

Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador

Music and drug trafficking in México. An approach to narcocorridos from the notion of mediator

César Jesús Burgos Dávila

Universitat Autònoma de Barcelona

CesarJesus.Burgos@campus.uab.cat

Resumen

El narcocorrido es una expresión musical actual y relevante en la sociedad mexicana. Son canciones que en el marco de la música nortea, narran historias sobre el narcotráfico. Basado en una aproximación etnográfica, me intereso en este género musical y su público, con el objetivo de explorar los narcocorridos en la vida cotidiana de jóvenes aficionados, centrándome en las prácticas, los contextos, los sentidos y mediadores que unen a la música con su público. En este artículo desarrollo la idea de mediación propuesta por la Teoría del Actor-Red y la Teoría de la Mediación, explicando cómo me he servido de ellas para el estudio de los narcocorridos.

Palabras clave: Narcocorridos; Mediador; Teoría del Actor-Red; Teoría de la Mediación

Abstract

The narcocorrido is a contemporary musical expression in Mexico, and they are songs produced in a style called: música nortea, in which stories of drug trafficking are recreated. The aim of this study is to explore the narcocorridos in the daily lives of young people. I am interesting in this genre and its fans. During my ethnographic fieldwork I focused on the practices, contexts, senses and mediators that link that kind of music with its audience. In this paper I develop the idea of mediation proposed by Actor-network Theory and Theory of Mediation, and I explain how I have used it in the study of narcocorridos.

Keywords: Narcocorridos; Mediator; Actor-network Theory; Theory of Mediation

Música, narcotráfico y sociedad han sido elementos que se han asociado para dar forma a un género musical popular que es conocido como: *narcocorridos*.

Desde hace años el narcotráfico y la violencia en México se han convertido en un problema de emergencia nacional. Los estragos de esta problemática se encuentran descritos, relatados, entonados y acompañados musicalmente en los narcocorridos. El prefijo “narco” hace referencia a relatos que tratan de aspectos relacionados con la droga, concretamente sobre tráfico de la misma. Este prefijo es empleado como multiplicador de etiquetas estigmáticas, ya que cualquier palabra que cuente con él es asociada directamente al tráfico de sustancias ilícitas (Astorga, 2005). Su complemento “corridos”, corresponde a una de las tradiciones musicales más antiguas de México, que consiste en narrar historias reales o ficticias basadas en sucesos que hieren la sensibilidad del pueblo (Avitia, 1997a; Mendoza, 1954). En el trazado de los antecedentes de esta tradición musical se pueden resaltar episodios históricos en los que el corrido tuvo presencia; diferentes condiciones fueron fuente de inspiración de composición e interpretación de corridos y esto se puede remontar previo, durante y posterior a la

conquista de México, el período de Independencia, las condiciones sociales previas a la Revolución mexicana, las luchas revolucionarias, movimientos políticos post-revolucionarios, el movimiento cristero¹, luchas estudiantiles, movimientos migratorios, conflictos fronterizos, condiciones de contrabando en la frontera norte, entre otros². Con las variantes que ha sufrido a lo largo de la historia, la tradición del corrido ha permitido dar paso a lo que actualmente es el narcocorrido. Desde hace cuatro décadas la tradición musical del corrido ha adoptado como tema central las condiciones de violencia que se viven en el país, tomando al narcotráfico como eje principal en sus temáticas. Vale la pena mencionar que si bien las composiciones de narcotráfico son las que predominan, no son las únicas. Es un tipo de música que ha florecido, se ha arraigado, expandido y continúa con vigencia, aceptación y popularidad en México y algunas regiones de Estados Unidos y Colombia (Astorga, 1997; Simonett, 2008). Para algunos académicos, esta expresión musical es una manifestación de la cultura del narcotráfico, también conocida como narcocultura (Astorga, 1995; Córdova, 2005; Simonett, 2006; Valenzuela, 2002). Por su popularidad y expansión, las autoridades del gobierno mexicano han intervenido estableciendo políticas de censura parcial para atender la lucha contra el narcotráfico y proteger a la población infantil y juvenil de la supuesta carga ideológica y el poder de influencia de los narcocorridos. La política de censura se ha basado en la prohibición de la difusión de corridos que narran historias relacionadas con el tráfico de drogas en radio y televisión (Astorga, 2005). Por su parte, en el ámbito académico, investigadores de diferentes disciplinas se han interesado en el estudio de este género musical. Tras una revisión de publicaciones recientes, César Burgos (En prensa) menciona que en el estudio de los narcocorridos los investigadores han rescatado el poder del lenguaje de esta expresión artística, delimitando su análisis a las letras de las canciones para concluir que los narcocorridos son el reflejo de una realidad que vive México: la realidad del narcotráfico que utiliza un vehículo artístico para narrar hechos violentos donde se enaltece, sobrevalora, elogia y mitifica la figura y forma de vida del narcotraficante, el contrabando y el negocio de las drogas. Para algunos investigadores, en los narcocorridos se hace apología al contrabando, y reconocen que estas composiciones cumplen la función de formar y reforzar ideologías e imaginarios colectivos, sirviendo como autorrepresentación con todos los estereotipos que aparecen en el contenido.

Como mencioné antes, son predominantes los estudios que han reducido el narcocorrido al plano de la letra, ignorando otros aspectos que igualmente dan forma al género musical; el narcocorrido es más que letra y no es sólo música, es música, canto, ritmo, instrumentos, productores, intérpretes, usuarios, conciertos, fiestas, discos compactos, vestimenta, industria y una infinidad de mediadores asociados sin los cuales el género en cuestión no sería lo que es. Retomar como herramienta la noción de mediación (Hennion, 1993/2002), y la propuesta de la Teoría del Actor-Red (Latour 2005/2008) me permite concebir el género musical como una red de asociaciones heterogéneas, es decir, como un mediador asociado a otros que sostienen y dan forma al fenómeno social musical.

Hasta este punto he mencionado parte de la ponencia que presenté en el *I Encuentro Estatal ANT*. Después de la presentación surgieron comentarios y sugerencias por parte de algunos asistentes y los

¹ Por decirlo de manera muy resumida; durante la década posterior a la Revolución, la rebelión cristera consistió en un conflicto armado entre la Iglesia Católica y el Estado mexicano con su origen en la lucha por el poder. La lucha reivindicaba los derechos de libertad de culto en México, después de que el gobierno suprimió la participación de las Iglesias en la vida pública (Avitia, 1997b).

² Diferentes condiciones sociales y políticas en las que el corrido ha tenido presencia durante la historia de México, se encuentran descritas y analizadas con más detalle en los cinco tomos del trabajo: *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia* del sociólogo e historiador Antonio Avitia (1997b).

he retomado para dar forma al presente texto, en el que expongo cómo me he servido de la propuesta de mediación de Antoine Hennion (1986, 1993/2002, 2003) para el estudio del narcocorrido en eventos musicales de la vida cotidiana de jóvenes.

Eventos musicales y mediadores

Vivimos rodeados de música. Forma parte de nuestra vida cotidiana, se encuentra inmersa en nuestro mundo social y juega un papel importante dentro de cada cultura; la creamos, nos encontramos con ella o la buscamos y usamos (Finnegan, 2002). Josep Martí (1995) reconoce que la relevancia de la música no depende de ella misma sino del significado que le atribuimos, del uso que hacemos de ella y las funciones que cumple en la sociedad. Es relevante, en la contextualización de un marco espacio-temporal concreto. Para Martí, la noción de uso tiene un papel central en la definición de relevancia social:

Una colectividad puede conocer la existencia de una música y, por tanto, puede adscribirle un cierto significado. Pero si esta música no se manifiesta en la dimensión de uso, difícilmente podremos afirmar que tenga una verdadera relevancia social (1995, p. 8).

En el caso de los corridos, esto podría ejemplificarse pensando en el papel de los corridos de la Revolución mexicana y su relevancia en la actualidad. Son conocidos pero irrelevantes porque no tienen presencia en eventos musicales actuales. Y aunque en el 2010 hayan sido usados en conmemoración del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución de México, lo cierto es que no forman parte de la vida cotidiana. El concepto de “relevancia social” en el estudio de la música alude al grado de imbricación de una música en el contexto social. Es el “uso” lo que permitirá hablar de ausencia o presencia de relevancia social. Hay uso de una determinada música cuando encuentra una manifestación efectiva a través de los eventos musicales (Martí, 1995).

Actualmente el narcocorrido es música socialmente relevante en un país donde no hay un espacio libre de tensión por la violencia del narcotráfico. El narcotráfico ha invadido la cotidianidad de las personas, se encuentra presente en las calles, escuelas, universidades, cuerpos de seguridad pública, política, el campo, la industria y como ya se ha adelantado, también en la música. Dentro de la república mexicana, el Estado de Sinaloa ha sido considerado una de las entidades de mayor producción y tráfico de drogas del país; de ahí que sea, también, donde el narcocorrido se ha manifestado con más fuerza, teniendo mayor arraigo en la población (Mondaca, 2004). Menciona Luis Astorga (1995) que, en sus inicios, los corridos de traficantes sólo se escuchaban en fiestas privadas o en cantinas y se consideraba que eran usados mayoritariamente por personas relacionadas con el narcotráfico. Sin embargo, en la actualidad han ganado la aceptación de otros sectores sociales. Es posible escucharlos en la calle, en mercados, discotecas o centros de baile, a las afueras de planteles educativos, casas y fiestas de particulares no relacionados con la vida ilícita (Burgos, En prensa; Edberg, 2004; Simonett, 2004a).

Los narcocorridos son música vigente que se actualiza día a día a través de eventos musicales cotidianos. El “evento musical” constituye una unidad de referencia que puede ser definida como la realización del acto musical en un tiempo y espacio determinados. Un concierto es un evento musical, de la misma manera que la escucha de unos jóvenes del radiocasete de un automóvil o del uso del iPod de un caminante (Martí, 1995).

Un evento musical implica, la actualización de cualquier tipo de música, sea en ambientes masivos o de manera personal, en vivo o a través de grabaciones. No importa ni el tipo de música, ni el tipo de actualización, ni la finalidad con la que se realiza (Martí, 1995, p. 7).

En la actualización del narcocorrido, como en cualquier música, se asocian infinidad de mediadores que permiten que la música tenga presencia, cobre sentido, cumpla una función y posibilite ciertas relaciones sociales. Para el estudio del narcocorrido en la vida cotidiana, esto implica descentrarme de la letra y tomar en cuenta otros elementos que lo componen, reconociendo y rastreando la forma en la que se encuentran asociados los mediadores que lo sostienen. Retomando la noción de mediación, concibo la música como la asociación y acumulación entre múltiples mediadores, pues no existe por un lado la música y por otro el público y, entre ambos, los medios a su servicio: en un evento musical todo confluye y se desarrolla en cada ocasión a través de mediadores de distinta naturaleza. No existe un público sin un mediador que lo haga aparecer, así, los eventos musicales solamente existen cuando un conjunto de mediadores han cumplido su función (Hennion, 1993/2002).

Narcocorrido como mediador

En el primer apartado del texto mencioné a manera de síntesis cómo han sido concebidos los narcocorridos. Puedo decir que, en términos de la Teoría del Actor-Red, este género musical ha sido tratado y definido como un intermediario, es decir, como un objeto fijo, estable y predecible. Para Bruno Latour (2005/2008), un intermediario es aquello que transporta significado o fuerza sin transformación: definir sus datos de entrada basta para definir sus datos de salida. De esta manera, para los políticos ha sido suficiente ubicar en los narcocorridos historias sobre el tráfico de drogas y considerarlas como nocivas para la sociedad, para creer que restringiendo su difusión se disminuirá el narcotráfico y prevendrán a las futuras generaciones. Sin embargo, la consecuencia del control ha sido otra: Astorga (2005) menciona que, posterior a las políticas de censura establecidas en Sinaloa en 1987, incrementó la producción de plantas ilícitas, el tráfico de drogas, el consumo de las mismas y la violencia asociada al negocio.

La concepción de los políticos no se encuentra muy distanciada de la de algunos académicos, que parecen estar de acuerdo en que los efectos del contenido de los narcocorridos en la sociedad van en una única dirección: son negativos (Astorga, 1995; Córdova, 2005; Valenzuela, 2002). Helena Simonett (2004a, 2004b, 2006, 2008) lo sostiene de la siguiente forma:

La subcultura ligada a las drogas en Sinaloa es un laberinto de violencia en el que impera el poder de las armas automáticas. Esta violencia es festejada en la cultura popular comercial y de un modo muy específico en la música popular que enaltece a la mafia de la droga. Dado que los adolescentes se sienten atraídos a la violencia, como de igual modo lo están por otras cosas peligrosas y prohibidas, las películas y canciones que la representan y describen como una ventana hacia un mundo donde los favorecidos y obedientes no pertenecen. Los hombres de negocios que reconocieron el potencial comercial que había evolucionado de una manera espontánea en torno a los narcos, lanzaron una producción masiva que mostraba el valor o la valentía, la extravagancia y el poder de las drogas –las características que, a

ojos de muchos adolescentes, los vuelve ídolos [...] los valores subculturales comenzaron a conquistar a los jóvenes de Sinaloa en general. Se convirtió en una cultura para ellos. Como consecuencia se volvió una gracia imitar a los capos de la mafia portando armas, exhibiendo oro y joyas, presumiendo valentía (Simonett, 2004b, p. 192).

De la cita anterior extraeré dos elementos que son: los jóvenes y la música. Para mi estudio, los he retomado como punto de partida, pues son dos nodos de la red que forman parte del fenómeno del narcocorrido. Las descripciones de estos actores realizadas por políticos e investigadores de distintas disciplinas, parecen asumir que entre la música y la juventud existe una relación de impacto. Joel Feliu (2006) comenta que la idea de "impacto" de los medios masivos de comunicación y de las nuevas tecnologías de la información es una metáfora básica del imaginario social contemporáneo.

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

El problema es que cuando uno se acerca a los jóvenes y sus prácticas, la metáfora del impacto se revela profundamente inadecuada, pues actualmente nos encontramos con jóvenes activos, productores y consumidores de su realidad, consumidores de los productos ofertados, pero también productores de resultados y efectos alternativos (Feliu, 2006; Gil, 2006). El miedo que deberíamos tener no es pues a las nuevas tecnologías o a la música, sino a la sociedad que las produce (Gil, 2006). Tal vez no es el momento de plantearnos qué podemos hacer para erradicar los narcocorridos de nuestras vidas, sino, más bien, el momento de preguntarnos por qué llegaron, cómo llegaron, qué dicen de nuestro modo de vida, qué dicen de la sociedad que los producen y consumen, qué podemos hacer con ellos, cómo nos relacionamos con ellos y cómo forman parte de nuestra vida diaria; ya han estado ahí, están, y no se van a ir, por mucho que lo evitemos.

Adoptar la noción de mediador para el estudio del narcocorrido conlleva alejarse de la de intermediario. Esto implica, por una parte, reconocer que el narcocorrido no es una sola cosa, que no es predecible y que tampoco se trata de un fenómeno social estable; exige no partir de la metáfora de impacto, para reconocer otras relaciones que establece la música con su público en la vida cotidiana.

A diferencia de los intermediarios, los mediadores son impredecibles, no pueden considerarse sólo uno; pueden funcionar como uno, nada, varios o infinitos. Sus datos de entrada nunca predicen bien los de salida. Los mediadores transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos

que se supone que deben transportar. Por simple que pueda parecer un mediador, puede volverse complejo; puede llevar múltiples direcciones que modificarán todas las descripciones contradictorias atribuidas a su rol (Latour, 2005/2008, p. 63). Para Hennion (1993/2002) el término de mediación es ventajoso. Efectúa una promoción teórica del intermediario al quitarle el <inter-> que lo convierte en un ser segundo en relación con las realidades entre las que se sitúa y, al añadirle el sufijo <-ción> de la acción, insiste en el carácter primero de lo que hace aparecer sobre lo que aparece. El intermediario se encuentra entre dos mundos para relacionarlos: viene después de aquello que vincula, los mundos en cuestión no tienen necesidad de él para existir, obedecen sus propias leyes.

La mediación evoca otra especie de relaciones. Los mundos no están dados con sus leyes. No hay más que relaciones estratégicas, que definen al mismo tiempo los términos de la relación y sus modalidades. En el extremo de una mediación no aparece un mundo autónomo sino otra mediación. Sus relaciones componen una red cuya unidad no es sumable por nadie, pero que puede producir aglomeraciones tan gigantescas como los mundos del intermediario. Sencillamente, son series heterogéneas, cada vez más sólidamente anudadas, polarizadas y orientadas hacia realidades estables (Hennion, 1993/2002, pp. 121-122).

Hablar de mediación es hablar en términos de continuidad, secuencialidad, relevo y asociación de mediadores (Hennion, 1993/2002; Latour, 2005/2008); es reconocer que en un curso de acción los elementos que participan no son únicamente actores humanos, sino que la dirección zigzaguea entre actores de distinta naturaleza, formando una red heterogénea en la que los objetos también son mediadores (Gomart & Hennion, 1999). Latour (1991/1998) reconoce que en la vida cotidiana nunca nos encontramos a objetos o relaciones sociales, nos enfrentamos a cadenas que son asociaciones de humanos y no-humanos. Esto lo explica utilizando un problema como puede ser el deseo de un director de hoteles que quiere evitar la pérdida de llaves de las habitaciones. El director a la entrada del hotel coloca un letrero en el que dice ¡Por favor, dejen su llave en la habitación de conserjería antes de salir!, el letrero es insuficiente, las llaves siguen desapareciendo. Introduciendo un abultado peso metálico, los clientes ya no se llevan las llaves de sus habitaciones, antes de salir del hotel, se libran de un objeto pesado que deforma sus bolsillos. Al rastro que el director del hotel desea que sigan sus clientes, se le puede llamar *programa de acción*. El director del hotel sucesivamente añade llaves, avisos orales, escritos y finalmente pesos metálicos. El éxito de la innovación, sólo es posible con el constante mantenimiento de la sucesión de los elementos acumulados. Sólo gracias a que el director del hotel sigue queriendo que vuelvan sus llaves, se lo recuerda a sus clientes a viva voz, cuelga carteles y añade peso a la llave, finalmente, disciplina a sus clientes (Latour, 1991/1998, 1999/2001). Otro ejemplo se encuentra en una comparación que hace Hennion (2003) entre un grupo de aficionados al vino y otro de amantes de música. Explica que ya sea para disfrutar de una buena copa o de una canción, los aficionados al hablar de su gusto despliegan una red de mediadores para realizar su actividad, en la que es posible encontrar técnicas de compra y degustación, un reconocimiento como pertenecientes a clubs o grupos organizados con quienes comparten su afición, uso de un vocabulario técnico, el desarrollo de un oficio crítico de la actividad que realizan en donde se establecen modelos de evaluación, entre otros. En las dos actividades se relacionan cuerpos, espacios, tiempos, conocimientos, aprendizajes, prácticas, dispositivos técnicos; la acción, en este caso el gusto o pasión por la actividad se encuentra ampliamente distribuida y se lleva a cabo en todos los intersticios de la secuencia de mediadores que participan (Hennion, 2003).

Un evento musical se encuentra colmado de mediadores. Alguien o algo ha de hacer música, un altavoz, un disco o un instrumento. Para que haya música, esos productores materiales deben ser tocados, interpretados, mediatizados (Hennion, 1993/2002); en la observación del evento esos materiales han de ser tomados en cuenta ya que al preguntarse ¿quién actúa?, ¿qué participa?, se asume que la acción es distribuida, por tanto la descripción de actores humanos y no-humanos se realiza de manera simétrica (Gomart & Hennion, 1999; Latour, 2005/2008).

En los estudios de la Teoría del Actor-Red y la propuesta de la Teoría de la Mediación, se propone como punto de partida el situarse *in media res*, para seguir a los actores y ofrecer una descripción densa de los cursos de acción que siguen y las asociaciones que establecen para mantener unidos a una música con su público (Hennion, 1993/2002, 2010; Latour, 2005/2008). La tarea consiste en comprender la música a través de sus dispositivos; al pasar por ellos, comprender la forma en que se articulan y oponen, observando cómo la música y su público cambian en función de ellos. El hecho de prestar atención a los mediadores concretos de la relación musical proporciona un método, que consiste en analizar detalladamente el trabajo de sus mediadores partiendo de la observación etnográfica en lugares y momentos decisivos. Habrá que ir ahí donde la música se presenta, asumiendo el papel de un espectador convertido en analista y el de un analista convertido en espectador (Hennion, 1997, 1993/2002).

En el siguiente apartado expondré una nota de mi diario de campo, en la que intento reflejar cómo me he servido de las propuestas antes mencionadas para el estudio de los narcocorridos. Antes de iniciar, me gustaría realizar un breve apunte de contextualización y describir de manera resumida el proceder metodológico al momento de realizar el trabajo de campo. El trabajo de campo lo realicé en Culiacán, Sinaloa-México, ciudad situada en el noroeste de México que ha sido caracterizada y estigmatizada como violenta, donde el narcotráfico ha asentado sus raíces y en la que han surgido los cárteles de droga y narcotraficantes más buscados en la historia del país. Interesado en los narcocorridos, la vida cotidiana y los jóvenes, emprendí un estudio de tipo etnográfico (Hammersley & Atkinson 1994; Íñiguez, 1995, 1999; Sánchez-Candamio, 1995) o cuasi-etnográfico (Jeffrey & Geoff, 2004; Murtagh, 2007). Realicé lo que Antoine Hennion (2010) denomina una sociología más pragmática; que por una parte consiste en aproximarse a lo que hacen y piensan los actores sobre sus actividades, en la que son ellos quienes describen lo que hacen, lo que les motiva, lo que les gusta y con quién comparten sus actividades musicales; por otra, entrando en los espacios naturales en los que se encuentra la música con su público para comprender la música a través de sus dispositivos (Hennion, 1993/2002). Por decirlo de manera muy resumida, en el desarrollo de mi trabajo de campo atendí las premisas del método, realizando las tareas que lo caracterizan: observar, participar y describir (Hammersley & Atkinson, 1994). Como mencioné antes, tomé como punto de partida eventos musicales cotidianos que en apariencia son simples, para explicarlos en relatos saturados de detalles; lo que Clifford Geertz (1973/1987) denomina descripción densa.

Narcocorridos: algo más que letras e historias.

Como cualquier otro fin de semana en Culiacán, un viernes me encontré con mis amigos en “el callejón de los grandes eventos”. Así le llaman no porque sea un lugar en el que se realizan fiestas o eventos especiales, sino porque es en ese callejón en el que normalmente nos reunimos los fines de semana para hablar, beber y escuchar música. Previo a cada reunión, normalmente compramos cerveza en

apariciencia abundante, pero casi siempre la justa o suficiente para pasar la noche. El callejón de los grandes eventos, es una calle como cualquier otra de la ciudad de Culiacán. Para Nery Córdova (2005), Sinaloa es una entidad vista y definida como estandarte de la violencia y la desviación social, que se recrea en gran cantidad de espacios y esferas de la vida pública.

En las colonias populares y suburbios de las ciudades, y las no tan populares, los constantes festejos parecen una epidemia de festividades y jolgorios. Los vecinos cierran arbitrariamente las calles, instalan el sonido e inician lo que ya de por sí constituye una acción violenta por los altos niveles de volumen. Y entonces la virulencia fiestera, en la que incluso participan jóvenes y niños, generalmente se prolonga durante toda la noche, y más; y en realidad nadie parece importarle las molestias que se puedan causar a los vecinos. Algún tiempo después, estos vecinos terminan haciendo lo mismo: se trata de prácticas aceptadas y asimiladas por el grueso de la población [...] cuando los eventos son organizados por los narcos, la policía brillará por su ausencia (Córdova, 2005, pp. 334-335).

En nuestro caso, la reunión no es organizada por ninguna persona relacionada con el narcotráfico, pero al igual que ellos, nunca hemos tenido problema alguno con las autoridades. Se trata de una actividad ilícita porque bebemos en la vía pública; invadimos la calle afectando el tráfico vehicular, pero al tratarse de un callejón ése es un problema menor; los vecinos nos podrían denunciar por el ruido de la música, pero lo toleran. La reunión de los fines de semana es ilícita pero permisiva; no se trata precisamente de un jolgorio, de una festividad excesivamente concurrida o especial, se trata de una actividad que realizamos los fines de semana y que es muy común que lo hagan los jóvenes. A esto en el argot de los jóvenes sinaloenses se le llama *pistear*, que como mencioné antes, consiste en reunirse a beber, hablar, escuchar música y pasar el rato; es una simple reunión de fin de semana. Nos reunimos a las afueras de una casa, sentados en una banqueta, hielera, recargados o sentados en el cofre o la cajuela de un coche, en la caja abierta de una camioneta o en sillas. En un autoestereo ponemos la música, abrimos las puertas del vehículo, tomamos cerveza y disfrutamos de la reunión durante el transcurso de la noche, en ocasiones hasta el amanecer.

En el grupo de amigos en el que me encontraba, el gusto y las preferencias musicales son variadas. En este caso quien puso la música en su coche y quien decidió qué música poner fue un amigo que se define a sí mismo como amante del rock, por consiguiente la música que escuchábamos era de grupos de rock mexicano.

Ya entrada la noche, disfrutando de la charla, la cerveza y la música de rock, entre una canción y otra comenzó un corrido que con singular alegría algunos de los presentes comenzaron a cantar. Al escuchar y observar el canto emotivo de los presentes, puse atención a la letra del corrido, la forma de ejecución y me interesé en lo que pasaba mientras sonaba la canción; por los antecedentes de la canción automáticamente la asocié a los narcocorridos, así, en un contexto en apariencia ajeno a mi investigación y en un momento inesperado se presentó un evento musical que era de mi interés; la canción que se escuchaba era la de 'Contrabando y traición', corrido que tanto en la industria discográfica como en el mundo académico ha sido considerado como un narcocorrido. Por decirlo resumidamente, 'Contrabando y traición' narra la historia de una mujer conocida como Camelia la tejana, quien mata a su pareja Emilio Varela, a causa de una traición amorosa vinculada con el tráfico de marihuana hacia la frontera de México-Estados Unidos, quedándose al final de la trama con todo el

dinero (Fernández & Muñoz, 2010). La historia de *Camelia* es autoría del compositor Ángel Gonzáles, es una composición en la que se recrean hechos que no sucedieron. 'Contrabando y traición' fue grabada e interpretada por el grupo de música norteña *Los Alegres de Terán*. Aunque, en el mismo género musical, fueron *Los Tigres del Norte* quienes dieron total trascendencia a esta historia cuando la incorporaron a su repertorio a mediados de la década de los setenta. En 1974 lo incluyeron en su quinta producción discográfica que lleva por título el nombre del corrido 'Contrabando y traición'. En estos años, el narcotráfico en Sinaloa disfrutaba uno de sus momentos más grandes de bonanza, la composición formó parte del éxito de la agrupación norteña, se extendió a distintas regiones del país, fue ampliamente aceptada por un público heterogéneo, se escuchaba en fiestas, ferias, cantinas, discotecas o centros de baile; se convirtió en un exponente de las historias de traficantes; esta composición formó parte de la masificación y consolidación de la música norteña (Montoya & Fernández, 2009). Este corrido marcó un cambio en la escritura, antes de él predominaban las composiciones sobre hombres narcotraficantes; la historia de *Camelia*, es la primer composición que dio un papel preponderante a la mujer en el narcotráfico, algo totalmente novedoso por aquellos años. Desde entonces, la mujer en el narcotráfico ha sido fuente de inspiración de otros compositores, donde el papel femenino en el narcocorrido se ha modificado. Se describe la imagen de una mujer heroína, caracterizada por inteligente, bella, valiente, leal, traidora, cruel y violenta en virtud de la naturaleza propia del narcotráfico y sus consecuencias (Mondaca, 2004; Ramírez-Pimienta, 2004).

La versión que esa noche escuchaba de 'Contrabando y traición' era una interpretación del grupo de rock mexicano *La Lupita*; agrupación que se dio a conocer masivamente en 1992 cuando lanzaron su primer disco "Pa' servirle a Ud.", donde incorporaron el corrido de 'Contrabando y traición'. La adaptación del corrido al género del rock, implicó un éxito para la agrupación e igual que con *Los Tigres del Norte*, fue una versión aceptada, difundida y muy escuchada. En el 2004 *La Lupita* lanzó un disco denominado "Lupitología", en el que se recopilan éxitos de su trayectoria musical. Este disco incluye nuevamente el corrido de 'Contrabando y traición', siendo la primera canción en la lista de reproducción.

Como mencioné antes, el corrido de 'Contrabando y traición' narra una historia relacionada con el tráfico de drogas, en los trabajos realizados por otros investigadores, esto es considerado como un narcocorrido (Astorga, 1997; Córdova, 2005; Mondaca, 2004; Simonett, 2008; Valenzuela, 2002). Sin embargo, la versión que escuchaba se encuentra muy distanciada de lo que es un narcocorrido. Entre la interpretación realizada por *Los Tigres del Norte* y la de *La Lupita* se hacen presentes infinidad de mediadores que van más allá de lo dicho y que hacen que el corrido de 'Contrabando y traición' sea distante en el plano de la ejecución, la presentación al público, la aceptación del mismo, los contextos en los que tiene presencia y las prácticas musicales que desencadena cuando se hace presente. El descentrar el punto de análisis de la música como un texto y poner atención a la música en su contexto, requiere tomar en cuenta elementos que van más allá de lo discursivo, reconociendo que el narcocorrido no es algo fijo y predecible que se limita sólo a lo escrito o a lo cantado, sino que cuando se presenta asociado a diferentes elementos como puede ser la música o el contexto, este puede adquirir sentidos distintos. En el caso de este corrido, en ambas versiones, la música, los ritmos, la presencia de instrumentos específicos y la forma de ejecución juegan un papel importante. La primera versión se enmarca en la música norteña (Moreno, 1989), caracterizada por distintas combinaciones de instrumentos como redova, guitarra, saxofón, clarinete, batería, acordeón y bajo sexto; siendo los dos últimos, los instrumentos más representativos de la música norteña (Moreno, 1989; Olvera, 2008). Para Rubén Tinajero y María Hernández (2004), la armonía que suele acompañar a los narcocorridos es

simple mas no pobre, para no descentrar la atención de la escucha de la historia, pues para estos autores la sofisticación armónica y melódica alejaría la percepción de lo que se habla o canta. Otros elementos a resaltar son la manera de interpretar el corrido, el tono campirano al momento de hablar o cantar, la forma de bailar y vestirse por parte de los intérpretes.

En la versión de *La Lupita*, se encuentran ausentes algunos de los mediadores mencionados antes; se mantiene la letra, pero se asocia a otros elementos que secuenciados dan un sentido distinto. La manera de ejecutar guitarras, baterías y bajo, los arreglos y estética musical, la presencia y mezcla de sonidos característicos del funk, punk, hard rock y la música norteña mexicana; el canto, el tono de voz y comportamientos en apariencia agresivos, enmarcan la interpretación en la música de rock (Frith,1978, 1981, 1988; Martínez,1999).

Cuando terminó la canción de *La Lupita*, decidí preguntar a mis amigos ¿esto es un narcocorrido?, en principio, mi pregunta les pareció ingenua, una respuesta obvia era que no, simplemente porque la interpretaba *La Lupita*. Después, parecía que dudaban, reconociendo que la canción es un narcocorrido, pero que no lo es del todo. Para ellos lo es por la historia y porque también la cantan *Los Tigres del Norte*; pero entrando en detalles, describieron que a pesar de sus antecedentes y aun tratándose de una canción versionada no es un narcocorrido por cómo lo interpreta *La Lupita*. Me explicaban que esa forma de presentar la canción probablemente sería inaceptable por aficionados a los narcocorridos y amantes de la música norteña, para ellos sería inimaginable escuchar esta versión en un concierto de algún conjunto norteño, en algún baile de música norteña o en una reunión de aficionados a la música norteña; sin embargo sería una versión totalmente aceptada en un bar, una discoteca o por personas a las que les agrada el rock. Además, reconocían ciertas diferencias en relación a lo que hacen los aficionados de una u otra música; como ejemplo utilizaron la música asociada al baile, yo no tuve oportunidad de observarlos bailar, pero ellos describían que si bien las dos versiones de la historia son bailables, la forma de bailar la canción de *La Lupita* rompe con la manera tradicional de bailar la música norteña. Comparado con el baile de la música norteña, describían el baile del rock como un baile sin forma, basado en saltos continuos e intensos y movimientos de lado a lado marcados por el ritmo de la música.

En la respuesta a mi pregunta introductoria, que tomó como punto de partida una versión en rock del corrido 'Contrabando y traición' para hablar de los narcocorridos, los presentes describieron una serie de elementos que visibilizan los narcocorridos como algo más que letras e historias; en su definición de lo que es un narcocorrido reconocen que el canto se asocia a elementos tan importantes como lo es la música, la presencia de ciertos instrumentos y la forma de presentación de una canción; además dan un peso importante a las prácticas que giran en torno al narcocorrido, como puede ser una forma de bailar y reconocen la importancia del espacio para la recreación de ese tipo de música. En este caso, siguiendo la propuesta de Hennion (2003), la definición de lo que es un narcocorrido y el disfrute del mismo se encuentra ampliamente distribuida en todos los intersticios de la secuencia de mediadores que se asocian para darle forma y mantenerlo presente en un evento musical.

Comentarios finales

El narcocorrido como expresión musical es un género vigente, se encuentra presente en la vida cotidiana de Culiacán, cuenta con la aceptación mayoritaria de jóvenes; para escucharlo o estudiarlo no hace falta ir a buscarlo a un sitio particular o con un grupo de personas específicas, sólo hace falta salir a la calle y

seguir los sonidos y ritmos que forman parte de la ciudad. A diferencia de los estudios predominantes que han enfocado y delimitado el estudio de los narcocorridos en las letras de las canciones, centrándose en ellas para realizar un análisis de prácticas relacionadas con la cultura del narcotráfico, he retomado como herramienta analítica la propuesta de mediación de Antoine Hennion (1986, 1993/2002, 2003), la cual posibilita estudiar el fenómeno del narcocorrido reconociendo una serie de elementos asociados que mantienen vigente esta expresión musical. Una de las posibilidades que ofrece la noción de mediación, es abandonar la idea de la música como un reflejo o una representación de las personas, para aproximarse a lo que hacen y piensan los actores sobre sus actividades y gustos musicales; además, desde esta propuesta se reconoce la necesidad del estudio de la música en su contexto, aproximándose a los espacios naturales en los que se encuentra la música con su público (Hennion, 1993/2002, 2010). Lo que permite estudiar las prácticas, los sentidos y mediadores que relacionan a los narcocorridos con su público. Desde esta perspectiva, en los narcocorridos el lenguaje juega un papel importante, pero éste no es un nodo central. Para un compositor, intérprete o un aficionado, es tan importante lo narrado, como el ritmo marcado por instrumentos característicos de la música norteña o la música de banda sinaloense, son de igual importancia la letra y la voz, el canto y los instrumentos, los espectadores y el artista, la publicidad y el espectáculo o la presentación del concierto en vivo que el disfrute de la música a través de dispositivos tecnológicos (Hennion, 1993/2002). Los eventos musicales en los que se recrea el narcocorrido emergen ante la presencia de todos los elementos mediados y secuenciados uno tras otro; en este sentido, para que un narcocorrido cuente con la aceptación de un público, hacen falta más que palabras, son una infinidad de mediadores humanos y materiales asociados que entran en juego para que el narcocorrido se manifieste, sea aceptado y se mantenga en la sociedad sinaloense que lo produce y lo incorpora en sus eventos musicales cotidianos.

Referencias

- Astorga, Luis (1995). *Mitología del "narcotraficante" en México*. México, D.F.: UNAM.
- Astorga, Luis (1997, abril). *Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia*. Comunicación presentada en Meeting of Latin American Studies Association, Guadalajara, México.
- Astorga, Luis (2005). Notas críticas. Corridos de traficantes y censura. *Región y sociedad*, XVII(32), 145-165.
- Avitia, Antonio (1997a). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo I (1810-1910)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Avitia, Antonio (1997b). *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia. Tomo IV (1924-1936)*. México, D.F.: Editorial Porrúa.
- Burgos, César (En prensa). Narcocorrido, una expresión musical en Sinaloa. En Issac Guevara y Ambrocio Mojardín (Coords.), *Ensayos sobre cultura y violencia en Sinaloa*. Culiacán: UAS.
- Córdova, Nery. (2005). *La "narcocultura" en Sinaloa: Simbología, transgresión y medios de comunicación*. Tesis Doctoral sin publicar. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

- Edberg, Mark (2004). *El Narcotraficante: Narcocorridos and the construction of a cultural persona on the U.S.-Mexico border*. Austin: University of Texas Press.
- Feliu, Joel (2006). Adicción o violencia: dilemas sociales alrededor de las nuevas tecnologías y los jóvenes. En Adriana Gil y Montse Vall-llovera (Coords.), *Jóvenes en cibercafés: la dimensión física del futuro virtual* (pp.103-142). Barcelona: UOC.
- Fernández, Juan & Muñoz, Denisse. (2010, octubre). *De soldaderas, contrabandistas mafiosas: La figura femenina a través del corrido mexicano*. Comunicación presentada en el 7º Congreso internacional del corrido, Morelia, México.
- Finnegan, Ruth (2002). ¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*, (6), 1-18.
- Frith, Simon (1978). *La sociología del rock*. Madrid: Júcar.
- Frith, Simon (1981). *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of Rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.
- Frith, Simon (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.
- Geertz, Clifford (1973/1987). *La interpretación de las Culturas*. México: Gedisa.
- Gil, Adriana (2006). Consumir TIC y producir Tecnologías de Relación. Aproximación teórica al papel de consumo de TIC en jóvenes. En Adriana Gil y Montse Vall-llovera (Coords.), *Jóvenes en cibercafés: la dimensión física del futuro virtual* (pp.47-72). Barcelona: UOC.
- Gomart, Emilie & Hennion, Antoine (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drugs users. En John Law y John Hassard (Eds.), *Actor Network Theory and after* (pp. 220-247). Oxford: Blackell.
- Hammersley, Marty & Atkinson, Paul (1994). *Etnografía: Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, Antoine (1986). Programing music: Radio as mediator. *Culture & Society*, 8(3), 281-303.
- Hennion, Antoine (1997). Baroque and rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, 24(6), 415-345.
- Hennion, Antoine (1993/2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, Antoine (2003). Music and mediation: Towards and new sociology of music. En Martin Clayton y Trevor Herbert (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 80-91). London: Routledge.
- Hennion, Antoine (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, XVII(34), 25-33.
- Íñiguez, Lupicinio (1995). Métodos cualitativos en Psicología Social: Presentación. *Revista de Psicología Social Aplicada*, 5(1/2), 5-26.
- Íñiguez, Lupicinio (1999). Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y coneptuales. *Atención Primaria*, 23(8), 496-502.

- Jeffrey, Bob & Geoff, Troman (2004). Time for ethnography. *British Educational Research Journal*, 30(4), 535-548.
- Latour, Bruno (1991/1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En Miquel Domènech y Francisco Tirado (Comps.) *Sociología simétrica: Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad* (pp. 109-142). Barcelona: Gedisa.
- Latour, Bruno (1999/2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa.
- Latour, Bruno (2005/2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.
- Martí, Josep (1995). La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical. *Revista Transcultural de Música*, (1), 1-15.
- Martínez, Sílvia (1999). *Enganxats al heavy: Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès.
- Mendoza, Vicente (1954). *El Corrido Mexicano: Antología, introducción y notas de Vicente T. Mendoza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mondaca, Anajilda (2004). *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. México: UdeO.
- Montoya, Luis & Fernández, Juan (2009). El Narcocorrido en México. *Revista Cultura y Droga*, 14(16), 207-233.
- Moreno, Yolanda (1989). *Historia de la música popular mexicana*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Murtagh, Lisa (2007). Implementing a Critically Quasi-Ethnographic Approach. *The Qualitative Report*, 12(2), 193-215.
- Olvera, José (2008). Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste. *Trayectorias*, X(26), 20-30.
- Ramírez-Pimienta, Juan (2004). Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes. *Studies in Latin American Popular Culture*, (23), 21-41.
- Sánchez-Candamio, Marga (1995). La etnografía en Psicología Social. *Revista de Psicología Social Aplicada*, 5(1/2), 27-40.
- Simonett, Helena (2004a). *En Sinaloa nació: Historia de la música de banda*. Mazatlán, Sin.: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A.C.
- Simonett, Helena (2004b). Subcultura musical: el narcocorrido comercial y por encargo. *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien)*, (82), 179-193.
- Simonett, Helena (2006). Los gallos valientes: Examining Violence in Mexican Popular Music. *Revista Transcultural de Música*, (10), 1-14.

Simonett, Helena (2008). El fenómeno transnacional del narcocorrido. En Benjamín Muratalla (Coord.), *En el lugar de la música (Testimonio musical de México núm. 50)* (pp. 214-221). México, D.F: CONACULTA.

Tinajero, Rubén & Hernández, María (2004). *El narcocorrido. ¿Tradición o mercado?* Chihuahua, México: UACH.

Valenzuela, José (2002). *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*. México, D.F.: Plaza y Janés.

Historia editorial

Recibido: 16/01/2011

Aceptado: 05/02/2011

Formato de citación

Burgos, César (2011). Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador. *Athenea Digital*, 11(1), 97-110. Disponible en <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/825>



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons](#).

Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra bajo las siguientes condiciones:

Reconocimiento: Debe reconocer y citar al autor original.

No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.

Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar, o generar una obra derivada a partir de esta obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)