

Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto³⁵

Luis Díaz-Santana Garza

*Because much musical activity is also social activity
it can come to have many social meanings, offering
a variety of social rewards to those who participate in it.*

John A. Sloboda

A Juan Carlos Ramírez-Pimienta

Introducción

El 15 de junio de 2015, dentro del Segundo Festival del Corrido, celebrado en la ciudad de Zacatecas, asistí a la conferencia *Con-
tar cantando y cantar contando: corrido y cultura popular en la*

35 Este trabajo se realizó en el marco del proyecto SEP-CONACYT, núm. 243073: *Muerte y resurrección en la frontera. Procesos regionales en la construcción de la cultura en el noreste de México y sur de Texas*, coordinado por el Dr. José Juan Olvera Gudiño. Agradezco a los participantes de nuestros encuentros sus valiosas sugerencias.

frontera México-Estados Unidos impartida por un investigador de El Colegio de la Frontera Norte. En el programa general del evento, se mencionaba que dicha plática giraría en torno a los corridos sobre el narcotráfico; sin embargo, prácticamente no se habló de música: sólo escuchamos una alarmante referencia al problema de violencia que sufre el país desde hace años. Contradictoriamente, la charla se concentró en el gran número de civiles desaparecidos por el narcotráfico, aunque el comentarista narró el “levantón” que sufrió y la manera en la que los sicarios lo dejaron en libertad luego de comprobar que eran inofensivas las preguntas que realizaba en la zona. Esa tarde, la única mención de corridos fue relativa al mensaje de sus letras. De manera similar, he presenciado conferencias y ponencias cuya finalidad es demostrar, únicamente por medio de las coplas, el perverso ascendiente de los narcocorridos en la población –especialmente en la juventud– y el “incuestionable y perverso” resultado que tendrá su sola audición.

Con la anécdota inicial deseo resaltar que es difícil hablar del narcocorrido sin caer en el sensacionalismo y la exageración. Por desgracia, desde ese punto lo observan muchos medios masivos, funcionarios de los tres niveles de gobierno, la opinión pública por medio de las redes sociales e incluso algunos escritores e investigadores, además del mencionado académico radicado en Tijuana, el músico Rubén Tinajero y María Hernández (2004: 147) pone en duda la autenticidad del narcocorrido como género popular y considera que el tratamiento de sus letras lo convierte en “una expresión enajenante de las clases marginales”. La etnomusicóloga suiza Helena Simonett (2001: 229), proclama que los corridos del narcotráfico son “una apoteosis del narco y de su estilo de vida”, fomentan los estereotipos y hacen promoción de las campañas negativas del gobierno mexicano. En un artículo reciente, varios académicos profundizan exclusivamente en “el significado simbólico de la lírica del narcocorrido” (Valenzuela Reyes *et al.*, 2017: 77). Otros que no estudian el fenómeno de la música, pero sí del narcotráfico, tienen representaciones similares, tal como Rossana Reguillo (2011) cuando compara a la que llama “narcomáquina” con “el fino y sistemático trabajo de disolución de la persona” que practicaban los nazis en sus campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

Pero si estas ideas son difundidas por destacados académicos, ¿qué podemos esperar de la prensa militante? Durante varios años –al menos hasta antes de las elecciones federales de 2018– el periódico *La Jornada* ubicaba a México entre los países con mayor número de muertos por conflictos armados, com-

parando a nuestro país con Siria e Irak. No obstante, ésta es otra desproporción de una prensa que le interesa la nota alarmante, pues no podemos equiparar a países en guerra civil, o con grupos de mercenarios extranjeros, con la guerra contra el narco. En México, efectivamente había víctimas colaterales, pero el número de éstas es reducido con relación a los desaparecidos que provienen de las disputas territoriales entre bandas del crimen organizado, y entre éstas y el ejército. En este sentido, es cuestionable que tales medios masivos promovieran la percepción de que todos los desaparecidos, o la mayoría, son parte de la población civil. Es verdad que la cifra de dieciséis muertos por cada cien mil habitantes que tuvo México en el año 2015 no es decorosa, pero tal violencia no es comparable con los cincuenta y siete asesinatos en Venezuela o los ciento nueve en El Salvador. Los datos, tomados de las estadísticas del Banco Mundial, muestran la gran reducción de homicidios en Colombia entre 1995 y 2015 (de setenta a veintisiete muertes por cada cien mil habitantes), precisamente en la medida en la que el gobierno lograba desmembrar a las grandes bandas de narcotraficantes y capturar a sus líderes (datos.bancomundial.org).

Por fortuna, algunos académicos tienen una perspectiva diferente y como ejemplo podemos referir el libro *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido* de Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2011), sin duda el trabajo más completo sobre la historia de los corridos del narcotráfico, donde el autor no se obsesiona con las letras, sino que describe la trayectoria de agrupaciones y solistas que dieron forma y consolidaron el género. Otro ejemplo es el de Salvador Hernández (2018: 201), quien analizó diversos motivos musicales que ejecuta el acordeón en algunos narcocorridos de Los Tigres del Norte y donde concluye que dichos adornos melódicos “constituyen dimensiones afectivas alrededor de la identidad del narcotraficante a través de estos vínculos indexales”. En tercer lugar, Pablo Rojas Sahurie (2021: 64) ha criticado la tendencia de analizar “los textos de las canciones y otras formas musicales vocales como si fueran poemas o textos sobre papel”, pues ello “insonoriza las palabras de las expresiones musicales al no reparar en que se encuentran dentro de una situación sonora más amplia”. Por mi parte, en un libro reciente (Díaz-Santana Garza, 2021), dediqué una sección al fenómeno de los corridos sobre el tráfico de estupefacientes, me concentré en la *recepción* por parte del público y la manera en la cual el Estado mexicano, la literatura y los medios masivos de comunicación tienen gran influencia en la creación de un imaginario colectivo muy riguroso al sugerirnos que los compositores o sus intérpretes son

miembros del crimen organizado o que el gusto por el género puede ser fatal para sus fans.

Este capítulo intenta seguir dicha línea, procurando ser un contrapeso al énfasis que comúnmente se ubica en el análisis y comentario de las letras. Para ello, presento breves fragmentos musicales para tratar de mostrar la polisemia entre el discurso textual y el discurso musical, así como de los espacios físicos en los que se ubican tales significados heterogéneos para formar un nuevo sentido. Mi propuesta es que el conflicto de símbolos en los narcocorridos tiene, en primer lugar, la función de enfatizar el aspecto lúdico y caricaturesco en los contextos *performativos* de la música. En segundo lugar, la industria musical nos presenta cada año cientos de músicas nuevas, por lo que una manera para destacarse entre los competidores consiste en grabar canciones con letras directas, explícitas y no convencionales, la consigna parece ser: mientras más provocativas mayor impacto publicitario, aunque, como observa el especialista en estudios culturales, Richard Hoggart (1958), tales letras irreprochables sólo pueden hacerse populares “si la *melodía* es pegadiza”.

Narcocorridos, sus espacios performativos y su música “jubilosa”

Considero que el narcocorrido es heredero del corrido tradicional y la *recepción* por parte de un público que no sea consumidor habitual de los mismos está prejuiciado de inicio, pues tal como lo mencionó Peter Van Der Merwe, (citado en Frith, 1996: 10) “los argumentos estéticos sólo son posibles cuando tienen lugar dentro de un discurso crítico compartido”. Por su lado, el profesor de psicología, John Sloboda (1994: 63), nos recuerda que “la capacidad de “leer” el lenguaje emocional de la música [lenguaje que, por cierto, “no tiene semántica”] es una habilidad adquirida, y tal vez no debemos sorprendernos de que un grupo de sujetos “ordinarios” [los que desconocen un determinado género] no demuestre mucha conciencia de los detalles más finos de este lenguaje”. Así, un grupo de consumidores de narcocorridos son capaces de “leer” y mofarse de los diversos signos presentes en su música preferida, frente a otro grupo de sujetos “ordinarios” que censuran esta música sin conocerla y que sólo contemplan en la superficie señales aparentemente perniciosas.

Antes de entrar en materia, debo subrayar los sentimientos que causan en el escucha las desigualdades entre las tonalidades mayores y las tonalidades

menores; teóricos de la música se han referido a los disímiles estados de ánimo que nos producen. Johann Quantz (Murillo, 1997: 214-215), incluso señaló que, “aunque no hay consenso en cuanto a los efectos particulares de ciertas tonalidades” acepta que “en las tonalidades de la y do menor, re sostenido mayor y fa menor se puede expresar un sentimiento triste más fácilmente que en otras tonalidades menores... las otras tonalidades mayores y menores se utilizan en piezas agradables, cantables y en aquellas cuya finalidad es la de causar placer”. En tiempos modernos, y gracias a una construcción cultural, muchos músicos disientimos con el hecho de que el flautista incluya algunos tonos menores en la lista de “música agradable, cantable y placentera”, pero aquí ejemplificaré con algunos narcocorridos que, al ser parte de la música popular de occidente, conservan el vocabulario armónico y melódico de la tradición europea. En tal sentido, algunos investigadores, como el musicólogo inglés Deryck Cooke, han llamado a rechazar la noción de “intrínseca neutralidad” en la música, se prefieren la relación de emociones positivas sugeridas, por ejemplo, por secuencias mayores, especialmente las que involucran a las triadas (mencionado en Sloboda, 1994). Aceptando que no son percepciones universales en la sociedad occidental, como resultado de una construcción social y “por razones que son en gran parte culturales, tendemos a asociar las escalas mayores con emociones felices y triunfantes, y las escalas menores con emociones tristes y derrotistas” (Levitin, 2007: 38). En occidente, incluso los niños de cinco años parecen haber asimilado las progresiones de acordes, tal como lo muestra la respuesta eléctrica del cerebro (mencionado en Peretz & Zatorre, 2005). Teniendo en cuenta lo anterior, examinar la música solamente basados en sus coplas es estudiarla de una manera bastante parcial, pues, como observó el sociólogo inglés Simon Frith (1996), el análisis de la letra no revela nada sobre la música que la acompaña ni sobre las prácticas sociales asociadas al género musical, tampoco sobre los contextos donde la música tiene presencia y menos aún sobre la reciprocidad que se establece entre la música y el público.

Por ello, deseo presentar la transcripción musical de algunos corridos sin entrar en detalles técnicos ni musicológicos. Primeramente, quiero hablar de un corrido compuesto en Texas a mediados de la década de 1970: “El nuevo corrido de Gómez Carrasco” (Figura 1), de Salomé Gutiérrez, interpretado por el Duetto Carta Blanca, donde su autor muestra cierto arrepentimiento en relación a su postura inicial. Al igual que en su corrido anterior dedicado al capo mexicano-americano Fred Gómez Carrasco, y en contra de la versión oficial, Gu-

tiérrez insiste en que el narcotraficante fue acribillado por los Texas Rangers, pero parece moderar sus ideas en relación al heroísmo y al castigo del protagonista: “Aquí está el nuevo corrido/ que habla de Gómez Carrasco/ que un sábado por la noche/ fue acribillado a balazos [...] / Carrasco ya está acusado/ por el supremo hacedor/ a muchos dejó llorando/ que Dios le dé su perdón”. Musicalmente hablando, la forma de tocar es muy tradicional, con guitarras y acordeón, aunque la velocidad de la pieza, los giros melódicos y las voces entrecortadas muestran cierta picardía: ¿acaso la música que acompaña al corrido muestra que el autor rectifica su postura o que emplea un doble discurso? Tal parece que Gutiérrez ofrece una letra relativamente acorde con el discurso oficial anglosajón, mientras que musicalmente envía un mensaje codificado a los mexico-americanos, donde ridiculiza, o al menos debate, dicha postura.

El nuevo corrido de Gómez Carrasco

Salomé Gutiérrez



Figura 1. “El nuevo corrido de Gómez Carrasco”.

En segundo lugar, aludiré a uno de los pioneros en el campo de los corridos que nos interesan: Rosalino Sánchez Félix, mejor conocido como Chalino Sánchez. El cantante y compositor de *corridos bravíos* nacido en 1960 cerca de Culiacán, Sinaloa, se convirtió en parte fundamental de la cultura musical chicana en Los Ángeles, California, a inicios de la década de los noventa. Cuando cantaba su afinación era deficiente y el timbre de su voz particularmente rudo, a tal grado que su esposa afirmaba que era como el agua turbia (mencionado en Simonett, 2001); pero nadie puede negar que tenía una enorme facilidad para crear letras y melodías, así como un magnetismo sobre el escenario. Ramírez-Pimienta (2011) aclara que Chalino Sánchez no fue el fundador o padre del narcocorrido, pero pondera el mito que rodeó su figura, mismo que ayudó a desplazar “al norte del Norte” el “*locus* de enunciación del corrido norteño”, sin mencionar que la relativa afinidad de sus canciones con el rap reconectó con su mexicanidad a los ciudadanos nacidos o criados

en Estados Unidos. Sánchez no fue el fundador del narcocorrido, pero sí su precursor inmediato, por lo que comenzaré analizando un *corrido de valientes* que hizo célebre en su faceta de intérprete: “El crimen de Culiacán” (Figura 2), también llamado “El Corrido de Culiacán”, que fue grabado con acompañamiento de conjunto norteño, con composición original de Nacho Hernández:

Corrido de Culiacán

Chalino Sánchez

o - tro día los en - con - tra-ron al a - ma-ne - cer el dí-a
te-nian las tri - pas de fue-ra yun pe - rro se las co - mí-a

Figura 2. “Corrido de Culiacán”.

Lo primero que llama la atención es la estructura rítmica, melódica y armónica, herencia de los viejos corridos de la Revolución y de la guerra cristera, que tiene similitud con las famosas *mañanas*, es decir, con los corridos creados en el territorio que comprende los estados de Zacatecas y Aguascalientes, así como partes de Durango, Jalisco y Nayarit, influenciados por las tradiciones étnicas locales, y cuya “interpretación valseada y sus ricas melodías hacen que, de esta región, sean los corridos más famosos del país” (Avitia Hernández, 1997: 16). Para muestra de su parentesco, presento un fragmento del “Corrido de la toma de Zacatecas” (Figura 3). Nacho Hernández, o los músicos que crearon el citado corrido revolucionario, no sabían leer música, mantenían una antigua tradición oral, pero no es necesario tener conocimiento de síncopas y anacrusas para que cualquiera logre ver la semejanza entre los corridos que transcribí en la Figura 1 y 2:

Corrido de la toma de Zacatecas

Anónimo



Figura 3. “Corrido de la toma de Zacatecas”.

Aunque no es propiamente un narcocorrido, en el “Corrido de Culiacán” podemos constatar la disparidad entre el texto y las ideas musicales, pues nos preguntamos ¿cómo es posible que alegremente se entone en la tonalidad de sol mayor, con ritmo de vals, que cuando encontraron a los protagonistas con las tripas de fuera un perro se las comía? Los reporteros –especialmente los europeos– frecuentemente le hacen preguntas como ésta al citado Ramírez–Pimienta (2017), y los mismos periodistas dicen que la música parece “de circo”, mientras lo que se narra es sangriento. Esto me da oportunidad de indagar acerca de los espacios performativos (contextos) del narcocorrido, ya que si solamente observamos la letra sin escuchar la música que la respalda, como en este capítulo, es probable que algunas personas se atemoricen o perturben con los versos. Pero no sucede igual en los variados contextos urbanos y rurales donde se consume esta música: en un concierto o en una fiesta, mientras se baila y se canta, después de haber bebido algunas cervezas, o paseando en un auto mientras se transgrede el espacio público por medio del llamado *boom-car* (auto con estridente equipo de sonido, que causa vibración en las ventanas del vecindario). La antropóloga Ruth Finnegan (2013) enfatizó la importancia de los “roles y experiencias de los miembros de la audiencia”, que no son equiparables a los de los intérpretes o compositores de un determinado género musical, e incluso existen roles diferentes al interior de este “evento performativo”.

En los espacios performativos del narcocorrido, la letra violenta, acompañada de una suave melodía valseada, no se recibe aislada ni pasivamente. Aquí, lo terrible y lo grotesco se retoma de antiguas tradiciones populares, y pueden ser interpretados como una broma pesada, un acto de catarsis, una

asociación del humor al lado del horror del que habló el dramaturgo Fabio Rubiano (Morales, 2015); o puede adquirir un cariz extravagante y alegre: “lo grotesco integrado a la cultura popular se aproxima al mundo humano, lo corporiza” (Bajtin, 2003: 33).

Una muestra de extravagancia y alegría, de esa risa popular, son las estrofas y la música del corrido “Me cayó el FBI” (Figura 4), interpretado por Los Inquietos del Norte, grupo formado en California en 1995, por ejecutantes de Jalisco y Michoacán. Si bien el corrido tiene una melodía tradicional, en vals de compás ternario, la misma se ve alterada por un tempo vertiginoso, así como figuras rítmicas y síncopas poco frecuentes en la música norteña. Como veremos, la gente asocia las tonalidades mayores y el tempo apresurado de la música con la felicidad, y esta interpretación apresurada es una característica de los corridos *hyphys*, palabra derivada de la voz inglesa que designa *hiperactividad*. La pieza debe ser bailada velozmente y, a semejanza del corrido anterior, la letra y la música tienen sentidos opuestos, con la finalidad de multiplicar la picardía en contextos joviales, tal como lo observó el sociólogo estadounidense Mark Edberg (2011) con un grupo de jóvenes marginados de la frontera para quienes los narcocorridos eran tan divertidos como los dibujos animados o la lucha libre profesional.

Me cayó el FBI

Los inquietos del norte

co.men - za - ron a tum - bar las pa - re des de mi ca - sa

Figura 4. “Me cayó el FBI”.

Ahora, quiero finalizar con la canción “Fuiste mía” (figura 5) de Gerardo Ortiz. El cantante y compositor originario de Pasadena, California, es uno de los más notorios creadores de narcocorridos, aunque la letra de la melodía citada, acompañada por una banda, es semejante a muchas otras canciones que hablan de la relación de pareja: “Llegas y me tocas el cuerpo/ y te llevas mi

alma/ bien sabes lo que siento/ me ilusionas, me juras/ sin algunas perjuradas, que soy yo tu deseo...”.

Aquí no hay significados contradictorios entre la música y el texto, cualquiera podría decir que la letra es tierna, aunque con un toque de reproche, mientras la música evoca afabilidad, con cierta expectación. Por supuesto que ésta es una percepción propia, cada persona se refleja en la música de manera diferente, pero seguramente nadie vería algo negativo, pues si se trata de una canción de un hombre hacia una mujer, las coplas exaltan a la figura femenina con frases como “eres tú tan divina... llegas y me elevas al cielo”.

Fuiste mía

Gerardo Ortiz

C

Voice

Lle - gas y me to - cas el cuer - po y te lle - vas - mi al -

Vo.

ma bi - en sa - bes lo que sien - to, mei - lu - sio - nas me ju - ras

Figura 5. “Fuiste mía”.

Sin embargo, el video que se hizo para esta canción no proyecta las imágenes mentales que generan su música y letra, y causó una enorme conmoción en los medios de comunicación. A grandes rasgos, un hombre llega a su casa en horario inoportuno y encuentra a su pareja con otro varón. El ofendido, interpretado en el video por el mismo Ortiz, tiene lista su arma para propinarle un tiro en la cabeza al rival para después encajular a la chica y prenderle fuego al auto. Muy pronto, algunos grupos exigieron que se retirara el video de internet, sosteniendo que promovía el “feminicidio” (al parecer, nadie consideró trascendente que también asesinaban a un varón), aunque la propuesta para retirar el video no fue impulsada por feministas, sino por un tal Iván Jakes, siendo su única petición en el sitio Change.org. Por ello, no hay que descartar la idea de que el dicho Jakes trabajara para Gerardo Ortiz y promoviera esta campaña para darle mayor visibilidad mediática a una sencilla

balada. Como quiera que fuese, en abril de 2016, los medios mexicanos dieron cuenta de que el video había sido retirado de YouTube.

Pero suprimir el video no fue obstáculo para que el público lo continuara viendo en otras páginas oficiales del propio Ortiz o en YouTube, gracias a usuarios que obtendrían buenas ganancias debidas al enorme número de visitas. Unos meses después, el especialista en espectáculos, Francisco Inzunza (2016), calculó que, sólo en las plataformas de videos, “Fuiste mía” le embolsó más de cien mil dólares a Gerardo Ortiz. Si acaso se enteraron de esta noticia, los grupos antiOrtiz no hubiesen estado contentos, como sí lo estuvieron cuando, gracias al polémico video, se confirmó la cancelación de varios de sus conciertos en Puebla, Aguascalientes y Puerto Vallarta. Las autoridades de Puebla citaron a conferencias de prensa para dar a conocer su postura para justificar la cancelación y oportunamente seguir promocionando su campaña por la precandidatura presidencial, Rafael Moreno Valle, entonces gobernador del estado, afirmó que “pueden ser muy exitosos y llenar el palenque y llenar la taquilla, pero nosotros también tenemos que buscar que haya una empatía en lo que estamos buscando como gobierno, que sea una feria familiar” (Hernández, 2016). Pero el político, y otros que respaldaron la censura, no mencionaron al público que el cantante ya tenía firmados sendos contratos con las ferias que cancelaron sus presentaciones pactadas con anticipación. En semejante escenario, y como músico profesional, puedo decir que cuando un concierto se suspende por causa del contratista, el artista tiene derecho a cobrar entre el cincuenta y el ochenta por ciento del sueldo convenido, dependiendo de los términos de cada contrato. Así, Ortiz aseguró una muy buena cantidad de dinero sin salir de su casa, mientras veía como cientos de miles de personas que antes no lo conocían ahora comentaban su video.

No es mi objetivo analizar un video musical, pero debo especificar que la imagen de los artistas tiene gran relevancia, pues, como lo sugirió la socióloga Tricia Rose (1994: cap 1), en las discusiones de los fans en torno a las canciones, y las historias que cuentan, usualmente hay una “lectura” del video, en la cual “se revisan significados, *proporcionan interpretaciones preferentes de las letras*, crean un contexto estilístico y físico para la recepción; y validan la presencia icónica del artista”. Lo que me interesa es la influencia que puede tener la imagen del artista con la percepción de sus letras y la reacción desmedida que tienen miles, o incluso millones de personas, que se indignan con una melodía y un video ficticio como si fuese real, o es que ¿acaso algunos padres de

familia suponen que sus hijos olvidarán sus valores y cambiarán el rumbo de sus vidas por un video y una canción que tiene una duración de tres minutos? Los sociólogos Peter Berger y Thomas Luckman (1995) están seguros de que esto no es posible, ya que podemos ubicar el narcocorrido en lo que ellos consideran una “zona limitada de significado” y, cuando el corrido acaba, el oyente vuelve a la “suprema realidad de la vida cotidiana”, en comparación con la cual las otras realidades son tenues y efímeras.

A manera de conclusión, debo decir que no tuvieron el resultado esperado las diversas conferencias que elaboré para cuestionar la manera en la que se trata de implantar en la sociedad una idea negativa sobre el influjo de los narcocorridos y otras músicas censuradas, como el *heavy metal* o el reguetón. De entrada, observé que las opiniones externas no tienen tanto peso en la propia y que las letras de la música popular no nos inquietan tanto como sostienen las personas que no frecuentan dichas armonías. Los versos de una canción no son determinantes en nuestra vida, como se hizo evidente en la resolución de la suprema corte de justicia de Los Ángeles, California, en el caso contra el cantante y compositor Ozzy Osbourne, acusado de ser responsable por el suicidio de un joven que escuchaba su música. El juez, John Cole, desestimó el caso y dictaminó que “Las letras de la música y la poesía... no tienen la intención de ser y no deben ser leídas literalmente... Las personas razonables entienden las letras musicales y las convenciones poéticas como las expresiones figurativas que son” (citado en Wiederhorn, 2017). Podemos suponer que el fallo del magistrado puede ser aplicado a cualquier género de música popular donde se quiera imponer una relación causa-efecto entre el contenido de las letras y una conducta criminal. Estas cualidades de los versos de canciones ya habían sido observadas por el etnomusicólogo pionero Alan Merriam (1964: 46), tal como lo menciona en el libro seminal *The anthropology of music*:

El lenguaje del texto de la canción tiende en muchos casos a ser distinto del discurso ordinario, y en algunos casos... a ser un lenguaje “secreto” conocido solo por un cierto segmento de la sociedad. En los textos de las canciones, el lenguaje a menudo es más permisivo que en el discurso ordinario, y esto puede revelar no solo procesos psicológicos como la liberación de la tensión, sino información de una naturaleza que de otro modo no sería fácilmente accesible. Por razones similares, los textos de las canciones a menudo revelan valores y metas profundamente arraigados que se expresan.

A fin de cuentas, las coplas de los narcocorridos explotan figuras como la metonimia y sinécdoque: muestran parodia y picardía, son bromas obscenas que no todos pueden comprender, transgreden la realidad y el orden social de manera simbólica. Y la conjunción de letra, música y espacio performativo se convierte en una válvula de escape liberadora de tensión, un montaje teatral donde se muestra una imagen que otorga identidad grupal, en donde una comunidad discriminada por sus gustos alcanza un empoderamiento y consigue trascender esa condición periférica al convertirse en el personaje del corrido que, al menos durante el performance del concierto público o la fiesta privada, se desquita con la autoridad.

Es necesario que se realicen investigaciones que abarquen un corpus mucho mayor de corridos del narcotráfico, pero podemos adelantar que, a pesar de contar con letras e imágenes extremadamente violentas, el público consumidor relaciona la música fundamentalmente con la fiesta, el regocijo y la dipsomanía, incluso se burlan de las estrofas, por lo que no debemos tomar tan seriamente ese artefacto cultural llamado narcocorrido. Diversas publicaciones neuropsicológicas han demostrado que los escuchas “ordinarios” asocian inmediatamente las tonalidades mayores y el tempo apresurado de la música con la felicidad (véase Vieillard, Roy & Peretz, 2011), ambas características habituales de los narcocorridos. Por si fuera poco, las baladas del narcotráfico son escuchadas generalmente en grupo, confirmado por los psicólogos Patrik Juslin y Daniel Västfjäll (2008) que cuando estamos acompañados por otras personas, la reacción hacia la música es mucho más entusiasta que cuando la audición se realiza en soledad.

Por otra parte, se equivocan los detractores que consideran esta música como un subgénero creado explícitamente por una industria musical sólo para producir dividendos, desaprobando de paso el derecho de los artistas a vivir de su trabajo, pues en el siglo XXI, y como señalé anteriormente (Díaz-Santana Garza, 2021), el narcocorrido es compuesto y cantado a cambio de unas cuantas monedas por trovadores de las zonas rurales más apartadas, no solamente del norte de México, sino también en el centro y sur de la nación, y los grupos de mayor visibilidad mediática continúan entonando letrillas que les ofrecen humildes y desconocidos creadores que provienen de la base social. Buena parte de los compositores e intérpretes que hoy cuentan con el apoyo de los medios masivos provienen justamente de esa clase social humilde, son herederos del corrido tradicional y contrario a lo que afirma Simonett, son

muestra de que estos corridos sí pueden ser considerados como “baladas folclóricas en las que las personas comunes expresan sus sentimientos y puntos de vista con respecto a su realidad social” (2001: 229).

Quiero concluir con algunas ideas sobre el análisis que los académicos hacemos del narcocorrido. La primera es de Aristóteles (2005: 406) y se refiere al conocimiento que tenían los antiguos griegos de la música, la cual era aceptada como parte de la educación de los jóvenes pero, sobre todo, se consideraba imprescindible para el placer y la relajación. La segunda idea es de Simon Frith, que indica que sólo podemos considerar una música como valiosa “cuando sabemos que escuchar de ella y cómo escucharlo. Nuestra recepción de la música y nuestras expectativas en torno a ella no son inherentes a la música” (1996: 26). Así, luego de haber explorado artículos y libros cuyo tema es el narcocorrido, los cuales profundizan en los versos aislándolos del resto de los elementos (por ejemplo, Valenzuela, 2002; Tinajero Medina, 2004; Simnett 2001; Valenzuela Reyes *et al.*, 2017, entre otros), vemos que la mayoría no toma en cuenta la función social ni lúdica de la música –sin importar que el gran público acuerde que son sus empleos primarios–, por lo cual es pertinente que los investigadores pongamos más atención a lo que debemos escuchar de la música y cómo escucharlo. Por su carácter narrativo, el examen de las letras de los corridos es importante, pero no debe convertirse en una obsesión heredada de la crítica literaria. Para comprender la risa popular presente en los narcocorridos, una investigación que pretenda ser integral debe analizar los diversos elementos de la canción y sus contextos performativos, además de aspirar a ser multidisciplinaria. Ya hace años, el filósofo ruso Mijail Bajtin (2003: 4) señaló que “la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular”, y que su naturaleza específica “aparece totalmente deformada porque se le aplican ideas y nociones que le son ajenas”.

Fuentes de consulta

- Aristóteles. (2005). *Política*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Avitia Hernández, A. (1997). *Corrido histórico mexicano* (Vol. I). México: Porrúa.
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento, el contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

- Berger, P., & Luckman, T. (1995). *La construcción social de la realidad*. España: Amorrortu.
- Díaz-Santana Garza, L. (2021). *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Lanham: Lexington Books.
- Edberg, M. C. (2011). Narcocorridos: Narratives of a Cultural Persona and Power on the Border. En A. L. Madrid (ed.). *Transnational Encounters, Music and Performance at the U. S.-Mexico Border*, 67-82. Nueva York: Oxford University Press.
- Finnegan, R. (2013). *Music and Creation*. Milton Keynes: Callender Press.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites, on the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hernández, D. (2016). Gobierno de Puebla cancela presentación de Gerardo Ortiz. *Milenio*, Recuperado de: <http://www.milenio.com/estados/gobierno-puebla-cancela-presentacion-gerardo-ortiz>
- Hernández, S. (2018). Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte. En L. Díaz-Santana Garza (coord.). *La investigación musical en las regiones de México*, 191-212. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/Texere.
- Hoggart, R. (1958). *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*. Londres: Penguin Books.
- Inzunza, F. (2016). ¿Por qué Gerardo Ortiz ganó 102 mil dólares con Fuiste mía? *Debate*, Recuperado de: <http://www.debate.com.mx/show/Porque-Gerardo-Ortiz-gano-102-mil-dolares-con-Fuiste-mia-20160723-0080.html>
- Juslin, P. N., & Västfjäll, D. (2008). Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31 (5):559-575.
- Levitin, D. J. (2007). *This is your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Nueva York: Penguin Group.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Morales, F. (2015). Trae Rubiano humor y horror. *Reforma*, Recuperado de: <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=618732&md5=8523f0b58ac43d36e3fcbfeec29c3a5a&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

- Murillo, R. (1997). *Spanish Translation of Johann Joachim Quantz's Essai D'une Méthode Pour Apprendre à Jouer de la Flûte Traversière*. Tesis doctoral. Estados Unidos: Arizona State University.
- Peretz, I., & Zatorre, R. J. (2005). Brain Organization for Music Processing. *Annual Review of Psychology*, 56(1), 89-114.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2011). *Cantar a los narcos: voces y versos del narcocorrido*. México: Editorial Planeta.
- Reguillo, R. (2011). La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación. *E-misphérica* 8.2 #narcomáquina. Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>
- Rojas Sahurie, P. (2021). Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música. *Resonancias* 25, (48), pp. 63-86.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Connecticut: Wesleyand University Press.
- Simonett, H. (2001). *Banda: Mexican Musical Life Across Borders*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sloboda, J. A. (1994). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Tinajero Medina, R., & Hernández Iznaga, M. (2004). Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Valenzuela, J. M. (2002). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- Valenzuela Reyes, J. L., Burgos Dávila, C. J., Moreno Candil, D., & Mondaca Cota, A. (2017). Culturas juveniles y narcotráfico en Sinaloa. Vida cotidiana y transgresión desde la lírica del narcocorrido. *Revista Conjeturas Sociológicas*, 14, 69-92.
- Vieillard, S., Mathieu Roy & Peretz, I. (2011). Expressiveness in Musical Emotions. *Psychological Research*, 76(5), 641-653.
- Wiederhorn, J. (2017). 32 Years Ago: Ozzy Osbourne Exonerated in 'Suicide Solution' Fan Death Lawsuit. *Loudwire*. Recuperado de: <http://loudwire.com/ozzy-osbourne-exonerated-suicide-solution-fan-death-lawsuit-anniversary/>

Páginas web

Banco Mundial

[https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.](https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar)

[PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar](https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar). (n.d.).

Retrieved November 2, 2017, from https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC5?end=2015&name_desc=false&start=2015&view=bar

Entrevistas

Comunicación personal de Juan Carlos Ramírez-Pimienta. (2017).

