos fueran antihéroes. Es notable la falta de fragmentos que los muestren como seres normales y cercanos a sus escuchas, mientras que abundan aquellos en los que su valentía y seguridad ante las situaciones de peligro, así como en los que su imagen se muestra perfecta e inalcanzable.

Por lo anterior, se puede decir que, en el ámbito que circunscribe este trabajo, no

¹⁵⁷ Nicolás Casariego, *Op. cit.*, p. 61.

se considera al personaje del narcotraficante como antihéroe; no obstante, no excluimos la posibilidad de que lo sea más allá de la imagen representada en las canciones que los describen a ellos y sus actividades.

3. Análisis de caracterización en los corridos sobre tráfico de drogas

Las reflexiones en torno al personaje están presentes desde la cultura griega; estas primeras ideas son imprescindibles para los propósitos que aquí perseguimos pues marcaron el camino para llegar a las configuraciones más contemporáneas acerca de este concepto.

Desde la perspectiva helénica, la idea que evocaba el término estaba supeditada a sus acciones; en este sentido, señala Roland Barthes que: “En la *Poética* aristotélica, la noción de personaje es secundaria y está enteramente sometida a la noción de acción; puede haber fábulas sin ‘caracteres’, dice Aristóteles, pero no podría haber carácter sin fábula.”¹⁵⁸ Los atributos de los personajes, entonces, eran interpretados mediante sus acciones.¹⁵⁹

El Romanticismo también modificó la concepción que se tenía al respecto; la línea que había mantenido anteriormente con la poética clásica y neoclásica se rompe, y esto:

[...] se explica porque la aparición de personajes ambiguos rompió con los tipos coherentes, dando lugar a la conciencia de la diferenciación. Esto condujo a atenuar la culpa del personaje clásico en relación con los errores cometidos. Para Friedrich Schelling, la belleza del espectáculo consistía en que el héroe descubría que su error no era un crimen, sino una perspectiva parcial de los hechos.¹⁶⁰

Para el siglo XIX, durante el llamado Realismo moderno, esta figura literaria ya no se supone como invariable, sino a partir de consideraciones interiores y psicológicas. En esta línea, señala Bal Mieke: “Los héroes del siglo XIX eran personajes capaces de sobrevivir en una sociedad dura y despiadada, o que lo intentaban pero fracasaban. El héroe

¹⁵⁸ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural del relato literario”, *Análisis estructural del relato*, 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 28.

¹⁵⁹ Angélica Tornero, *El personaje literario: Historias y Borraduras: consideraciones teórico prácticas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, Porrúa-UAEMorelos, México, 2011, p. 42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 56.

existencial es antiburgués y está comprometido políticamente.”¹⁶¹ Por su parte, Roland Barthes señala al respecto:

[...] que hasta ese momento no era más que nombre, el agente de una acción, tomó consciencia psicológica y pasó a ser un individuo, una ‘persona’, en una palabra, un ‘ser’ plenamente constituido aun cuando no hiciera nada y, desde ya, incluso antes de actuar, el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado, de golpe una esencia psicológica [...].¹⁶²

Esta figura había sido analizada como un ser equivalente al humano, y se olvidaba que es una creación, un *efecto de sentido* que, si bien mantiene características particulares “humanizantes”, existe a través de estrategias narrativas y discursivas. A propósito, Bal Mieke atribuye la ausencia de una teoría sólida y coherente sobre el tema precisamente por este aspecto humano.¹⁶³ Ante la excesiva “humanización” surgieron dos perspectivas más: la estructuralista y la semiótica.

Durante el siglo XX la comprensión de este concepto tomó sus fundamentos del estructuralismo. Propp, uno de los mayores exponentes del tema dentro de esta corriente, consideraba que la exposición de éstos debía ser un asunto estructural, nunca semántico y, mucho menos, ontológico.¹⁶⁴ Dicho en otras palabras, lo único que cambia en los personajes son sus nombres y atributos que guardan relación con su aspecto, su forma de entrar en escena, su nomenclatura; sin embargo, sus funciones y sus roles se mantienen definidos en una estructura inmutable.¹⁶⁵ En la visión estructuralista el personaje se encuentra desprovisto de contexto y vacío de contenido semántico.

Posteriormente, Algirdas Julius Greimas, de la escuela de la Semiótica, retoma las proposiciones fundamentales de la *Morfología del cuento* y propone un modelo actancial a partir de los propuestos por Propp en donde los personajes se transforman en seis actantes definidos de acuerdo con relaciones paradigmáticas de oposición:

¹⁶¹ Bal Mieke, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, 3ª edición, España, Cátedra, 1990, p. 100.

¹⁶² Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 28.

¹⁶³ *Cfr.* Bal Mieke, *Op. cit.*, p. 88.

¹⁶⁴ *Cfr.* Angélica Tornero, *Op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁵ José R. Valles Calatrava, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 161.

| | |
|-------------------------|--------------------------------|
| 1) Héroe > Sujeto | 2) Princesa > Objeto |
| 3) Donante > Destinador | 4) Mandatario > Destinatarario |
| 5) Ayudante > Adyuvante | 6) Traidor > Oponente |

La propuesta de Greimas era describir y clasificar los personajes del relato en función de lo que hacen y no de lo que son, de ahí el nombre de actante.¹⁶⁶ Con la finalidad de evitar confusiones, es preciso hacer una distinción entre los términos actor y actante en Greimas, que Valles explica claramente de esta manera:

Al concepto de actante, Greimas opone primero el de actor [...]. El **actor** es, en Greimas, un término parosémico y sustitutivo del personaje, más cargado para él de connotaciones psicomorales; designa, en correlación con el papel funcional del actante en el nivel semionarrativo o de la historia, las unidades léxicas nominalizadas que, operando ya en el plano discursivo, muestran la individualización como rasgo semántico y distintivo mínimo: el actor, pues, concuerda en gran medida con el personaje, aunque Greimas acepta que los actores pueden ser individuales o colectivos y figurativos (hombres o animales) o conceptuales (el azar).¹⁶⁷

Anne Ubersfeld afirma que el personaje no debe confundirse con el actante, pues este último es “un elemento de una estructura sintáctica”, mientras que el primero “es un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre.”¹⁶⁸ Esto es, mientras que el actante se encuentra en el ámbito estructural, el otro tiene connotaciones de índole semántica.

Ahora bien, también es importante tener presentes las distinciones entre el concepto de personaje y el de actor, Bal Mieke señala al respecto:

[...] con él [el término personaje] quiero dar a entender al actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje. [...] un personaje se parece a un ser humano, mientras que un actor no tiene porqué [...] aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Cf. Roland Barthes, *Op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ José R. Valles Calatrava, *Op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁸ Anne Bersaulf, *Semiótica teatral*, España, Cátedra, 1989, p. 90.

¹⁶⁹ Bal Mieke, *Op. cit.*, p. 87.

Como vemos, entre éste y el actor existen similitudes semánticas; asimismo, el actante y el actor guardan relación puesto que ambos se encuentran en el paradigma de la estructuración discursiva. Ubersfeld se acerca de la siguiente forma a una conceptualización del personaje:

[...] se le puede considerar, en cierto modo, como una abstracción, como un límite, como el cruce de series o de funciones independientes, o se le puede considerar como un conglomerado de elementos no autónomos; en cualquier caso, será imposible *negar* su existencia.¹⁷⁰

Son muchas las visiones desde las que puede examinarse esta figura literaria; sin embargo, con el afán de no perder de vista el objetivo primero de nuestra investigación, acotamos el análisis a la caracterización de éstos; para ello hemos considerado algunos elementos propios de la narratología y del discurso, directo e indirecto.

3.1 La semántica de las expansiones

Para Roland Barthes, la semántica de las expansiones consiste en expandir significados afines que nos permiten adivinar un núcleo común dentro de la obra. Este esparcimiento semántico se da por connotación y cada palabra sinónima agrega un nuevo rasgo que conduce al lector hacia el punto de partida, de tal forma que se pueda encontrar un sentido no por las palabras en sí, sino por la conjunción de éstas.¹⁷¹ Barthes, señala sobre este punto que:

[...] de algún modo esta semántica de las expansiones existe ya: es lo que se llama la Temática. Tematizar es, por una parte, salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas [...] dejarse arrastrar por una nominación en expansión [...] y, por otra, volver a esas diferentes estaciones sustantivas para hacer que parta nuevamente de allí alguna forma constante [...] pues la rentabilidad de un sema, su capacidad para alcanzar una economía temática, depende de su repetición [...]"¹⁷²

¹⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, p. 90.

¹⁷¹ Cf. Roland Barthes, *S/Z*, Nicolás Rosa (tr.), México, Siglo XXI, 2001, p. 76.

¹⁷² *Ibid.*, p. 77.

Es, entonces, por medio del seguimiento de los rasgos que cada palabra nos ofrece que la caracterización logra un *efecto personaje*. Luz Aurora Pimentel abunda sobre el tema y menciona:

[...] es el proceso en el que el lector se forma una “imagen” sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su “retrato” moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados [...]; un proceso en el que el lector, al abstraer secuencias para darles un nombre –que no es otra cosa que poner una suerte de “etiquetas temáticas”- también etiqueta los rasgos de la personalidad correspondientes y juzga el valor de las acciones que realizan, dándoles un “nombre” abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas *valor, cobardía, integridad moral*.¹⁷³

Esta estrategia narrativa puede ser más o menos abstracta, según el espectro semántico que cubra: “[...] desde la ‘plenitud’ referencial que puede tener un nombre histórico (Napoleón), hasta el alto grado de abstracción de un papel temático – ‘el rey’- o de una idea, como los nombres de ciertos personajes alegóricos –‘la Pereza’, ‘la Lujuria’ [...].”¹⁷⁴

Respecto a los referenciales, Bal Mieke señala que éstos “encajan” de una forma distinta pues actúan de acuerdo con un modelo referencial conocido previamente por los lectores:

Los personajes míticos y alegóricos encajan de otra forma más en un modelo prefijado a partir de nuestro marco de referencia [...]. Todos estos [...] que podríamos denominar *referenciales*, a causa de su evidente correspondencia con un marco de referencia, actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes. O no. En ambos casos la imagen que recibimos de ellos está determinada en gran medida por el enfrentamiento entre nuestro conocimiento previo y las esperanzas que éste crea, por una parte, y la realización del personaje en la narración por la otra.¹⁷⁵

Las etiquetas que más tarde ayudarán a su conformación, se encuentran en el discurso narrativo; no obstante, los datos ofrecidos pueden variar, es decir, no es lo mismo comunicar sobre aspectos físicos, gestos o actos no verbales que hacerlo sobre “su ser y su hacer discursivos”;¹⁷⁶ así como tampoco resulta indiferente el origen de esta información;

¹⁷³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio en teoría narrativa*, 2ª ed., México, Siglo XXI, Facultad de Filosofía y Letras, 2002, p. 61.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁵ Bal Mieke, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁶ Pimentel, Luz Aurora, *Op. cit.*, p. 70.

es decir, el efecto de sentido de la caracterización depende de quién otorgue los datos sobre el protagonista: él mismo, el narrador, u otros personajes.¹⁷⁷

3.2 El discurso

Señalado lo anterior, nos interesa conocer aquí cómo el discurso particular de los narcocorridos hace parecer al narcotraficante como héroe a través de la caracterización; pero, para ello, debemos referirnos primero al concepto de discurso.

Para Roland Barthes existen tres niveles de análisis en el relato: el primero es el de las funciones (las primeras unidades narrativas, “[...] desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido, es ‘lo que quiere decir’ un enunciado, lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho.)”¹⁷⁸. El segundo está constituido por las acciones, (las participaciones típicas y clasificables del protagonista, más allá de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel.)¹⁷⁹ Por su parte, el tercero está compuesto por los dos niveles anteriores, los cuales, según nos dice el autor, son inferiores. El discurso sería, entonces, el resultado de la convergencia de funciones y acciones, aunado a la adquisición de sentido en este tercer nivel de análisis.

Barthes establece una distinción entre este concepto y el relato; para él, este último está más allá del primero pues se nutre de elementos extralingüísticos, que pueden ser sociales, económicos o ideológicos. Una vez que se ha integrado con estos elementos, alcanza su totalidad y se convierte en relato.¹⁸⁰ Dicho en otras palabras, mientras que el discurso se conforma por la suma de acciones, funciones y su sentido, el relato es el resultado de la suma de éste más aspectos extralingüísticos.

Por su parte, Anne Ubersfeld señala al respecto que se trata de: “[...] una parte determinada de un conjunto más amplio constituido por el texto total de la obra con sus

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁸ Roland Barthes, “Introducción...”, p. 19.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁸⁰ *Cfr. Ibid.*, p. 36 y 37.

diálogos y didascalias.”¹⁸¹ Sin embargo, reconoce que el discurso es, sobre todo, “un mensaje con un emisor personaje y un receptor (interlocutor, público), en relación con las otras funciones de todo mensaje, particularmente con el contexto y código.”¹⁸²

Son muchos los autores que coinciden con la identificación de tres modos de presentación de los acontecimientos verbales en un relato. Esta distinción, señala Óscar Tacca, “No es sólo una cuestión de visión, sino una cuestión de lenguaje. Entre el personaje que es visto y contado y el que ve (o actúa) y cuenta hay esencialmente una diferencia de perspectiva.”¹⁸³ Estos tres puntos de vista discursivos son el discurso directo, el indirecto y el indirecto libre.

3.2.1 Discurso directo

El discurso directo, también conocido como modo de enunciación dramático, se presenta sin mediación narrativa, es decir, el argumento de los participantes se despliega en forma inmediata. Puede aparecer en diálogo con otro, como soliloquio o como monólogo interior; sin embargo, es referido exactamente como lo pronunció el personaje.¹⁸⁴

Es importante hacer una precisión en este punto. Para Tacca, incluso la intervención directa de los participantes en la narración es una ilusión, pues las palabras de éstos “pasan por la alquimia del narrador.”¹⁸⁵ De suerte que en este tipo de mediación este último colabora en los acontecimientos. Esta intervención puede asumir un papel protagónico, secundario o sólo como testigo presencial de los hechos. En todos los casos anteriores, el narrador se identifica como participante activo y habla de sí en primera persona.¹⁸⁶ Beristáin señala en cuanto al discurso directo que los parlamentos se presentan:

¹⁸¹ Anne Ubersfeld, *Op. cit.*, p. 101.

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 93.

¹⁸⁴ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁵ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁶ *Cfr. Ibid.*, p. 65.

[...] asumidos por los personajes enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes, es el discurso “imitado”, el estilo de la “presentación” o “representación escénica”, que ofrece un “máximo de información” con un mínimo de un informante.¹⁸⁷

En nuestro corpus, el directo se presenta tanto en las líricas de Los tigres del norte como en Los tucanes de Tijuana. En primer lugar, éste se advierte en las canciones de Los tigres del norte. De las diez canciones recopiladas de esta banda lírica, cinco están realizadas con base en el discurso directo y, en su totalidad, son presentadas en forma de monólogo, aunque una de las canciones, “Jefe de jefes”, tiene como peculiaridad un diálogo entre dos sujetos sin fondo musical que funciona como introducción:

“A mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo.
-Sí, a mí también me gustan porque en ellos se canta la pura verdad.
-Pues ponlos pues.
-Órale, ahí van.”

Así como en el fragmento anterior, el discurso del resto de esta canción es también directo, con la diferencia de que en el citado se emplea en forma de diálogo. Esta construcción no tiene mediación y, aunque se mencionen a otras personas, por ejemplo: “[...] porque a mí el **periodista** me quiere/ y si no mi amistad se la pierde [...]”// o este otro. “[...] soy el jefe de jefe señores,/ y decirlo no es por presunción./ **Muchos grandes** me piden favores,/ porque saben que soy el mejor,/ han buscado la sombra del árbol/ para que no les dé duro el Sol.”// (Jefe de jefes). La mención del periodista y de “los grandes” no se considera como interventores activos, pues el narrador sólo se refiere a ellos sin que éstos participen directamente dentro del relato.

En “Lo que sembré allá en la sierra” se puede identificar el empleo del discurso directo mediante ciertos elementos gramaticales, por ejemplo, en el fragmento: “No crean que soy muy confiado,/ también ando prevenido,/ traigo mis dos R-15,/ también mi cuerno de chivo/ por si buscan pelea,/ yo también les hago ruido [...]”// (R1). La

¹⁸⁷ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 2008, p. 129.

conjugación de los verbos *ser*, *andar*, *traer* y *hacer* está en primera persona del singular, forma típica de este tipo de narración.

En otros casos, como en “El hijo de Tijuana”, la presencia del protagonista como narrador es aún más evidente por la repetición de pronombres personales; en este caso se trata de la primera persona de singular, *yo*: “El que coopera conmigo/ **yo** siempre lo he aliviado./ **Yo** soy muy agradecido,/ pero también muy pesado,/ el que no aguanta la vara/ **yo** siempre lo he castigado.//” (El hijo de Tijuana). Asimismo, se emplea el pronombre personal en primera persona, **conmigo**, que funciona, además, como circunstancial de compañía.

A propósito, Barthes señala que, en ocasiones el pronombre *yo* funciona, en términos semánticos, como nombre propio: “En principio, el que dice *yo* no tiene nombre [...], pero de hecho *yo* se convierte inmediatamente en un nombre, su nombre. En el relato [...], *yo* no es ya un pronombre, es un nombre, el mejor de los nombres; es decir, decir *yo* es infaliblemente atribuirse significados.”¹⁸⁸ Como vemos, “El hijo de Tijuana” se atribuye a sí mismo ser agradecido y castigador.

Por su parte, en las líricas de Los tucanes de Tijuana también se presenta esta estrategia discursiva. De esta agrupación fueron elegidas diez canciones, al igual que en el caso de Los tigres del norte; sólo dos de ellas están construidas con discurso directo, a saber, “El papá de los pollitos” y “Jorge Briceño, el cholo”. Ambas son monólogos, sin embargo, la principal diferencia entre una y otra es el empleo del nombre propio en esta última. Barthes puntualiza acerca de este concepto: “El nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo.”¹⁸⁹

Pimentel, por su parte, señala que éste es: “[...] el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que

¹⁸⁸ Roland Barthes, *S/Z...*, p. 56.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

permite reconocerlo a través de sus transformaciones.”¹⁹⁰ El corrido de “Jorge Briceño, el cholo”, además de ser el único en discurso directo poseedor de nombre propio, está acompañado de una aposición, el cholo; mientras que en “El papá de los pollitos” se trata sólo de un lexema en primera persona del singular: *yo*, como en el caso de “El hijo de Tijuana”, de Los tigres del norte.

3.2.2 Discurso indirecto y discurso indirecto libre

Por otro lado, se encuentra el indirecto. Para Óscar Tacca, en éste “el narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo.”¹⁹¹ La forma típica de este tipo de relato se establece con el empleo de la tercera persona, ya singular, ya plural.

Helena Beristáin señala que éste es el resultado de la transposición de parlamentos a proposiciones subordinadas que son introducidas por términos subordinantes¹⁹², es decir que:

El narrador ya no hace que el personaje repita literalmente lo dicho como si él mismo, en el “ahora” de la enunciación, lo profiriese; sino que se interpone entre el personaje (inclusive cuando el personaje es él mismo) y su dicho; no permite que el protagonista “diga” al lector lo que piensa, sino que él mismo, el narrador, “dice” lo que el personaje dijo antes.¹⁹³

Lo anterior se evidencia en los fragmentos siguientes:

“Se oyó la voz de R1/ un domingo en la mañana/ cuando le dijo a su gente:/
‘vamos a picar manzana./ Ahí les dejó un anticipo/ y nos vemos en
Chihuahua.’”// (R1)

o en éste:

“-Ya mataron a papá,/ -decía la gente llorando./ Cerca de cien mil personas/
al panteón lo acompañaron.”// (Muerte anunciada); el último: “Dicen que
bajaba aviones/ con polvo pa’ comerciar./ Como el hombre ya está muerto/ya
no lo desmentirá.” // (El zorro de Ojinaga)

¹⁹⁰ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 63.

¹⁹¹ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁹² Cfr. Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁹³ *Ibidem.*

Se entiende que en el discurso indirecto o narrativizado otra voz ajena al participante da cuenta del original. Esta mediación, a la que Pimentel igualmente reconoce como *transposición*,¹⁹⁴ es la que permite la intervención entre las voces del personaje a la del narrador; no obstante, durante este proceso puede darse una *apropiación* del argumento del otro:

[...] mas se trata de una apropiación en distintos grados, que va desde la transparencia de un discurso narrativo que sólo funge como vehículo, hasta el total ocultamiento de la palabra del otro al narrativizarla, al punto de no diferenciar los actos discursivos de otros actos.¹⁹⁵

La llamada apropiación discursiva es la forma más común del discurso indirecto libre. Esta modalidad tiene como característica la ausencia de algunos elementos tipográficos como guiones y comillas, además de no estar integrada por indicios gramaticales como “dijo”, “pensó” y “respondió”.¹⁹⁶

Helena Beristáin profundiza un poco más acerca del indirecto libre, y señala que es aquel que semeja los “dichos”, ya sean éstos propios o ajenos, y que la oración que los reproduce, al igual que el directo, posee independencia sintáctica. La semejanza que mantiene con el indirecto es que varían los modos y los tiempos verbales; sin embargo, se diferencia de ambos tipos porque no tiene verbo introductor. Esta autora advierte que se trata de una interpretación del diálogo, o del “parlamento de un diálogo”,¹⁹⁷ que es llevado a cabo no por el personaje, sino por el narrador, por lo que “no garantiza una fidelidad literal.”¹⁹⁸

En el fragmento del corrido “Julián Pérez” que se presenta a continuación, esta apropiación resulta evidente. El pronombre relativo “que” es empleado como término subordinante y funciona, además, como un elemento distintivo entre el diálogo entre el narrador y la madre de Julián Pérez. A continuación se transcribe el fragmento:

¹⁹⁴ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p. 85.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹⁶ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 81.

¹⁹⁷ Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁹⁸ Rimmon, *cit. pos.* Helena Beristáin, *Op. cit.*, 131.

“Allá por lejanas tierras/ su pelotón fue emboscado,/ su madre no se consuela/
y a Julián ha procurado/ que tú eres muy poderoso/ se dice por todos lados,/
que nadie puede contigo,/ que todo tienes comprado. [...]”/ (Tolín Infante)

El argumento de la madre está transpuesto a través de la mediación del narrador; no obstante, aun así se puede diferenciar la intervención de éste que termina con “a Julián ha procurado” y el de la figura materna, el cual comienza con: “que tú eres muy poderoso.” Es decir, la gradación del discurso funciona en este caso, únicamente como vehículo, no cubre en su totalidad la palabra del otro, de suerte que ambos actos discursivos quedan claramente identificados.

Asimismo, en esta estrategia discursiva la gradación puede ser más intensa y presentar al narrador pretendiendo asumir el papel del personaje:

Otra cosa distinta es, en cambio, que el narrador cuente tratando de asumir la conciencia y, aun, en muchos casos, el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible —aunque sin *prestarle la palabra*. Hay aquí un debilitamiento de la voz narradora, tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes.¹⁹⁹

En el corpus, el recurso de la apropiación se presenta sólo en las canciones de Los tucanes de Tijuana. Aquí hemos seleccionado “La familia michoacana” para ejemplificarlo. A continuación se presenta el primer fragmento:

Son valientes muy valientes/ y no se andan por las ramas,/ a cualquiera le hacen frente./ Son expertos con las armas,/ donde quiera tiene gente/ la familia michoacana.// Siguen duro trabajando,/ no hay poder que los detenga./ Si los siguen provocando/ pagarán las consecuencias./ Ya les han dejado claro/ que sus plazas se respetan.// Ranchos, pueblos y ciudades,/ sierra y playas michoacanas/ son terrenos principales/ de la familia pesada./ No se metan sin la clave/ porque rugirán metrallas./ Del estado trae las llaves/ la familia michoacana.//

Veamos, las tres estrofas anteriores están construidas con base en el discurso indirecto, es decir, emplea a un narrador que es el que da cuenta de los hechos sin ninguna otra intervención. Esto se evidencia por el uso de elementos gramaticales como la conjugación de verbos en tercera persona del plural (*son, siguen*) cuando el narrador hace referencia a

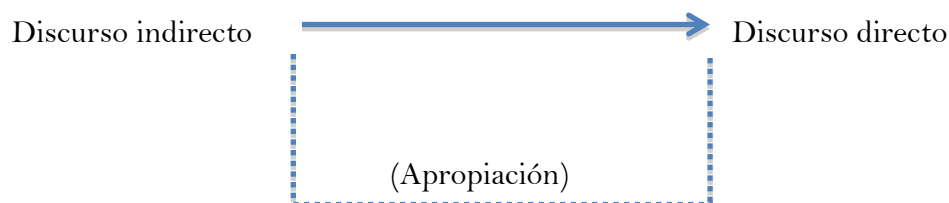
¹⁹⁹ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 81.

los integrantes de la agrupación criminal conocida como “La familia michoacana”, y los verbos de la tercera persona del singular cuando emplea el sustantivo colectivo familia: “[...] del estado trae las llaves, la familia michoacana.” No obstante, las últimas tres estrofas de esta canción son las siguientes:

Detuvieron a trescientos/ en los Estados Unidos,/ lo que no sabe el gobierno/
esos ya los recuperamos,/ reclutamos a seiscientos/ para estar más
protegidos.// Somos gente que trabaja/ y nos rifamos la vida,/ si el gobierno
nos ataca/ respondemos la ofensiva./ Desafiamos la calaca/ por el bien de la
familia.// Mis respetos pa’ las leyes/ pero ya nos enfadamos./ Somos de
sangre caliente/ y de nadie nos dejamos,/ agredimos al que agrede/ y a los
buenos respetamos./ Somos de la FM,/ cien por ciento michoacanos. //

Estas últimas estrofas están construidas en discurso directo, es decir, el argumento de los personajes aparece sin mediador, razón por la cual la conjugación de los verbos ya no es en tercera persona, como sucede en las primeras estrofas, sino en primera persona del plural (*recuperamos, reclutamos, somos, rifamos, respondemos, agredimos*).

El proceso de apropiación presente en el corpus de este trabajo puede representarse gráficamente de la siguiente manera:



Este modelo discursivo se repite, además, en las canciones “Albino Quintero”, “Tolín Infante”, “R1” y “Vicente Zambada”; aunque la presencia de la apropiación en éstas es más breve y se presenta sólo en la última estrofa de cada canción.

3.3 Caracterización

Durante la revisión de la bibliografía que apoyaría esta investigación, particularmente aquella enfocada en la figura del narcotraficante, nos percatamos de que, si bien es cierto que muchos de los autores aluden a las características que habrán de conformar este

arquetipo, los especialistas del tema suelen enfocar sus estudios en solo un rasgo constituyente de la figura del mafioso.

A pesar de esto, se pueden encontrar estudios que abordan la caracterización de los protagonistas del corrido, incluso, Aurelio González alude particularmente a la figura del héroe en el corrido mexicano; no obstante, ésta hace referencia a los participantes propios de líricas más antiguas como son los bandoleros del Porfiriato, los revolucionarios y los de la Guerra Cristera. González menciona algunos rasgos de los personajes propios de este tipo de corridos:

Algunos de estos elementos constantes que definen al héroe, incluso del corrido “histórico”, desde una perspectiva novelesca, son los siguientes: la religiosidad, la valentía, la lealtad, la presunción, la relación con el padre o la madre, la generosidad, lo enamoradizo, el machismo, la afición al alcohol, la venganza, la crueldad, el orgullo, etcétera.”²⁰⁰

Si bien es cierto que las cualidades arriba señaladas se presentan por igual en los narcocorridos, la taxonomía de González no fue la que se empleó para el análisis de este trabajo por dos razones: en primer lugar, estas características no corresponden al contexto del narcotráfico, razón por la cual los rasgos no compaginan completamente. En segundo lugar, González no expone detalladamente en qué consiste cada uno de los rasgos arriba mencionados ni cuáles fueron los patrones en los que se basó para elegirlos.

Una situación parecida ocurre con Vicente T. Mendoza, quien también enumera algunos rasgos distintivos de los protagonistas de los corridos, desde la Independencia hasta la Revolución. Al respecto señala:

Armado y pertrechado, siempre a caballo, participando de la doble forma de héroe y de salteador, da suficiente motivo a los corridos de tipos de esta especie que principian en las guerras de Independencia y llegan hasta los días de la Revolución. Los rasgos distintivos de estos hombres son: la presencia de ánimo en los momentos críticos, la fe religiosa en los peligros y la plena confianza en sus armas, en su caballo y en su puntería. Ellos ponen de manifiesto un aspecto psicológico del mexicano: “el machismo”. En efecto, los valientes se distinguen por su masculinidad: no saben llorar.²⁰¹

²⁰⁰ Aurelio González, “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, *Caravelle*, n° 72, 1999, p. 87.

²⁰¹ Vicente T. Mendoza, “Lírica narrativa de México. El corrido”, *Estudios de folklore 2*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1964, p. 33.

En la cita anterior el reajuste de los rasgos constitutivos del protagonista de los corridos es más evidente; así, puede identificarse que elementos como el caballo entraron ya en desuso, no sólo en los corridos sobre tráfico de drogas, sino en general en estas estructuras líricas.

Existen otras obras, como el magnífico libro de Luis Astorga titulado *Mitología del narcotraficante en México*,²⁰² en el cual se brinda un panorama más amplio sobre las características de este personaje. Su obra pretende abrir la perspectiva de las figuras mitológicas desarrolladas en el contexto del narcotráfico en nuestro país; por lo que alude a algunas características típicas del mafioso, extraídas, sin embargo, de narcotraficantes reales como Félix Gallardo y Caro Quintero. Examina, además, la manipulación de su imagen en los medios de comunicación. Por su parte, el trabajo de José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México*²⁰³, ofrece un panorama de los orígenes del narcocorrido, asimismo, enumera y describe los atributos de los protagonistas de las líricas sobre tráfico de drogas.

Como se ha mencionado, el objetivo principal de este trabajo es exponer los atributos con los que son revestidos los protagonistas de los narcocorridos; para este fin, a partir de los rasgos propuestos por Valenzuela Arce, los identificados en el corpus fueron organizados con el sentido temático planteado por Barthes respecto a la semántica de las expansiones. Ésta, ya se ha indicado con anterioridad, consiste en formar una imagen, física o moral, a través del seguimiento de las “etiquetas temáticas” dadas durante el discurso, para después abstraerlas en un nombre o concepto capaz de contraer y sintetizar la personalidad, así como el retrato del personaje en cuestión.

De tal suerte, la organización de los rasgos del narcotraficante en este trabajo está fundamentada en la taxonomía de Valenzuela Arce; no obstante, es preciso hacer hincapié

²⁰² Luis Astorga, *Mitología del narcotraficante en México*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 1995.

²⁰³ José Manuel Valenzuela Arce, *Jefe de jefes...*, *Op. cit.*

en que ni en la clasificación de éste ni en nuestro análisis se consideró el retrato físico de los mafiosos presentes en las líricas.

Este investigador expone seis cualidades en el ser y hacer del narcotraficante de drogas, con la peculiar propuesta de que estos atributos están en función de una conducta más arraigada en el país: el machismo, el cual entendemos aquí como:

[...] la expresión de la magnificación de lo masculino en menoscabo de la constitución, la personalidad y la esencia femenina; la exaltación de la superioridad física, de la fuerza bruta y la legitimación de un estereotipo que recrea y reproduce injustas relaciones de poder.²⁰⁴

Aunque resulta de sumo interés, no nos detendremos en el desarrollo de este concepto en el ámbito del narcotráfico; a pesar de lo anterior, se ha mencionado en el presente trabajo porque sólo a través de esta óptica se puede entender el cambio de valor en las características que se expondrán a continuación. Se trata pues de la valentía, el poder, la violencia, la lealtad, el consumismo, la experiencia, la necesidad y el regionalismo.

- Valentía

De acuerdo con el número de apariciones en los versos que conforman las veinte canciones, la valentía fue la más productiva con 24 alusiones en total. Valenzuela Arce puntualiza este concepto dentro del ámbito del narcomundo:

Valentía no es la acción política o civil para defender y proteger los intereses de las mayorías o de los desposeídos, o para cuestionar las prácticas de corrupción que enriquecen a unos cuantos y empobrecen a casi todos. Valentía no es vivir con convicciones éticas y defenderlas. Desde el campo del machismo, la valentía se define a partir de la devoción al sexismo y la misoginia, pero también se traduce en la capacidad de matar o morir en la raya, una de sus formas de expresión más pobres, excluyentes e intolerantes.²⁰⁵

De esta forma, la percepción de valentía muda en los narcotraficantes, la cual, además, se construye a partir de la misoginia,²⁰⁶ el sexismo, la creencia de que ellos tienen la

²⁰⁴ Carmen Lugo, "Machismo y violencia", en *Nueva Sociedad* 78, julio-agosto 1985, p. 3.

²⁰⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 178.

²⁰⁶ Si bien es cierto que en la mayoría de las menciones la mujer aparece como un objeto de placer sin mayor voluntad, existen dos casos, uno en "Muerte anunciada" de Los tigres del norte y otro en el "Corrido de Julián Pérez", de Los tucanes de Tijuana, en los cuales se manifiestan dos figuras femeninas superiores al traficante, se trata de sus madres,

capacidad de decidir quién vive y quién muere, y la disposición a morir con la finalidad de imponer sus propias leyes, así como de la ausencia, o pretensión de ausencia, del miedo.

Esta muestra de valentía no sólo es una obligación que deba asumirse, sino que es una oportunidad para demostrarla y exaltarla.

En el corpus esta cualidad es muy evidente y se encuentra en ejemplos como:

1. Misoginia y sexismo:
“Tengo mujeres de sobra./ De reinas hasta modelos.”// (El gran mafioso)
“[...] las damas me dan caricias,/ la sierra me da el dinero.”// (Lo que sembré allá en la sierra)
2. Decisión sobre la vida del otro:
“La plaza me pertenece,/ mientras viva yo decido./ El que se meta se muere/
si no se arregla conmigo.”// (El papá de los pollitos)
3. Disposición de morir:
“Juan Manuel le contestó/ –de traerla no me rajo./ Yo sé que también le gusta,
con gusto yo la comparto./ Pero si la quiere toda,/ con sus hombres yo me mato.”// (El tamal)
4. Ausencia del miedo:
“Tengo los nervios de acero,/ es herencia de familia./ A nada le tengo miedo,
me crié al estilo Sicilia,/ por eso en cualquier terreno/ mi cartel puro pa’riba.”// (El papá de los pollitos)

La valentía también suele revalorarse desde la pericia. A continuación se transcriben dos ejemplos:

“Se miró el FBI/ en los lugares mentados,/ también muchos federales/ y unos hombres engañados,
pero al famoso R1/ ni los soldados hallaron.”// (Comandante R1)
“[...] en dos y trescientos metros/ levanto las avionetas,/ de diferentes calibres/
manejo las metralletas.”// (Pacas de a kilo)

No obstante la propuesta de Arce, consideramos que, al menos en el corpus de esta investigación, el término *habilidad* corresponde más con los ejemplos aquí dispuestos que

quienes son presentadas de esta forma por un factor común: la capacidad de perdonar a sus hijos. A continuación los ejemplos: “La tierra no hace reproches”/ –dijo su madre en un rezo–/ porque del polvo saliste,/ tendrá que cubrir tu cuerpo./ Que Dios perdone tus actos.–/Después rezó un padre nuestro.//”; “[...] su madre no se consuela/ y a Julián ha procurado:/ –que tú eres muy poderoso,/ se dice por todos lados,/ que nadie puede contigo,/ que todo tienes comprado./ Si quieres que te perdone,/ te voy a hacer un encargo,/ tráeme de vuelta a mi Juan/ y lo quiero sano y salvo.//”.

con el de inteligencia. En este sentido, el *Diccionario de la Real Academia Española* conceptualiza el primer término de la siguiente forma:

Capacidad y disposición para algo. II 2 Gracia y destreza en ejecutar algo que sirve de adorno a la persona, como bailar, montar a caballo, etc. II 3 Cada una de las cosas que una persona ejecuta con gracia y destreza. II 4 Enredo dispuesto con ingenio, disimulo y maña.²⁰⁷

La habilidad de estos personajes consiste, según podemos observar en los ejemplos, en esconderse o huir de las autoridades, incluso aquellas que, debido a su alto rango, se suponen como grandes estrategas, como los del FBI. Asimismo, esta cualidad puede constatarse en el uso de imponentes armas de fuego, así como de otros artefactos como las avionetas, que, seguramente, garantizan el ascenso en el escalafón del narcotráfico.

- Poder

Para los traficantes de drogas ser poderosos es un elemento fundamental para su configuración; este rasgo, además de ser deseado, se vuelve indispensable en la ascensión de estos individuos no sólo para la extensión del negocio, sino también para la protección de los grandes capos de la mafia. Valenzuela piensa al respecto que:

[...] el *poder* es uno de los factores más importantes en la definición de la auto percepción del narcotraficante y en su representación social. Sin embargo, este poder no deriva sólo de su estructuración como miembro de una clase social sino también, de los elementos distintivos que caracterizan la pertenencia a mafias que erigen leyes y dominios a partir de su capacidad económica y de destrucción. El poder del narcotraficante no surge exclusivamente de su posesión de armas de fuego ni del dinero, sino de sus redes de complicidad.²⁰⁸

Desde la lógica del narcomundo, ser poderoso implica tener los mecanismos y los contactos para mantenerse a salvo de los enemigos y las autoridades. En los corridos que fueron revisados en esta investigación abundan las alusiones a personajes del gobierno, incluso al presidente, así como a autoridades de menor rango, aunque los autores de este

²⁰⁷ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, España, Espasa-Calpe, 2001, p. 1182.

²⁰⁸ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 125.

tipo de líricas han sido muy cuidadosos en no distinguir específicamente a los involucrados. Lo anterior se evidencia en el corpus de la siguiente manera:

“Los pinos me dan la sombra,/ mi rancho pacas de a kilo.”// (Pacas de a kilo)
“Ahora soy negociante,/ no digo de los mejores,/ pero algunos de allá arriba/
me deben muchos favores.”// (El hijo de Tijuana)
“Soy el jefe de jefes, señores,/ me respetan a todos niveles,/ y mi nombre y mi
fotografía/ nunca van a mirar en papeles,/ porque a mí el periodista me
quiere,/ o si no mi amistad se la pierde/ [...] muchos grandes me piden
favores/ porque saben que soy el mejor./ Han buscado la sombra del árbol,
para que no les dé duro el sol.”// (Jefe de jefes)

Un aspecto importante que implica el poder es la impunidad de la que gozan y se aprovechan los narcotraficantes; sin embargo, cabe precisar que únicamente los altos rangos del narcotráfico están protegidos por las leyes. Esta ausencia de castigo está en función de cuánto poder se pueda alcanzar y pagar. De suerte que, en la jerarquía de este negocio, sólo los grandes capos de la droga son realmente inmunes a las leyes.

- Lealtad

Otro atributo importante para la configuración del narcotraficante es el que se refiere a la lealtad. Ésta puede ser hacia el grupo delictivo de pertenencia, o bien al jefe de éste. En esta línea, José Manuel Valenzuela Arce apunta que: “La lealtad y el valor pueden ser los escalones a partir de los cuales se construye la movilidad social en el narcotráfico.”²⁰⁹

Este aspecto es relevante para los carteles a causa de la ilegalidad en la que se desarrolla su actividad; además, entre sus implicaciones más extremas está, incluso, hasta la disposición a morir: “[...] desafiamos la calaca/ por el bien de la familia.”// (La familia michoacana); o este otro: “Hay que seguir trabajando/ por el bien de la familia.”// (Tolín Infante).

En los ejemplos citados anteriormente se evidencia que el esfuerzo y la preservación de la vida se encuentran como forma primordial para conservar la organización. Una variante de la lealtad, perceptible en este tipo de corridos, es el

²⁰⁹ *Ibid*, p. 92.

señalamiento de aquellos personajes que la cultivaron y a los que se les debe el ascenso; veamos algunos ejemplos:

“Así empezó en los negocios,/ trece años Tolín tenía,/ muy pronto se hizo valioso/ gracias al señor de arriba.”// (Tolín Infante)

“[...] y gracias al compa Tali,/ usted siempre me hizo fuerte.”// (Tolín Infante)

“Aunque no traigo su sangre/ me siento de la familia,/ por ellos logré ser grande./ Su escuela no se me olvida./ Soy cien por ciento Arellano,/ y el que se ofenda que diga.”// (Jorge Briceño, el cholo)

Como vemos, lo que ha sido citado por Valenzuela se confirma en nuestros ejemplos, pues la lealtad garantiza el progreso para los hombres que se dedican a esta actividad. Ahora bien, el reverso de esta cualidad es la traición, la cual es reprobada en cualquiera de sus formas:

La lección es clara, la traición no puede aceptarse bajo ninguna de sus formas. Quien traiciona, independientemente de los motivos (por voluntad, interés o bajo tortura), pagará la factura con su vida.²¹⁰

Lo anterior puede evidenciarse en el corpus con el fragmento que se presenta a continuación: “Sé que la ley me persigue/ por aquellos que cantaron,/ resultaron ser gallinas/ y no gallitos jugados./ Acuérdense que el soplón/ no vive para contarlos.”// (Lo que sembré allá en la sierra).

- Consumismo

Si bien es cierto que el consumismo no es una característica exclusiva de los traficantes de drogas y que la sociedad contemporánea lo ha tomado como parámetro para medir el éxito personal, en el ámbito del narcotráfico la adquisición de bienes materiales se potencializa, pues es la causa última de la actividad, razón por la cual todos los riesgos adquieren sentido.

²¹⁰ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 209.

La obtención de capitales no es suficiente para los narcotraficantes, acaso por el peligro que supone alcanzarlos, de suerte que es necesario hacerlos visibles con la finalidad de justificar sus actividades. Para Valenzuela Arce:

El art narcó se rodea de atributos que dan cuenta del “éxito social”: joyas, carros, aviones, ropa, casas-castillos, mujeres-trofeo, se integran como parte de los productos disponibles para el consumo.²¹¹

Así pues, la gente debe percatarse de la capacidad financiera de estos individuos, quienes ostentan con orgullo no sólo sus propiedades, sino también el origen de éstas. En el corpus, esta característica se identifica en los fragmentos transcritos a continuación:

“Me gusta el whiskey del fino/ con un buen grupo norteño.”// (El gran mafioso)
“Ahora son otros tiempos,/ ya lo que pasó es pasado./ Hoy tiene muchos amigos,/ dinero y carros del año./ Sus hobbies son el casino/ y también el tiro al blanco.”// (Tolín Infante)

A causa de esta particular exageración en el atuendo, en los inmuebles y en la opulenta decoración de éstos, así como de las extravagantes propiedades de las que pueden disponer, el narcotraficante ha adquirido una propia estética que lo identifica, tema del cual abundamos ya en el capítulo I de esta investigación; no obstante, traeremos a colación el principal elemento que la manifiesta: la ostentación. Ésta se puede identificar no sólo en los ámbitos señalados al principio de este párrafo, sino también en conductas cotidianas. Valenzuela Arce señala al respecto:

La discreción estética parece reñida con la cultura del narco, éste prefiere la estridencia, llamar la atención mediante el atuendo, el chillar de las llantas, el despliegue de decibeles en la música en los espacios públicos mediante avanzan con sus carros arreglados [...]²¹²

La abundancia económica de la que son poseedores ha dado pauta a un proceder hedonista que adquiere sentido a causa de la incertidumbre en la que se desarrollan. “Todo hay que vivirlo en presente, nada de dejar nada para después de la muerte. Toda una filosofía del

²¹¹ *Ibid.*, p. 154.

²¹² *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 159.

instante.”²¹³ En el corpus se encuentran los ejemplos siguientes: “Sé que mi vida peligró/
pero me gusta lo bueno.”// [...] “Voy a gozar de la vida,/ muriendo nada me llevo.”//
(Lo que sembré allá en la sierra).

Y es que, debido a los peligros que implica su actividad, las grandes entradas de dinero necesitan ser legitimadas tan pronto como sea posible, no sólo por su procedencia ilícita, sino también por la inmediatez de la existencia de estos personajes.

- Experiencia

Otra de las características consideradas en este tipo de corridos es la experiencia. Así como la lealtad es un elemento que propicia la movilización social en el ámbito del narcotráfico, la pericia en la ejecución de las actividades propias de este negocio es sumamente estimada, pues garantiza la eficacia de la recolección de la droga y del pago de ésta:

La disputa entre los narcotraficantes y sus perseguidores genera reconocimientos en ambos bandos. La experiencia acumulada juega un papel muy importante, pues de ella deriva la posibilidad de evadir la justicia o caer en sus manos. Además de la experiencia de quienes se encargan del camuflaje y arreglo de la droga, es importante que quienes la transportan tengan el temple requerido para que su conducta no levante sospechas. La condición estoica resulta altamente valorada pues el nerviosismo puede delatar y propiciar la captura o el fracaso del negocio.²¹⁴

Generalmente, los expertos son los grandes capos o los dirigentes de un grupo delictivo, a causa de los años en los que han tenido que demostrar ser aptos para el negocio:

“Él sabe que en esta chamba/ no es bueno volar dormido.”// (Pacas de a kilo)
“Muchos pollos que apenas nacieron/ ya se quieren pelear con el gallo./ Si pudieran estar a mi altura,/ pues tendrían que pasar muchos años.”// (Jefe de jefes)

No obstante, en el corpus también se presentan casos en los que se hace referencia a narcotraficantes de menor rango, como los distribuidores: “[...] notaron en su mirada/

²¹³ Omar Rincón, *Op. cit.*, p. 158.

²¹⁴ José Manuel Valenzuela, Arce, *Op. cit.*, p. 139.

que era un hombre decidido,/ porque lo que tenían rodeado/ (los judiciales) pero se veía tranquilo.”// (El tamal).

Así como sicarios, rango de menor escala en la pirámide social del negocio de las drogas: “[...] son expertos con las armas,/ donde quiere tiene gente,/ la familia michoacana.”// (La familia michoacana).

- Necesidad

La adquisición de bienes es uno de los fines esperados para los traficantes de drogas; el ahínco con el que trabajan para conseguirlo se debe, probablemente, a su origen humilde, constante en los protagonistas de los narcocorridos.

En el código del narcomundo, además, esta cualidad se traduce en otro tipo de conductas convenientes para el narcotráfico. El valor que requiere tomar la decisión de pertenecer al negocio será estimado posteriormente: “Nació más pobre que el pobre/ pero el valor le sobra.”// (Tolín Infante).

Este origen humilde, pues, parece justificar no sólo la inserción al narcotráfico sino también la ejecución de las actividades implicadas. Veamos algunos ejemplos:

“Sufrió mucho cuando niño/ por culpa de la pobreza,/ mucha gente lo humillaba,/ no tenía ni bicicleta./ Dormía en los autobuses,/ a veces en la banqueta./ Duelen las humillaciones,/ la necesidad te obliga,/ cuando no se tiene (sic) opciones,/ hay que desafiar la vida.”//
“[...] para mí la pobreza es historia,/ la hice añicos a punta de balas.”//
(Tolín Infante)

Además de la función legitimadora que trae consigo el señalamiento de la pobreza precedente, este elemento tiene otra relacionada con la ostentación y el poder: se trata de mencionar el punto de partida para que la audiencia se percate de los logros alcanzados a partir de ahí, hablando en términos de “éxito social” desde la percepción del traficante. En el corpus esto se evidencia con el fragmento siguiente: “Yo fui taquero en Tijuana,/ no me

avergüenzo, señores./ Ahora soy negociante,/ no digo de los mejores,/ pero muchos de allá arriba/ me deben muchos favores.”// (El hijo de Tijuana).

No obstante, se presentó un caso en el que, a pesar de que se alude a su precaria forma de vida, sobresale la codicia del protagonista: “Desde muy niño soñaba/ con tener mucho dinero,/ tener muchas propiedades/ en Colombia y el extranjero./ Quería cantármela fácil/ porque pobre no me quedo.”// (El gran mafioso).

En este ejemplo, la “necesidad” que provoca y justifica la afiliación al narcotráfico se anula y cede el paso a la ambición, es decir, el protagonista de este corrido alude con mayor intensidad al deseo de adquirir bienes de consumo de una forma sencilla, más que a la verdadera necesidad o intención de mejorar su situación de pobreza.

- Regionalismo

El lugar de pertenencia de los personajes de los narcocorridos tiene mucha relevancia y es uno de los factores más antiguos en estas construcciones líricas. Se recurre a la referencia geográfica como estrategia de exaltación de los rasgos positivos de los paisanos, como la valentía y la experiencia. Desde la percepción de los narcotraficantes, el anclaje espacial a una región los dota, automáticamente, de atributos indispensables para la eficacia de las actividades propias del narcotráfico.

En el corpus, lo anterior puede verse en los siguientes fragmentos: “Yo soy pura cachanilla,/ nacido y criado en Tijuana.”// (El hijo de Tijuana); y en éste: “Somos de la fm,/ cien por ciento michoacanos.”// (La familia michoacana).

El regionalismo es un elemento fundamental que ha formado parte de la estructura corridística desde sus inicios; en este sentido Aurelio González señala que: “[...] sobresale la caracterización tópica con elementos de comparación como el gallo, los

comportamientos osados, la generosidad, el valor y la traición, estableciendo un nexo entre el corrido de ayer y el de hoy.”²¹⁵

Lo anterior se evidencia en los fragmentos que se transcriben a continuación: “De la dinastía Quintero/ aquí les va otro corrido,/ calza grande Sinaloa,/ nace puro gallo fino.”// (Albino Quintero); y: “Adiós, amigo Manuel,/ dejaste historia en la tierra./ Eras gallo sinaloense,/ te rifabas donde quiera.”// (Benefactor de Colima).

Tal vez porque el apogeo del narcotráfico y de la lucha contra éste se da, sobre todo, en el norte y noreste del país, las referencias geográficas empleadas en los narcocorridos son de ciudades como Tijuana, Michoacán y Sinaloa, lugares famosos por albergar, o haber albergado, tres de los cárteles más importantes de Latinoamérica: el cartel de Juárez, la familia michoacana y el cartel de Sinaloa, respectivamente.

- Violencia

Nos encontramos en este punto ante una característica que no es considerada como preponderante en la taxonomía de Valenzuela Arce, pero que sin duda particulariza la forma de actuar de los narcotraficantes: la violencia. El sociólogo encuentra algunos indicios de esta condición en el señalamiento del uso de armas; no obstante, este rasgo es considerado por él dentro del ámbito de la valentía.

Debido a su frecuente referencia y descripción hemos decidido, para los fines de este trabajo, integrarla aquí como una característica distintiva. Luis Astorga, por su parte, comenta:

[...] la violencia puede ser ejercida utilizando el cuerpo, una mediación tecnológica, o incluso el lenguaje (oral, escrito, gestual), pero necesita ser percibida como tal para lograr toda su fuerza. El sentido lo da la relación entre los agentes sociales no la palabra en sí. [...] Las armas en sentido amplio (cuerpo y sus extensiones producto de la tecnología: karateca o AK-47, por

²¹⁵ Aurelio González, “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual”, en Pérez Martínez, Herón et González, Raúl Eduardo, (eds.), *El folclor literario en México*, El colegio de Michoacán, Universidad de Aguascalientes, México, 2003, p. 148.

ejemplo) aun antes de ser utilizadas ejercen ya una de sus propiedades: la violencia simbólica de la disuasión.²¹⁶

En sentido estricto, todas las alusiones a la violencia dentro de las líricas, son evidentemente, orales, debido a la naturaleza de su soporte. Este primer nivel discursivo refiere a distintos tipos de violencia, la más productiva es, como bien señala Astorga, aquella que persuade al otro para acatar su propia ley o particular código. Veamos algunos ejemplos:

“Por ahí andan diciendo/ que un día me van a matar,/ no me asustan las culebras,/ yo sé perder y ganar./ Ahí traigo un cuerno de chivo/ para el que le quiera entrar.”// (Pacas de a kilo)

“[...] traigo mis dos R-15,/ también mi cuerno de chivo,/ por si me buscan pelea/ yo también les hago ruido.”// (Lo que sembré allá en la sierra)

“Yo marco mi territorio/ para que nadie se meta./ Y el que se meta lo saco/ a punta de metralleta./ Para que aprenda que nadie/ pedalea mi bicicleta.”// (El hijo de Tijuana)

“Ábranse que llevo lumbre, o se quitan o los quito. Ya saben que yo no juego, tengo fama de maldito.” (El papá de los pollitos)

Coincidimos con Astorga en que la alusión de armas de alto calibre es violenta *per se*, ya que esta característica puede presentarse en muchos y variados dominios antes de llegar a la muerte o agresión física, por ejemplo, la persuasión implica la “anulación simbólica del otro”²¹⁷ a través de relaciones de fuerza y poder que parecen ser inamovibles.

En este sentido, Aurelio González señala que la pistola, (recordemos que sus estudios son anteriores al narcotráfico y, por tanto, las armas empleadas son de menor calibre; no obstante, éstas aun guardan su valor simbólico), es un elemento caracterizador del héroe épico, del valiente y del bandolero social, así como evidencia del machismo. Él mismo aclara: “La pistola: el arma más personal del rebelde o del hombre de valor, moderno sustituto de la espada, símbolo de poder y del arrojo y también del machismo y la prepotencia. La capacidad destructiva y la potencia defensiva, como una extensión de la propia personalidad.”²¹⁸

²¹⁶ Luis Astorga, *Op. cit.*, p. 136 y 137.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 137.

²¹⁸ Aurelio González, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Culturas Populares* I-1, 2001, p. 97.

Acaso por la constancia e intensidad de referencias violentas en el contenido de este tipo de líricas, sobre todo en los últimos años, ha comenzado a proponerse el término “cultura de la violencia” para señalar los fundamentos sobre los que es concebido el narcomundo; sin embargo, esta propuesta no ha logrado fijarse, en primer lugar, a causa de que la cultura del narcotráfico está integrada también por otros elementos, como la cultura del dinero, o la ambición y el poder.

El autor de *Mitología sobre el narcotraficante en México*, apunta un factor que no debe obviarse al señalar que el uso de este término, en sentido amplio, no significa que sus contenidos estén basados únicamente en este rasgo, sino que su presencia es notable por la intensidad en la que es expresada. Él mismo señala:

Se trata de darle nombre y delimitar el estudio de un fenómeno que preocupa socialmente, en un momento determinado, porque la percepción de la forma en la que se expresa y la intensidad de los actos realizados con violencia, principalmente física (robos, asaltos, violaciones, torturas, homicidios, masacres), no corresponden a un ideal proclamado de convivencia pacífica y respeto de las leyes vigentes: rebasan los límites de lo tolerable socialmente.²¹⁹

Como vemos, esta característica se ha instalado en la sociedad contemporánea y es perceptible en las líricas de los narcocorridos en los que es descrita de forma explícita y sin tapujos.

3.4 Principales distinciones entre agrupaciones

Ambas agrupaciones, Los tigres el norte y Los tucanes de Tijuana, utilizan como base, al menos en las canciones recopiladas en el corpus de este trabajo, una figura central que es la del narcotraficante; a pesar de esto, el tratamiento literario que ésta recibe con una u otra banda musical lo reviste de matices distintos.

Los resultados que nuestro examen arrojó fueron que, a pesar de que esta banda emplea los ocho rasgos citados anteriormente en sus canciones, sólo identificamos tres que sobresalen por su frecuencia, éstas son la necesidad, la lealtad y la violencia.

²¹⁹ *Ibidem.*

Por otra parte, en Los tigres del norte el arquetipo del traficante de drogas se construye mediante una mayor gama de atributos, como el poder, la capacidad financiera, la experiencia, el regionalismo y la valentía, aunque con esta última sólo se detectó una aparición de diferencia entre ambas agrupaciones musicales (13 en Los tigres del norte y 12 en Los tucanes de Tijuana).

Además de la diferencia en cuanto a frecuencia entre el tratamiento que reciben las citadas características en cada una de las bandas, se encuentran algunas particularidades propias del estilo; no obstante, nos gustaría enfocarnos especialmente en una de las más abundantes, y a la que acabamos de referir: la violencia. Ésta se presenta ocho veces en Los tigres y dieciséis en Los tucanes; las alusiones de esta última agrupación parecen tener un efecto de sentido más intenso que las de sus colegas por el uso de figuras retóricas como la hipérbole, de la cual señala Pelayo H. Fernández:

[...] valora o describe las cosas fuera de sus proporciones normales; engrandece o empequeñece las cualidades y las acciones exageradamente. Es una figura corriente en el lenguaje popular (aparte del literario), y juega un papel muy importante en el chiste y en el estilo jocoso-literario. Constituye además un rasgo sintomático de la vida moderna, del hiperbolismo en boga.²²⁰

Además del símil o comparación, en los cuales, señala el mismo autor, se “presenta la relación de semejanza entre dos ideas, a fin de que la menos conocida resulte más comprensible.”²²¹ Por su parte, Los tigres son más austeros y directos al expresarla. En la tabla siguiente se presentan ejemplos de lo anterior.

| Violencia | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Los tucanes de Tijuana | Los tigres del norte |
| “Donde llega impone miedo, ni a los perros deja vivos.” (Hipérbole) “Los dejaba como coladeras, enojado era el mismito diablo.” (Símil) “Hijos de su chilpazúchil, ábranla que lleva lumbre, no se atraviesen, culebras, no vaya a ser que los tumbe. El que me estorba lo quito, ya se me ha vuelto costumbre.” | “Yo tengo pocos amigos, sólo gente que me ayuda. De esos que matan y entierran.” “Antes de que continuara un balazo le dio Juan.” |

²²⁰ Pelayo, H. Fernández, *Estilística, estilo, figuras estilísticas, tropos*, 3ª ed., Ediciones José Porrúa Turanzas, España, p. 71.

²²¹ *Ibid.*, p. 76.

La peculiaridad estilística que notamos en Los tigres del norte es el empleo de lo que consideramos paranomasia, la cual, aclara H. Fernández: “es un juego de letras; consiste en reunir voces de pronunciación parecida (por lo tanto de sonido semejante), que al diferir en alguna letra tienen significación dispar.”²²² La finalidad del uso de esta figura es evitar el uso directo de palabras altisonantes, como en “chilpazúchil” (*cempoaxochitl*, en náhuatl) y “culebras”, que se refieren, suponemos, a “chingada” y “culeros”, respectivamente. El uso de estrategias literarias tiene un sentido mnemónico hacia el público del que abunda Aurelio González, quien señala:

Los textos se transmiten oralmente o por los medios de difusión populares para arraigar en el gusto y la memoria de la colectividad deben estar compuestos desde una estética colectiva y, por ende, expresados en un lenguaje literario que los receptores puedan reconocer como identificador de un género particular y al mismo tiempo como peculiar del género. Esto hace que su lenguaje literario se componga de fórmulas, epítetos, paralelismos, repeticiones, tópicos, estructuras formularias, etcétera, que entre otras funciones, cumplen con la de favorecer la retención en la memoria y permitir así la tradicionalización de los textos; esto es, la variación como creación popular.²²³

Como podemos ver, ambas agrupaciones musicales emplean distintos recursos narrativos, que van desde el tema, la estructuración y el estilo, los cuales, en conjunto, y aun con las distinciones propias de cada banda, han logrado su arraigo en la cultura popular.

3.5 La caracterización en el discurso

Una vez dispuestas las características con las que se configura la imagen del narcotraficante en los canciones, es imprescindible establecer una relación entre éstas y el discurso. Lo anterior nos permitirá conocer la importancia que tiene sobre el sentido de los narcocorridos si en éstos el narrador participa activamente o sólo presencia los hechos, pues, como señala Paul Ricoeur esta correspondencia “[...] atañe a la poética de la

²²² *Ibid.*, p. 49.

²²³ Aurelio González, “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual...”, p. 140.

composición en la medida en que los cambios de punto de vista se convierten en vectores de estructuración [...].”²²⁴

Para los fines de esta investigación se revisó el origen del discurso del que provienen estas características. El más productivo en el corpus en cuanto a la presentación de atributos fue el indirecto. En este tipo de relato, como se ha dicho ya, el narrador cuenta la historia situándose fuera de ésta y adoptando, para tal efecto, la tercera persona. La información y el conocimiento que ostenta el relator respecto a los participantes puede tener tres modos diferentes de relación: omnisciente (Narrador>Personaje²²⁵), en el que el narrador posee mayor información que el personaje; el equiscente (N=P), y el deficiente (N<P) en el que el éste tiene más conocimiento que el narrador.²²⁶

Las líricas del corpus escritas en tercera persona, corresponden al modo equiscente (N=P), pues el informador posee el mismo conocimiento sobre los hechos que los protagonistas. Al respecto, Óscar Tacca señala:

Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos, y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta sino que muestra el mundo como lo ven los héroes.²²⁷

En el corpus, características como la lealtad, el consumismo, la experiencia, el regionalismo, la violencia y la valentía, son construidas, con más frecuencia, a través del indirecto. Nos gustaría hacer énfasis en una, particularmente: la violencia. Mientras que en el directo ésta se presenta ocho veces, en el indirecto su aparición se duplica, lo que indica que, en los narcocorridos analizados en el corpus, los protagonistas son

²²⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (tr.), México, Siglo XXI, 2011, p. 523 y 524.

²²⁵ A partir de ahora “Narrador” se abreviará “N” y “Personaje” como “P”.

²²⁶ Óscar Tacca, *Op. cit.*, p. 72.

²²⁷ *Ibid.*, p. 77.

presentados como violentos por el narrador el doble de lo que ellos se califican a sí mismos de esa manera.

Por otra parte, el discurso directo, presentado en primera persona, aunque es más espontáneo, limita la información sobre los hechos, “El relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada.”²²⁸ Las dos características más frecuentes identificadas en este tipo de narración fueron la necesidad y el poder. Acaso por casualidad, Tacca señala al respecto un elemento picaresco muy relacionado con la necesidad identificada en nuestro corpus:

De la acentuación (por medio de un narrador completamente inusitado) de un punto de vista inferior y restringido, pero absolutamente auténtico y legítimo, nace buena parte de la picaresca: el mundo visto a través del hambre, a través de una consciencia que no alcanza a comprender primero y que cree comprender después sólo en términos de gratificación, desprecio, crueldad [...]²²⁹

Así, además de legitimar la inserción al narcotráfico y las actividades implicadas, este punto de mira narrativo evidencia la incompreensión de estos seres ante una realidad oscura, que ha provocar, más tarde, acciones y conductas típicas de los narcotraficantes.

Finalmente, para cerrar este apartado, es preciso recordar bajo qué contexto son creadas las canciones sobre tráfico de drogas pues, como hemos señalado con anterioridad, muchas veces son hechas “por encargo”. En este sentido, nos gustaría traer a colación el fragmento de una entrevista realizada por Valenzuela Arce a un integrante anónimo del narcotráfico:

Cualquiera lo puede tener, cualquiera puede ostentar un corrido, su corrido, sólo lo pagas y un compositor te lo hace. El corrido no es algo que se le esté diciendo al protagonista, es algo que el protagonista mandó hacer. Pagó de cinco mil dólares para arriba porque se lo hicieran. Entonces lo adula, lo hace aparecer como un súper macho, pero la mayoría no son ni la mitad de lo que dice el corrido. Respetando la verdad. Esa es la desgracia, el ser manejado desde esa perspectiva, porque así se lo transmite a las nuevas generaciones.²³⁰

²²⁸ *Ibid.*, p. 86.

²²⁹ *Ibidem.*

²³⁰ José Manuel Valenzuela Arce, *Op. cit.*, p. 239.

3. 6 El “Movimiento alterado”

Actualmente existe una nueva corriente musical a menudo identificada con el narcocorrido. Esta vertiente de corridos sobre tráfico de drogas lleva por nombre “Movimiento alterado” y, aunque no es el foco de análisis, su alusión en este trabajo resulta imprescindible por las peculiaridades que sus líricas reúnen.

El Movimiento alterado es un movimiento artificial, más que uno socialmente auténtico; sin embargo, sus alcances son, hoy en día, inmensos. Adolfo Valenzuela bautizó así a un grupo que comenzó cuando él y su hermano Omar²³¹ grabaron las canciones de dos bandas y las colocaron en Internet.²³² La difusión que la red inutilizó la prohibición de las radiodifusoras para transmitir este tipo de canciones.

Este tipo de líricas se centra específicamente en los hechos violentos que envuelven al narcotráfico; por tal motivo, han sido denominadas como “corridos o canciones enfermas”, en las cuales términos como *degollar*, *ejecutar*, *levantón*, *sanguinarios*, *empecherados*, son frecuentes. Además, “[...] dentro de estas canciones se hace alusión a la vida de millonarios, consumo de drogas y al uso de armas de grueso calibre.”²³³ Para ejemplificar lo anterior, basta con un par de versos:

“Con cuerno de chivo y bazuca en la nuca/
volando cabezas al que se atraviesa./
Somos sanguinarios, locos, bien ondeados./
Nos gusta matar.”
(Sanguinarios del M1, Movimiento Alterado.)

“Lo he visto peleando, también torturando,/
cortando cabezas con cuchillo en mano,/
su rostro senil no parece humano,/
el odio en sus venas lo habían dominado.”
(Carteles unidos, El Komander.)

Así pues, y dicho con las palabras del periodista Ángel González Flores:

[...] surgió en 2009 en Culiacán, Sinaloa, y generó polémica a raíz de sus letras, que daban cuenta de manera explícita de los hechos de violencia derivados de la lucha entre organizaciones del narcotráfico y el Estado, así

²³¹ “Los cuates Valenzuela”, como también son conocidos en el ámbito musical, en el que son ampliamente reconocidos y en el cual tienen una trayectoria que inició antes de la génesis del Movimiento alterado.

²³² “Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio.” En *Sinembargo.mx*, disponible en línea: <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>, fecha de publicación: 08 de enero, 2013, fecha de consulta: julio, 2013.

²³³ *Ibidem*.

como la vida lujosa de los traficantes (particularmente sinaloense), de drogas ilícitas, marcando la pauta para otras agrupaciones del género musical. Así [...] todo un léxico que describía acciones sangrientas propias del “negocio” se convirtieron en la base de estas composiciones surgidas en la llamada “guerra contra el narco”.²³⁴

El punto geográfico adquiere importancia porque este movimiento escribe, exclusivamente, sobre el cartel de Sinaloa; no obstante, tanto los hermanos Valenzuela como los miembros de los grupos musicales, niegan rotundamente que el dinero para sus producciones provenga de este sector del narcotráfico.

Omar (Valenzuela) narra que una ocasión un intermediario ajeno al Cártel de Sinaloa le ofreció dinero pero lo rechazó. [...] Alfonso [*sic*] agrega que las canciones del Movimiento alterado son exclusivas del Cártel de Sinaloa, si se habla, por ejemplo, de Los Zetas, su vida correría peligro.²³⁵

El negocio del Movimiento alterado no se limita únicamente a la producción musical (área en la que ya cuentan con una disquera propia), sino que se ha expandido a una marca de ropa, tienda en la red para la venta de productos oficiales e, incluso, la elaboración de un *reality show*.²³⁶ No obstante, en una entrevista publicada en *Animal político* con los hermanos Valenzuela, se afirma que las letras interpretadas por cantantes como “El Komander”, Rogelio Martínez “El RM” y Los Bukanas, por señalar algunos, darían un giro cuyo eje sería:

[...] las composiciones de amor, desamor, sin dejar de cantar a personajes que vayan surgiendo dentro de las sucesiones de mando propias del narcotráfico, todo ello en un lenguaje más accesible al público, menos basado en las claves del narco, pero sin dejar del lado la incorporación del habla popular sinaloense, el cual ha sido una característica de este tipo de corridos.²³⁷

Lo anterior, también con fines lucrativos, señala uno de los hermanos Valenzuela se debe a que “ya a nadie le sorprende la violencia que vive el país.”²³⁸

Es cierto que la producción y difusión de la imagen del narco resulta evidente y exagerada en el Movimiento alterado; y en este punto es donde se encuentra la relación

²³⁴ Luis Ángel González Flores, “El movimiento alterado se cansa de la violencia.” En *Animal político*, disponible en línea: <http://www.animalpolitico.com/2013/02/el-movimiento-alterado-se-cansa-de-la-violencia/>, fecha de publicación: 22 de febrero, 2013, fecha de consulta: julio, 2013.

²³⁵ “Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio...”

²³⁶ Luis Ángel González Flores, *Op. cit.*

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

entre los corridos sobre tráfico de drogas que fueron revisados a lo largo de esta investigación y los pertenecientes a esta nueva vertiente. Ambos mitifican, mediante la hiperbolización, una figura central, la del narcotraficante. Aunque estas “canciones enfermas”, propias del Movimiento alterado enfatizan sus cualidades violentas y crueles, incluso hasta su bestialización.

Consideraciones finales

Al aplicar el término “conclusiones” se está comprometido a plantear una resolución. No podríamos, sin embargo, aventurarnos a tener una actitud resolutive con un tema complejo, actual y todavía indeterminado. Lo que sí podemos hacer es trazar una ruta que aglutine el desarrollo de esta investigación para que la intención original de ésta refuerce su sentido.

A lo largo del presente trabajo se planteó la posibilidad de que es a través de la caracterización del narcotraficante que se logra conformarlo como un personaje heroico en los narcocorridos y que en estas estructuras líricas se pueden encontrar, además, indicios ideológicos acerca de la cultura mexicana actual.

Se ha dicho ya que las construcciones lírico-épico-narrativas dirigidas al narcotráfico guardan una estrecha relación estructural e histórica con sus antecedentes, es decir, con el corrido e, incluso, aún son perceptibles algunos elementos que provienen del romance. Además, sabemos que la oralidad fue el soporte de estos romances y, en un primer momento, también de los corridos. Este aspecto resultó de suma funcionalidad para la colectividad, pues le permitía transformar constantemente sus letras, lo que propició una mayor identificación con las narraciones ahí plasmadas. Un proceso de industrialización parecido sucedió con el corrido y, de la misma forma que el contexto lo modificó, circunstancias específicas, en este caso el narcotráfico, impulsaron el desarrollo de una nueva vertiente corridística: el narcocorrido.

Los narcocorridos también están impactados por la industrialización musical, pues en estas construcciones no es el pueblo, ni siquiera el compositor quien dirige la creación narrativa, sino que se trata de canciones “hechas por encargo” en las cuales los personajes a los que se hace referencia muchas veces son lo que deciden las cualidades con los que serán revestidos.

Gracias al análisis del discurso del corrido pudimos percatarnos de que no sólo en cuanto a su contenido son de mucho valor por la información social e ideológica que ofrecen, sino, además, por también por su estructura. Como se mencionó con anterioridad, se trata de versos octosilábicos con rima consonante que guardan en su discurso estrategias discursivas que otorgan dinamismo a la narración, como la apropiación, proceso en el cual el acto discursivo ejecutado en tercera persona se traspasa a primera del singular. Ésta permite mayor identificación entre el público y el héroe-narcotraficante del que se narran sus acciones, ya que el resultado es distinto si se emplea el pronombre singular “yo” , que es más cercano, a un “él” o “ellos”, que marca una diferencia en el efecto de sentido que produce.

Otro resultado del análisis fue que no todos los autores de narcocorridos producen el mismo tipo de líricas, a pesar de que convergen en puntos básicos para éstos; por ejemplo, tanto Los tigres del norte como Los tucanes de Tijuana están enfocados en una figura central, el narcotraficante, y ambos hiperbolizan sus “hazañas” para mitificarlo; sin embargo, el estilo de Los tigres es más sutil respecto al tratamiento de la violencia, aunque le dan más peso a la exposición del tema del poder como superioridad; además, acaso porque se trata de una agrupación más antigua (su popularidad comienza alrededor de 1960), el valor del respeto es algo que debe ganarse a través del esfuerzo.

Por su parte, Los tucanes de Tijuana, cuyos comienzos datan de 1980, exponen características hedonistas, que se oponen a la discreción en Los tigres del norte como un elemento necesario que hace frente a la incertidumbre que envuelve esta actividad ilegal. Así, la ostentación debe hacerse presente en la vestimenta, en las armas y en la forma de comportamiento hacia sus súbditos y contrincantes. Las amenazas son más frecuentes y explícitas en esta agrupación y, en esta línea, la intimidación es, para ellos, equivalente a respeto, y ésta se alcanza mediante el uso de armamento y amenazas.

Los corridos sobre tráfico de drogas, aunque son un reflejo que registra el fenómeno del narcotráfico, son sólo la representación del resultado de un proceso de mitificación en el que, en la mayoría de los casos, se filtran únicamente los beneficios que esta actividad deja, olvidando los muchos y peligrosos riesgos que implica.

No obstante lo anterior, tampoco consideramos que el peligro del narcotráfico germine en los narcocorridos; éstos son sólo el retrato de un suceso mucho más complejo que los representa a través de recursos lingüísticos, literarios y musicales. Resulta desconcertante identificar los atributos que se exponen en las canciones y que se relacionan directamente con la idea de éxito que tienen sus seguidores, cuya mayoría desconoce los procesos de hiperbolización y mitificación a los que están sometidas las narraciones.

Cualidades como el poder, la violencia, el machismo, la ostentación del consumismo, son abundantes en de las canciones, pero, a modo de contradicción, también se presentan otras como la experiencia, la empatía y el regionalismo. Éstas resultaron desconcertantes, pero al mismo tiempo redirigieron este trabajo. Si la caracterización explicaba cómo la colectividad lograba que personalidades dinámicas y contradictorias como los narcotraficantes se convirtieran en héroes -y aún más que se arraigaran en el inconsciente de una sociedad-, faltaba, entonces, conocer cuándo y en qué manera había cambiado la concepción de una figura milenaria, es decir, la del héroe.

El principal problema que parece transitar de una figura heroica con valores positivos a una que parecería su antítesis, no es estructural, es decir, en los narcocorridos los héroes están contruidos eficazmente y se atienen, además, a una estructura lírica y narrativa que los avala: el corrido. Esta ruptura tiene un trasfondo ideológico que parece, a primera vista, desalentador.

Por lo anterior, consideramos muy atinado enfatizar en lo dicho por Juan Cajas, para quien la globalización trajo consigo una crisis de cultura y de civilización que no

cumple con el proceso de modernidad esperado. Esta investigación tomó como referente sólo las expresiones de una sección del problema, los narcotraficantes; sin embargo, la contraparte, los consumidores, es muchas veces olvidada; en este sentido, Cajas considera que el consumo de drogas no se reduce a “un fenómeno de orden social, económico y cultural, sino también a un agudo proceso de crisis existencial, esto es, de incertidumbre.”²³⁹

La intención de este trabajo no fue nunca la de fungir como una apología del narcotráfico, ni de sus actividades, ni de sus actores. A pesar de eso, estamos conscientes de que la satanización de este fenómeno y de sus implicaciones culturales dificulta abismalmente su comprensión. Las líricas que se analizaron aquí son una manifestación consecuente de la crisis ideológica que el narcotráfico en México sólo ha acentuado.

Consideramos que el narcotraficante personificado como héroe es sólo ficción, un personaje narrativo revestido de características heroicas sin que logre constituirse como uno verdadero, ya que en este último el valor colectivo, es decir, la búsqueda del bienestar de los otros, es el motor de su actuar. En el héroe-narco, en cambio, el individualismo permea su acción. Lo anterior se evidencia con los valores hedonistas con que se reviste en las canciones, como el placer, el gozo, el “yo antes que los demás”, la filosofía del instante.

A pesar de que se presenta un modelo hedonístico, los valores característicos del narco-héroe evidencian no una sociedad hedonista sino una cultura de la ansiedad que, por medio de estos valores, pretende arraigar y validar su existencia en el mundo.²⁴⁰

Finalmente, creemos con firmeza que así como la lengua puede registrar la ideología de una sociedad en crisis, asimismo puede transformarla. La cuestión, abierta hasta este momento, es cómo puede alcanzarse un cambio en los valores cimbrados en

²³⁹ Juan Cajas, *Los orígenes sociales de la incertidumbre. Cultura, drogas y narcotráfico en Nueva York*, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Antropológicas, tesis de doctorado, México, 1997.

²⁴⁰ Cfr. Gilles Lipovetski, “La sociedad del hiperconsumo”, en *Cátedra Alfonso Reyes*, México, 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=r3ychf3IR0w>, fecha de consulta: diciembre, 2014.

este sector poblacional que se expande cada día, a través de recursos lingüísticos y literarios que no sólo den cuenta de la fragmentación cultural que ha permitido que valores tan superficiales como el poder, y tan alarmantes como la violencia, se instalen en el inconsciente mexicano, sino que, y sobre todo, estén más cerca de la gente que los acepta y ejecuta como única opción de supervivencia.

Los narcocorridos se pueden analizar desde todas las perspectivas. La intención que motivó este trabajo, fue acercarnos a los procesos culturales a través de la lengua; sin embargo, puede nutrirse con otras investigaciones de corte filosófico, social, psicológico, político y antropológico. Una de las líneas de investigación que podrían resultar de este trabajo es el análisis comparativo del discurso corridístico y el discurso oficial respecto a eventos específicos suscitados en el ámbito del tráfico de drogas.

Apéndice²⁴¹

Canciones

Los tucanes de Tijuana

La familia michoacana

Son valientes muy valientes
y no se andan por las ramas,
a cualquiera le hacen frente,
son expertos con las armas.
Donde quiera tienen gente
la familia michoacana.

Siguen duro trabajando,
no hay poder que los detenga,
si los siguen provocando
pagarán las consecuencias.
Ya les han dejado claro
que sus plazas se respetan
Ranchos, pueblos y ciudades,
sierra y playas michoacanas,
son terrenos principales
de la familia pesada,
no se metan sin la clave
porque rugirán metrallas;
del estado trae las llaves,
la familia michoacana.

Detuvieron a trecientos
en los Estados Unidos,
lo que no sabe el gobierno
esos ya los recuperamos:
reclutamos a seiscientos
para estar más protegidos.
Somos gente que trabaja
y nos rifamos la vida,

si el gobierno nos ataca
respondemos la ofensiva.
Desafiamos la calaca
por el bien de la familia.

Mis respetos pa' las leyes
pero ya nos enfadamos,
somos de sangre caliente
y de nadie nos dejamos,
agredimos al que agrede
y a los buenos respetamos.
Somos de la fm
cien por ciento michoacanos.

Albino Quintero

De la dinastía Quintero
aquí les va otro corrido:
calza grande Sinaloa,
nace puro gallo fino.
Me refiero al compa Beto,
el señor Jesús Albino.

Quince millones de verdes
compran a cualquier empleado,
de la noche a la mañana
Veracruz quedó arreglado
a la orden de Quintero
el puerto de gran calado.

De Colombia a Veracruz
le llegaba el cargamento,
los aviones y los barcos
descargaban en el puerto
y de ahí hasta la frontera
al base tamaulipeco,
después a New York y Atlanta
a los contactos del Beto.

²⁴¹ La transcripción de las canciones es nuestra.

Empezaron los problemas
por testigos protegidos,
los agentes de la DEA
presionaron a chirinos
para detener a Albino,
orden de Estados Unidos.
Preocuparon a Quintero
y junto a toda su raza
les dio unas indicaciones
por si no cumplía la plaza,
como no lo protegieron
les cumplió sus amenazas.

Mi querido Veracruz
pronto volveré de nuevo
hay unas cuentas pendientes
que resolveremos luego.
Ahí te encargo a mi *plebada*,
por las buenas son muy buenos
pero no les juegue chueco
por que también son Quintero.

El diablo

Era un hombre de veras valiente
se burlaba de la policía.
A su mando traía mucha gente,
su negocio se lo requería.
Poderoso y también muy alegre,
como el diablo se le conocía.
Donde quiera sonaba su nombre
y tronaba su cuerno de chivo.
Cada ráfaga llevaba un nombre,
no fallaba, era muy efectivo.

Lo apreciaban mucho sus patrones,
ni se diga su gente y amigos.
El dinero, el poder y la fama

son tres cosas muy afrodisiacas,
sin buscar las mujeres te sobran,
solteritas, viudas o casadas.
—A gozar de la vida que es corta—,
decía El diablo rodeado de damas,
—para mí la pobreza es historia,
la hice añicos a punta de balas.

Somos gente de el cartel de el diablo
—les decían a los federales,
de inmediato les abrían el paso,
era más que se activa la clave.
Saben bien que si no hacían caso
sus cabezas volarían al aire.
En la mafia también hay escuela,
fue maestro y ejemplo de varios,
le atoraba de frente a cualquiera
fueran leyes o fueran contrarios,
los dejaba como coladeras,
enojado era el mismito Diablo.

Lo valiente se hereda, no hay duda,
lo que somos lo aprenden los hijos.
Las ofensas más grandes perduran,
no se olvidan ni por un ratito.
La venganza fue de gran altura,
mis respetos para el muchachito.
Con un cuerno dejó a su familia
no dejo a nadie vivo el diablito.

Tolín Infante

Nació en tierras de Alcapone,
mejor dicho allá en Chicago,
pero se crió en California,
sus padres son Mexicanos.
Le apodan Tolín Infante,
por Culiacán respaldado.

Sufrió mucho cuando niño
por culpa de la pobreza,
muchas gente lo humillaba,
no tenía ni bicicleta.
Dormía en los autobuses
y a veces en la banqueta.

Duelen las humillaciones,
la necesidad te obliga,
cuando no se tiene opciones
hay que desafiar la vida.
Así empezó en los negocios ,
13 años Tolín tenía,
muy pronto se hizo valioso
gracias al señor de arriba.

Ahora son otros tiempos
ya lo que pasó es pasado,
hoy tiene muchos amigos,
dinero y carros del año.
Sus *hobbies* son los casinos
y también el tiro al blanco.
Trae una 45 del caballito arrendado
y no la piensa ni tantito,
relincha si es necesario,
aunque es un hombre tranquilo
le gusta andar bien armado,

Hay que seguir trabajando
por el bien de la familia,
el color verde y el blanco
a los gringos les fascina
y mientras sigan pagando
tendrán todo lo que pidan.

—Un saludo a mi *plebada*,
también a mi compa Pepe
y gracias compadre Tali,

usted siempre me hizo fuerte.
Que retumben Los tucanes,
ahora que sí hay billetes,
mi nombre es Héctor Infante,
el Tolín para mi gente.

Corrido de Julián Pérez

Nació más pobre que el pobre
pero el valor le sobraba,
desde muy chico el muchacho
su valentía demostraba.
Dándole muerte al mafioso
que a su padre le matara,
y que también a su madre
el cobarde maltrataba.

Así se dieron las cosas,
así lo quiso el destino,
le hizo un favor a la mafia
matando a aquel individuo.
Después hubo reacomodos,
Julián quedó protegido,
el tiempo pasó volando,
Juliñcito había crecido.

Su madre le dio la espalda,
también Juanito, su hermano,
se fueron a California
y de Julián se olvidaron
por culpa de sus negocios,
oficio que rechazaron.
Julián se hizo poderoso,
Juan, soldado americano,
cada quien por su camino
al destino desafiaron.

Las malas noticias llegan
cuando menos lo esperamos

desaparecido en guerra,
Juan Pérez es declarado.
Allá por lejanas tierras
su pelotón fue emboscado,
su madre no se consuela
y a Julián a procurado:
—que tú eres muy poderoso,
se dice por todos lados,
que nadie puede contigo,
que todo tienes comprado.
Si quieres que te perdone,
te voy hacer un encargo
tráeme de vuelta a mi Juan,
y lo quiero sano y salvo—.

Julián volvió a sus terrenos
y armó un comando de muerte.
Había llegado el momento
de a su madre responderle.
Su brazo derecho, el Labio,
le coordinó todo al jefe,
pero antes de alzar el vuelo
fue a la tumba de Malverde,
volaron hasta Turquía,
la chacha los hizo fuerte
era una misión suicida,
a Iraq tenían que hacer frente.

Pelaron por varios días,
corrieron con mucha suerte
y rescataron con vida a Juan,
el soldado Pérez.
La sangre de la familia,
el poder de los poderes.

El papá de los pollitos

Ábranse que llevo lumbre,
o se quitan o los quito,

ya saben que yo no juego,
tengo fama de maldito.
Por si no saben yo soy
el papá de los pollitos.

La plaza me pertenece,
mientras viva yo decido,
el que se meta se muere
sino se arregla conmigo.
Yo no respeto niveles,
menos mi cuerno de chivo.
Ya saben que soy el jefe
y que conmigo no pueden.
Más vale que me respeten
porque son bravos mis plebes
con una clave se activan,
eso sí pecan de crueles.

Sigo reclutando gente,
mi negocio lo amerita.
El estado sinaloense
es el que más participa, Jalisco
y tierra caliente, Nayarit y Tamaulipas.
Tengo los nervios de acero,
es herencia de familia.
A nada le tengo miedo,
me crié al estilo Sicilia,
por eso en cualquier terreno
mi cartel subo pa' rriba.

Ya saben que soy el jefe
y que no soy tan mansito,
más vale que me respeten
porque los traigo cortitos,
y les recuerdo que soy
el papá de los pollitos.

Comandante R1

Por valiente lo ascendieron,
rango muy bien merecido.
Donde llega impone miedo,
ni a los perros deja vivo.
Comandante R1, jefe del operativo.
Un ejército a su mando
lo acompaña a todos lados,
sus terrenos patrullando
en puros carros blindados.

Cartel del Golfo limpiando,
nueva era comenzando.
Le fascina su trabajo,
se emociona echando bala.
Tiene pacto con el diablo,
su estrategia nunca falla,
ni los contras ni el gobierno
han podido con sus armas.
Tiene cayos en los dedos
de jalar tanto el gatillo,
es un hombre verdadero,
nunca agrede sin motivos.

El honor está primero,
muy derecho siempre ha sido.
Hombres como el R1,
qué poquitos han nacido

-Y de parte del R1 saludos al jefe grande al
M3 y a toda su gente guerrillera compa-R1
al ataque, 15 trocas por delante,
puro soldado del cartel,
entrenados en combate,
armamento anti-blindaje,
vuelan cuerpos por el aire.

No tolera las traiciones,

eso lo pone de malas,
para cabras, los cabrones.
El que se la hace, la paga.
No discute las razones,
su cuerno lanza granadas.
Tiene muchos enemigos,
es formal en sus negocios,
pero también tiene amigos,
y por cierto poderosos.
Son como hermanos de Rigo,
los grandes jefes del Golfo.

R1 no amenaza,
ya se los ha demostrado,
se ha ganado la confianza
dando buenos resultados,
armas cortas y armas largas
truenan por todo el estado.
el Cartel del Golfo avanza
R1 reportando

Jorge Briceño el cholo

Para que no tengan dudas,
soy Jorge Briceño El Cholo,
no van agarrarme fácil,
se van a topar con plomo,
les voy hacer un desmadre
no voy a morir solo.
Para que no tengas dudas,
soy Jorge Briceño, el Cholo.

Me la siguen persignando,
hoy sigo más fuerte que antes,
aquí andamos en el charco
por decisiones del Cartel.
Ya saben que no me rajo,
me la rifo en cualquier parte.
Ahora tengo más gente

y más armas que el gobierno.

Yo no me fio de la suerte,
por eso es que me prevengo.

El que conmigo se mete
se va derecho al infierno.

La lógica nunca miente,
si me buscan soy violento.

Aquí sigo trabajando,
para eso estoy preparado.

A los que me andan buscando
aquí les va este recado:
me la seguirán peinando,
no me tendrán encerrado.

Aunque no traigo su sangre
me siento de la familia,
por ellos logre ser grande,
su escuela no se me olvida.

Soy cien por ciento Arellano
y el que se ofenda que diga.

La raya está bien mercada
el río suena su cauce,
las órdenes son muy claras
y deben de respetarse.

Por las buenas o por las malas
pero hay que disciplinarse.

Benefactor de Colima

Rugieron cuernos de chivo
en la perla tapatía,
al bloquear la camioneta
donde el pez gordo venía,
era Juan Manuel Salcido
a quien ahí detenían,
-se bajan manos arriba-
un sujeto ordenó,

Manuel al verse rodeado
una granada sacó,
pero le llovieron balas
y no la desactivó.

Le dieron setenta tiros,
tenían miedo que viviera
sabían bien que el Cochiloco
los hallaría donde quiera,
si la ley lo respetaba
ni modo que lo aprendieran.

Benefactor de Colima,
así lo nombró el Estado
porque a todos ayudaba,
era hombre respetado.
Se llamaba Pedro Orozco,
nombre por él inventado.
En el rancho Jayamita,
del pueblo Coquimatlán,
hacía las fiestas don Pedro
de bastante calidad,
policías y funcionarios
iban con él a tomar.

Nadie sabía que don Pedro
era narcotraficante,
menos que era él Cochiloco,
el poderoso más grande,
que se pasaba su vida
entre hierba polvo y sangre.

Adiós, amigo Manuel,
dejaste historia en la tierra,
eras gallo sinaloense,
te rifabas donde quiera.
Ya se nos fue el Cochiloco,
pero quedó el ceja güera.

Vicente Zambada

Nació con sangre de jefe,
por herencia de su padre
se sabe el teje y maneje
desde que estaba en pañales
por eso ahora

Vicente es jefazo de los grandes,
los hechos lo dicen todo,
así que aquí no hay detalles.
Es hijo del MZ, su historia ya se la saben,
es hombre que se respeta
nomás con decir sus claves.

Su madre le dio la vida,
su padre le dio el poder,
sus hermanos el respeto
y la protección, la ley,
el tiempo le dio experiencia,
la vida una gran mujer,
su gente le dio el apoyo,
lo demás es cosa de él.

Es igualito a su padre,
se siente muy orgulloso,
se le hierve mucho la sangre
y anda en el negocio.
Por ahí dicen los que saben,
es igual de poderoso.

Trae mucha gente a su mando,
armados hasta los dientes,
hombres bien uniformados
protegen al sinaloense
se llaman emperchados,
pistoleros de Vicente.

Plebada, no se me rajen,

aguanten la tempestad,
Hay que salir adelante,
son órdenes de mi apá.
Así es que vamos adelante,
ya lo dijo el general.

Los tigres del norte

Pacas de a kilo

Me gusta andar por la sierra,
me críe entre los matorrales,
ahí aprendí a hacer las cuentas,
nomás contando costales.
Me gusta burlar las redes
que tienden los federales.

Muy pegadito a la sierra
tengo un rancho ganadero,
ganado sin garrapatas
que llevo al extranjero,
¡qué chulas se ven mis vacas
con colitas de borrego!,

Los amigos de mi padre
me admiran y me respetan,
y en dos y trescientos metros,
levanto las avionetas,
de diferentes calibres
manejo las metralletas,

El Tigre a mí me acompaña,
porque ha sido un gran amigo,
maestro en la pista chica,
además muy precavido.
Él sabe que en esta chamba
no es bueno volar dormido.

Por ahí andan platicando
que un día me van a matar,
no me asustan las culebras,
yo sé perder y ganar.
Ahí traigo un cuerno de chivo
para el que le quiera entrar.

Por el negocio que tengo
donde quiera me paseo.
No me gusta que presuman,
tampoco me miren feo,
me gusta que me platiquen,
pero no todo les creo.

Los pinos me dan la sombra,
mi rancho pacas de a kilo,
soy mediano de estatura,
amigo de los amigos.
Perdonen que no acostumbro
decirles mis apellidos.

Adiós sierra de Coahuila,
de Sinaloa y Durango,
de Sonora y Tamaulipas,
Chihuahua te andas quedando,
si me quieren conocer, en Juárez
me ando paseando.

Lo que sembré allá en la sierra

Lo que sembré allá en la sierra
lo queman los federales,
pero esta vez les falló
porque se les hizo tarde.
Nomás hallaron el rastro
De la rodada del trailer.
Ya les dieron el pitazo
y me buscan en la sierra,

los boludos por el viento,
la federal por la tierra.
Hasta los conejos corren,
presienten la balacera.
Nada se van a llevar
de lo que tenían pensado.
Sólo los troncos verán
y también bien desolados.

La hierba ya se vendió,
los gringos me la compraron.
Sé que mi vida peligra,
pero me gusta lo bueno,
las damas me dan caricias,
la sierra me da el dinero.
Voy a gozar de la vida
muriendo nada me llevo.
No crean que soy muy confiado
también ando prevenido,
traigo mis dos R-15,
también mi cuerno de chivo
por si me buscan pelea
también yo les hago ruido.

Sé que la ley me persigue
por aquellos que cantaron,
resultaron ser gallinas
y no gallitos jugados.
Acuérdense que el soplón
no vive para contarlo.

El hijo de Tijuana

Hijos de su chilpazúchil,
ábranla que lleva lumbre.
No se atraviesen culebras,
no vaya a ser que los tumbe.
El que me estorba lo quito,
ya se me ha vuelto costumbre.

Yo soy puro cachanilla,
nacido y criado en Tijuana.
No soy borrego señores
y cargo kilos de lana.
Por eso me ven gastando
puros cueritos de rana.

Yo fui taquero en Tijuana,
no me avergüenzo señores.
Ahora yo soy negociante,
no digo de los mejores,
pero algunos allá arriba
me deben muchos favores.
El que coopera conmigo,
yo siempre lo he alivianado,
yo soy muy agradecido,
pero también soy pesado.
El que no aguanta la vara,
yo siempre lo he castigado.

Yo marco mi territorio,
para que nadie se meta,
y el que se meta lo saco
a punta de metrallera.
Para que aprenda que nadie,
pedalea mi bicicleta.
Yo soy hombre de palabra
y no abro la boca en vano
Si digo "la burra es prieta",
los pelos traigo en la mano.

El que hace tratos conmigo
nunca le fallo, paisano.
Yo tengo pocos amigos,
sólo gente que me ayuda.
De esos que matan y entierran,
y no les quepa la duda.
Cuando hago algún movimiento,

la cosa se pone dura.

Tijuana no te imaginas
lo mucho que yo te quiero,
Yo no pienso abandonarte,
en tu suelo yo me muero.
¿Cómo no voy a quererte,
si aquí se gana dinero?

Jefe de jefes

-A mí me gustan los corridos porque son los
hechos reales de nuestro pueblo.

-Sí, a mí también me gustan porque en ellos
se canta la pura verdad.

-Pues ponlos pues,

-Órale, ahí van.

Soy el jefe de jefes, señores,
me respetan a todos niveles,
y mi nombre y mi fotografía
nunca van a mirar en papeles,
porque a mí el periodista me quiere
y si no mi amistad se la pierde.

Muchos pollos que apenas nacieron
ya se quieren pelear con el gallo,
si pudieran estar a mi altura,
pues tendrían que pasar muchos años.
Y no pienso dejarles el puesto
donde yo me la paso ordenando.

Mi trabajo y valor me ha costado
manejar los contactos que tengo,
muchos quieren estar a mi altura,
nomás miro que se van cayendo,
han querido arañar mi corona,
los que intentan se han ido muriendo.

Yo navego debajo del agua
y también se volar a la altura
muchos creen que me busca el gobierno,
otros dicen que es pura mentira.
Desde arriba nomás me divierto
pues me gusta que así se confundan.

En las cuentas se lleva una regla:
desde el uno llegar hasta el cien,
el que quiera ser hombre derecho,
que se enseñe a mirar su nivel.
Sin talento no busques grandeza,
porque nunca la vas a tener.

Soy el jefe de jefes, señores,
y decirlo no es por presunción,
muchos grandes me piden favores
porque saben que soy el mejor.
Han buscado la sombra del árbol
para que no les dé duro el sol.

El zorro de Ojinaga

Él cuidaba la frontera
por órdenes del Tío Sam,
y pasaba terroristas,
de esos que saben matar.
Era “El Zorro de Ojinaga”,
Pablo Acosta Villarreal.
Pero viene otra consigna,
dijeron al publicar.
Dicen que bajaba aviones
con polvo pa’ comerciar.
Como el hombre ya está muerto,
ya no lo desmentirá.

La confianza y prepotencia
es la falla del valiente.

No te fíes de los halagos,
ni siquiera de parientes.
A los zorros más astutos,
los atrapan con su gente.

En el cielo de Arizona
lo quisieron derribar,
le mandaronavecillas,
dicen con motor mirage,
pero “El Zorro” con su Cessna
al diablo hizo quedar mal.
Le mataron a un hermano,
que era su mano derecha,
y después allá en el rancho
también cobraron la renta.
Como el hombre ya está muerto,
ni modo que lo desmienta.

La confianza y prepotencia
es la falla del valiente.
No te fíes de los halagos,
ni siquiera de parientes.
A los zorros más astutos,
los atrapan con su gente.

R1

Estaba humeando el tizón,
y es que querían poner caldo.
Voy a cantar un corrido
que no podrán olvidarlo.
Y es que atizaban el horno...
de la caldera del diablo.

Se oyó la voz de R-1
un domingo en la mañana,
Cuando le dijo a su gente:
-vamos a pizar manzana,

ahí les dejo un anticipo
y nos vemos en Chihuahua.-
En la prensa publicaron,
por fuente de una embajada:
En un rancho del desierto,
allá en Búfalo Chihuahua
había diez mil toneladas
de la famosa manzana.

Se miró el FBI,
en los lugares mentados,
también muchos federales,
y unos hombres engañados,
pero al famoso R-Uno
ni los soldados lo hallaron.
El amor es peligroso,
aquí quedo comprobado,
por unos ojos bonitos
la sogá le iban pisando.

Lo hallaron en Costa Rica
en un castillo muy caro.
El horno no esta pa' bollos,
huele a azufre del infierno.
Lo acusan de muchas cosas,
casi me lo estoy creyendo.
Yo no miro más que un paso
de la caldera al infierno.

Muerte anunciada

Era una muerte anunciada,
desde que gano la cima.
Puso el mundo de cabeza,
"El Zar de la Cocaína",
pero cayó en Medellín,
don Pablo Escobar Gaviria.
Valor, dinero y astucia

lo sacaron de Envigado.
En cinco y diez mil millones
su fortuna calcularon.
¿Cómo es que tanto dinero
los gringos no lo notaron?
Cinco mil vidas debía,
él ya no puede negarlo.
-"Ya mataron a papá",
-decía la gente llorando,
cerca de cien mil personas
al panteón lo acompañaron.

Fueron tres mil efectivos
los que lograron cazarle,
16 meses huyendo,
era imposible escaparse
¿Qué puede deber el hombre,
que con la vida no pague?
Las gentes buenas del mundo
su familia rechazaron.

Es un epílogo triste,
perdón si los he ofendido.
Porque el hombre siempre busca,
lo que jamás ha perdido.
-La tierra no hace reproches...,-
dijo su madre en un rezo
-porque del polvo saliste,
tendrá que cubrir tu cuerpo-.
Que Dios perdone tus actos,
después rezo un padre nuestro

Los tres gallos

Procedentes de Jalisco
llegaron a Mazatlán.
Eran tres gallos jugados
que les gustaba pasear.
Eran hombres del momento,

no les gustaba esperar.

Dijo Abelardo a Eliseo:

-esto no me está gustando,
oigo graznidos de buitres
allá por el centenario.

Avísale a Javier Barbas

que se vaya preparando-.

Como a las dos de la tarde

le dieron muerte a Abelardo,

después le tocó a Eliseo.

Los mataron a mansalva,

hubo soldados heridos,

también hirieron a Barbas.

Decía Javier mal herido

cuando casi agonizaba:

-no llegaron los amigos

los que tanto me apreciaban,

si estuviera aquí el corita,

otro gallo nos cantara.-

¿Cómo la ves, marinero?

cayeron tres tiburones,

cayeron fuera del agua

por unos dedos traidores.

La envidia no es buen pesebre

para engordar camarones.

Adiós Javier y Abelardo

también el güero Salcido

por que eran tres gallos finos

les dedico este corrido,

que vivieron a su modo

y ni modo, los perdimos.

El tamal

La pistola en la cintura,

y en las botas un tamal

Lo rodearon en la calle

siete de la Judicial.

Le pidieron la bolsita,

él no se la quiso dar.

Como le pusieron dedo

le rodearon bien la troca.

El comandante gritaba:

-sabemos que cargas coca.

El caso no lo hagas grande,

ve quitándote la bota.-

Juan Manuel le contestó,

-de traerla no me rajo.

Yo sé que también le gusta,

con gusto yo la comparto.

Pero si la quiere toda,

con sus hombres yo me mato.-

Con la pistola en la mano

y el dedo en el gatillo,

notaron en su mirada

que era un hombre decidido

porque lo tenían rodeado,

pero se veía tranquilo.

-No hago trato con mañosos,

y entrégame el tamal.

No te pongas resistente,

la vas a pasar muy mal.-

Antes de que continuara,

un balazo le dio Juan.

Los agentes dispararon,

pero no con puntería,

A Juan no lo detuvieron,

se les escapó ese día.

El comandante está muerto.

por un tamal que quería.

El gran mafioso

Desde muy niño soñaba
con tener mucho dinero
Tener muchas propiedades
en Colombia y en el extranjero
Quería cantármela fácil
Porque pobre no me quedo
Me fui para Medellín
porque pobre no me quedo.

Me fui para Medellín
Conocí muchos amigos
Después me fui hasta el Perú
Buscando un mejor futuro.
Después pasé al Salvador
A negociar con los duros.

Hoy tengo mucho dinero
Mi sueo se ha reañizado
Ahora soy un gran mafioso
Nunca me van a encontrar
Hoy me río de la vida
Soy más poderoso

por un tamal que quería.

que Pablo Escobar.
Tengo por ahí mis caletas
Con armamento del fino.
Ya se me perdió la cuenta
De cuántos trabajan conmigo,
Pero aquel que se me tuerza
Lo mando quebrar ahí mismo.

Tengo mujeres de sobra:
De reinas hasta modelos
Me gusta el whiskey del fino
Con un buen grupo norteño
Y pa'darle gusto al dedo
No me tiembla cuando quiero.

Hoy tengo mucho dinero.
El sueño se hizo realidad.
Ahora soy un gran mafioso
Nunca me van a encontrar
Hoy me río de la vida
Soy más poderoso
que Pablo Escobar.

Bibliografía

- Altamirano Magdalena, *El corrido actual: confluencias de elementos y posibilidades de apertura*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- Argullo, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, España, 1984.
- Arenas. *Revista sinaloense de Ciencias Sociales* 12, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.
- Astorga, Luis *Mitología del narcotraficante en México*, UNAM-Plaza y Valdés, México, 1995.
- Badiou, Alan, “Pasión, ficción y dinero”, en García Casado (trad.), *Salonkritik*, 2013, disponible en:
[http://salonkritik.net/10-11/2013/08/la_pasion_ficcional_del_dinero.php],
fecha de consulta diciembre, 2014.
- Barthes, Roland “Introducción al análisis estructural del relato literario”, *Análisis estructural del relato*, 2ª edición, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.
- _____, *S/Z*, tr. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 2001.
- Benjamin, Walter, “Para una crítica de la violencia”, *Cultura moderna. Cultura y violencia* 2, otoño-invierno, Editorial Doble J, España, 2006, pp. 38-56.
- Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 2008, p. 129.
- Bersaulf, Anne, *Semiótica teatral*, España, Cátedra, 1989.
- Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, Dirección general de culturas populares e indígenas de CONACULTA, Universidad Iberoamericana, México, 2001.
- Cajas, Juan, *Los orígenes sociales de la incertidumbre. Cultura, drogas y narcotráfico en Nueva York*, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Antropológicas, tesis de doctorado, México, 1997.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Candido, Antonio, *Literatura y sociedad. Estudios de teoría e historia literaria*, Colección: literatura y ensayo en América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.
- Cardona, Patricia, “Los héroes urbanos: imaginarios culturales y consumo en Medellín”, *Agenda Cultural*, Colombia, Universidad de Antioquia, N° 151, disponible en línea [<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/viewFile/1801/1447>], fecha de consulta, diciembre, 2012.

- Casariego, Nicolás, *Héroes y antihéroes en la literatura*, Anaya, España, 2000.
- Colín Mario, *El corrido popular en el Estado de México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1972.
- Cortés Rodríguez, Luis et Camacho Adarve, Ma. Matilde, *¿Qué es el análisis del discurso?* Octaedro-EUB, 2003.
- Cros, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos, Madrid, 1986.
- Del Prado, Javier “Del héroe ético y del héroe estético”, en *Thèleme. Revista de estudios franceses*, España, 2000, disponible en [http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL0000110015A/33607].
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, México, 2011.
- Garay Salamanca, Luis Jorge et Salcedo-Albarán, Eduardo, *Narcotráfico, corrupción y Estados*, Debate, México, 2012.
- Garza Ramos, María del Carmen, “Fisonomía del héroe en el corrido mexicano”, *Diálogos* 24, 1968.
- González, Aurelio, “Caracterización de los héroes en los corridos mexicanos”, *Caravelle, Héros et nation en Amérique latine*, n° 72, 1999, p.p. 116-137.
- _____, “Del Romance al Corrido. Estilo, temas y motivos.”, en Jiménez de Báez, Yvette, (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, p.p. 258-272.
- _____, “Elementos tradicionales en la caracterización de personajes en el corrido actual”, en *El folclor literario en México*, Pérez Martínez, Herón, (eds.), El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2003, p.p. 165-173.
- _____, “El caballo y la pistola: motivos en el corrido”, *Revista de Culturas Populares*, I-1, El colegio de México, México, 2001, p.p. 15-19.
- González Flores, Luis Ángel, “El movimiento alterado se cansa de la violencia.” En *Animal político*, en línea: <http://www.animalpolitico.com/2013/02/el-movimiento-alterado-se-cansa-de-la-violencia/>, 2013, fecha de consulta: julio, 2013.
- Grillo, Ioan *El narco. En el corazón de la insurgencia criminal mexicana*, México, Tendencias, 2012.
- Grupo M, *Retórica general*, Victorio, Juan (trad.), Paidós, España, 1982.
- Henestrosa Andrés, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, Porrúa, México, 1977.

- Lobato, Lucila, “Me anda buscando la ley”: Caracterización del personaje en corridos contemporáneos en primera persona”, en *Destiempos*, Año 5, Número 26, agosto-septiembre, disponible en línea: [<http://www.destiempos.com/n26/lobato.htm>], fecha de consulta: octubre, 2012.
- Lipovetski, Gilles, “La sociedad del hiperconsumo”, en *Cátedra Alfonso Reyes*, México, 2013, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=r3ychf3IR0w>.
- Malcuzyński, M-Pierrette, *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Rodopi, Amsterdam, 1991.
- Marina, José Antonio, *Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez de las sociedades*, España, Anagrama, 2010.
- Mariscal Beatriz, “El romancero pan-hispánico: tradición y oralidad” Jiménez de Báez, Yvette, ed., *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta, canto, música y representación*, El colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 2002, p.p. 26-34.
- Martínez, Julieta, Hernández, Mónica P., “Narcocorridos seducen a los jóvenes”, *El Universal*, 01 de marzo, 2009.
- Máynez, Pilar, “La influencia de Humboldt en el pensamiento lingüístico contemporáneo”, en *Históricas, Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 73, 2005, p.p. 7-13.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.
- Mendoza, Vicente T., *El corrido de la Revolución Mexicana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, México, 1990.
- _____, *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- _____, “Lírica narrativa de México. El corrido”, *Estudios de folklore* 2. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1964, p.p. 298-320.
- Mieke, Bal, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, 3ª edición, España, Cátedra, 1990.
- Monsiváis, Carlos, “Reír llorando: notas sobre la cultura popular urbana”, en Ladrón de Guevara, Moisés, (coord.), *Política cultural del Estado mexicano*, México, SEP, 1983.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana, Colección de los noventa*, México, Alianza, 1979.
- “Movimiento Alterado: las polémicas Canciones Enfermas y la violencia como negocio.” En *Sinembargo.mx*, disponible en línea: <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513>, fecha de consulta: julio, 2013.
- Navarrete, Federico et Guilhem, Olivier, *El héroe. Entre el mito y la historia*. México, UNAM, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2000.

- Orta Velázquez, Guillermo *El corrido*, México, Manuel Porrúa, 1981.
- Ortiz Osés, Andrés, "Mitología del héroe moderno", *RIEV, Revista Internacional de Estudios Vascos*, Año 43, Tomo XL, N° 2, 1995.
- Ovalle, Lilian Paola, "Las fronteras de la 'narcocultura'" en *La frontera interpretada: procesos culturales en la frontera noroeste de México*, Garduño, Everardo et. al. Mexicali, Baja California, Centro de investigaciones Culturales-Museo, Conaculta, CECUT, Congreso del Estado de Baja California, 2007, p.p. 117-150.
- Pelayo, H. Fernández, Pelayo, *Estilística, estilo, figuras estilísticas, tropos*, 3ª ed., Ediciones José Porrúa Turanzas, España, 1981.
- Pérez García, David, *Prometeo. El mito del héroe y del progreso*, Universidad Autónoma de México, México, 2006.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio en teoría narrativa*, 2ª ed., México, Siglo XXI, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos, "En defensa del narcocorrido. El sueño y los monstruos." en *Revista Replicante*, octubre 2012, disponible en: [<http://revistareplicante.com/en-defensa-del-narcocorrido/>], fecha de consulta: enero, 2013.
- Ramos, Mario Arturo, (comp.), *Cien corridos. Alma de la canción mexicana*, México, Océano, 2002.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, España, Espasa-Calpe, 2001.
- Reyes, Alfonso, *Los héroes. Junta de sombras, XVII. Obras completas de Alfonso Reyes*, Colección Letras mexicanas, México, FCE, 1997.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción*, (trad.) Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2011.
- Rincón, Omar, "Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia", *Nueva Sociedad*, N° 222, julio-agosto de 2009, ISSIV.0251-3552, disponible en línea: http://rolim.com.br/2009/box_drogas/06.pdf, fecha de consulta: septiembre 2012.
- Tornero, Angélica, *El personaje literario: Historias y Borradorías: consideraciones teórico prácticas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, Porrúa-UAEMorelos, México, 2011.
- Trejo, Guillermo *El país*, "¿Por qué el crimen organizado atenta contra la sociedad civil en México?", Disponible en línea: << http://internacional.elpais.com/internacional/2014/10/10/actualidad/1412970176_327641.html >>, fecha de consulta 15 octubre, 2014, fecha de publicación 12 oct, 2014.

Valenzuela, Arce, José Manuel, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*, El Colegio de la Frontera, México, 2006.

_____, *Paso del Nortec. This is Tijuana*, Trilce ediciones, CONACULTA, El COLEF, UNAM, 2004.

Valles Calatrava, José R., *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2008.

Villegas, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Planeta, Barcelona, 1973.