

# Formas de definición y presentación del “Corrido Alterado”.

Tanius Karam Cárdenas

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

## RESUMEN

En este trabajo queremos hacer un primer acercamiento a las formas de representación lingüística y audiovisual del llamado “movimiento alterado” (o corrido alterado), que presenta una nueva modalidad de narco-corrido. El objetivo es presentar un análisis descriptivo de algunos componentes lingüísticos y musicales de esta forma de narco-corrido, así como acercarnos a algunos elementos audiovisuales del videoclip de los narcocorridos señalados. Para ello repasamos el concepto de narco-cultura; hacemos un resumen de la presencia del corrido en la cultura popular, su mutación en narco-corrido y las diferencias entre éste y el corrido alterado.

En la segunda parte se describen y analizan los dos principales video-clips de presentación de este auto-denominado “movimiento alterado” de corrido. Estos videos son: “Sanguinarios del M1” y “Cárteles Unidos”. En la última parte analizamos el video interpretado por el Komander: “Mafia nueva”. A lo largo del texto intentamos destacar los aspectos lingüísticos, pragmáticos, musicales y audiovisuales de la música y del video-clip como una modalidad de presentación.

*Palabras clave:* Violencia, corrido, narco-cultura, discurso, semiótica, video-clip

## **1. El corrido como configuración mediática de la narco-cultura.**

Desde hace algunos años los estudios de comunicación se han visto interpelados por la realidad de la nueva forma de violencia transmitida por los medios (televisión, cine, radio), pero también por otro tipo de prácticas culturales como canciones, conciertos y espectáculos. En el mundo académico, congresos, anuarios, coloquios y conferencias forman parte de una red de actividades que va generando un conocimiento paralelo —a lo que desde las teorías sociales, psicológicas o comunicativas, ya sabíamos sobre la violencia— y que permite repensar los marcos explicativos para conocer la relación entre los medios, sus relatos, sus prácticas socio-culturales y sus representaciones del mundo en este nuevo contexto de violencia que vive nuestro país.

La llamada narco-cultura dista de ser un fenómeno nuevo. Lo que ahora puede llamarnos la atención es una serie de nuevas formas expresivas enmarcadas en el contexto diario de matanzas, hechos violentos e imágenes, que con frecuencia ya no sabemos cómo nombrar. Sin embargo, la narco-cultura no es un fenómeno que se dé fuera de los medios masivos y las industrias culturales. Hoy día asistimos en la semiósfera mediática del país a una suerte de omnipresencia que va generando el efecto de naturalización de la violencia concretada en la nada grata costumbre de lenguajes, imágenes, palabras, relatos. Otras expresiones como el arte, la crítica o las humanidades en nuestro país también acusan esa totalización de la violencia como tema central de agenda social, política y cultural.

Carlos Monsiváis (2009: 131) define la narco-cultura como ese conjunto de medios, industrias, enunciadores, canciones, películas que difunden aspectos de la “cultura del narcotráfico” y que incluyen:

“—El poder adquisitivo y los recursos tecnológicos de la delincuencia organizada que es un poder en sí misma.

—El impulso de sobrevivencia-a-como-dé-lugar, propio de los sectores del abandono agrario o de la pobreza urbana sin empleos a la vista.

—La admiración por el thriller y sus secuencias de velocidad, muerte a raudales, mujeres fáciles, armas poderosísimas y ambigüedad moral.

—La seducción de la publicidad y el relieve legendario de hombres rudos, independientes, habituales a la soledad, tal y como los plasma la imagen del Marlboro Man.

—La obtención del gusto estético que proporciona el demasiado dinero. Lo brillante, lo llamativo, lo ostentoso, se consideran signos de distinción”

Dentro de las prácticas socio-culturales más emblemáticas hoy podemos reconocer al llamado narco-corrido y a una reciente modalidad, el “*corrido alterado*”. El corrido es uno de los principales géneros en la historia de la música popular mexicana, y de alguna manera siempre ha fungido como involuntario “medio de difusión masiva”. El género que ha facilitado la afirmación de pertenencia a las tradiciones, el conocimiento de costumbres, nombres, mitos e historias. Durante la Revolución mexicana ningún héroe o mártir deja de tener su corrido. El corrido difunde una serie de relatos que permiten también tener y transmitir una mirada del pueblo como entidad creativa que recupera el romance del siglo XIX y convierte batallas, personas, situaciones en hazaña sonora y narrativa por medio de la cual describe, “esencializa” una idea de la vida siempre en riesgo y peligro, se entrega al vértigo, metamorfosis del rencor en venganza, da espacio a la poesía de la desolación que imprime un carácter no solamente épico sino también melancólico y fatalista (Cf. Monsiváis, 2005: 299 y ss.; Monsiváis, 2010: 207 y ss.).

El villano principal de los corridos revolucionarios es el general Huerta. En cuanto drogas y hierbas, el corrido quizá más conocido (la Cucaracha), nos las recuerda: “...ya no puede caminar, / porque no tiene, porque le falta/ mariguana que fumar”. El corrido filtra lo prohibido o socialmente inaudible, en un pueblo donde para Monsiváis —siempre con sus matices adverbiales— toma “por vez primera o casi por vez primera” conciencia de sí en tanto productor y suscitador de creaciones artísticas y formas de conducta. Los corridos parecen “democráticos” en esa celebración por igual de bandoleros sociales y revolucionarios, a las batallas memorables y las figuras locales, a la Cristiada, al movimiento agrarista, a los mártires de la izquierda agraria.

En los cincuenta el principal especialista de su estudio Víctor T. Mendoza (Cf. *El corrido mexicano*, 1974) advierte su posible decaimiento e incluso su desaparición ante el embate de nuevos géneros y tendencias, de nuevos medios y el auge de la televisión, pero el tiempo va a mostrar que, lejos de amainar, el corrido encuentra formas y expresiones para seguir su recorrido vital por la cultura popular mexicana. A partir de los setenta aparece el narco-corrido y se afilia la temática de canciones que transmiten hazañas. Explica nuevamente el ensayista mexicano (Monsiváis, 2009: 63): “Cantar la vida y la muerte de un narco, no es celebrar a un bandolero social, sino precisar lo innegable: los otros intérpretes del corrido, sus personajes, los que se desgañitan en los pick-ups, norman su conducta queriendo ser o evitando ser celebrados y sentenciados por grupos como Los Tucanes de Tijuana y muchísimos más, que una y otra vez insisten en su *filosofía de la vida*”.

Los cantores de las jactancias del narco no reivindicán nada, se limitan a anticipar lo innegable: los seguidores del corrido no quieren ser sus protagonistas. Más que apología del delito, estos cantantes, según Monsiváis, lo que realizan es la “recordación funeraria” de aquellos sujetos que, con tal de subrayar su mínima o máxima importancia, desafían a la ley y no se inmutan ante la hora de morir. Los narco-corridos que hicieron famosos *Los Tigres del Norte* o los *Tucanes de Tijuana* hace algunas décadas, por lo general relatan aspectos de contrabando o droga, historias de velocidad y lucha. En esta época poco dicen los me-

dios y las páginas de diarios sobre las historias que narran estas letras. Si podemos conceder que los autores de los corridos revolucionarios se hayan formado en la rima y la acústica del romanticismo; en el caso de estos narco-corridos setenteros, sus letristas no suelen disponer de los mínimos requerimientos técnicos, no pretenden la rima, y las metáforas les tienen sin cuidado. Esta afirmación se puede extender (“*alteradamente*” o por ampliación) a los corridos que nos ocupan.

## 2. De la dinámica *hyper* y sus aplicaciones al “corrido *alterado*”

Resulta significativo que la campaña o compañía que promueva los “corridos alterados” usen justamente ese término —ciertamente sin pretensión conceptual alguna en su uso—, como si pudieran intuir las relaciones entre la “alteración” y lo que desde hace varias décadas parece popularizarse en el lenguaje académico en términos o conceptos que usan la raíz “*hiper*” ó “*hyper*” para connotar distintos fenómenos culturales o sociales. La raíz proviene del griego *hyper* (ὕπερ-) que significa etimológicamente ‘superioridad’ o ‘exceso’. Varios términos en el diccionario aparecen reconocidos con este indefectible guiño como *hipertensión* o *hiperclorhidria*. En el mundo académico también sobrebundan nociones que aluden a este carácter o condición como “*hyper-modernidad*” usado por Gilles Lipovestky<sup>1</sup> o en nuestras teorías de

<sup>1</sup> Este ensayista francés en *Les temps hypermodernes*, afirma que no vivimos el fin de la modernidad, sino que por el contrario, estamos en la era de una modernidad elevada a su máxima potencia, en una era “híper”: hipercapitalista, de hiperpotencias, hiperterrorismo, hiperindividualismos, hipermercados, hipertextos, etc. El autor señala que lo pos-moderno ha llegado a su fin y hemos pasado a la era ‘hipermoderna’, época caracterizada por el hiperconsumo y cuyo habitante es una especie de “individuo hipermoderno”: el hiperconsumo absorbe e integra cada vez más esferas de la vida social y empuja al individuo a consumir para su satisfacción personal; el individuo hipermoderno, aunque orientado hacia el hedonismo, siente y sufre la tensión que significa vivir en un mundo que se ha disociado de la tradición y afronta un futuro incierto.

comunicación el ahora cada vez más popular “*Hiper-mediación*”.

Lo *hiper*, al menos en el caso de la comunicación digital, alude a características y rasgos distintos que Scolari (2008), por otra parte, problematiza en extenso en su libro. A nivel de comunicación, se trata de una configuración mucho más activa del espectador que no se mueve en dinámicas secuenciales del texto, con tentación por nuevos formatos y lenguajes. En un concepto del tiempo distinto para la producción-consumo y para el uso social, lo *hiper* apela al principio de abundancia, de mayor interconexión donde observamos incremento exponencial prácticamente de todo: información, opciones de consumo, formas para intercambiar mensajes. A un nivel, en el “corrido alterado” refleja esos elementos propios de los nuevos productos mediáticos, vertiginosos, con nuevos lenguajes en una plataforma de difusión más diversa y sofisticada.

En el campo de la producción audiovisual, algunos de los rasgos “acelerados” se traducen, por ejemplo, en una multiplicidad de programas narrativos, que como hemos dicho, contrastan radicalmente con los “viejos” filmes (quizás no tanto) o series ficcionales de TV cuyos relatos se organizaban a partir de una unidad narrativa acotada y con pocas historias paralelas. Al abrir los programas narrativos — poner mucho más historias en una película, en una serie de ficción o en una mini-serie— hay mayor oportunidad de interconectarlas, dando una particular complejidad a esa textura narrativa. Otro efecto asociado en esa especie de modelo narrativo “*Fast & Furious*” —para recordar esas secuencias vertiginosas que parecen no dejar respiro al espectador— es justamente la velocidad del montaje, los planos desquiciantes y los movimientos de cámara donde no siempre se pueden reconocer los objetos. Finalmente, acaso el más interesante en sus posibilidades expresivas, es el incremento de la intertextualidad o constantes citas, guiños a otros géneros, registros expresivos, sociolectos y que es muy característico de eso que se llama estética pos-moderna (Cf. Zavala, 2005).

¿Qué puede decirse del corrido y su aplicación a esta modalidad de “*alteración*”? Musicalmente el corrido es una forma musical, a tres

tiempos, en el que por lo general el primero es el fuerte y los otros dos débiles; musicalmente este modo de organización rítmica facilita su carácter bailable y la acentuación que puede ser más o menos movida. Los narco-corridos y estos corridos-alterados respetan esa estructura como también una determinada rima y ritmo de los versos que se van cantando. Esa “alteración” musical también la podemos identificar en la interpretación, en los rasgos para-lingüísticos de la voz, en los puentes musicales de mayor rapidez. El corrido “alterado” va más rápido a lo acostumbrado, con puentes musicales que sin ser virtuosos, demandan una mayor habilidad de los intérpretes, por ejemplo, los puentes musicales del acordeón.

A nivel semántico, la forma de la “violencia” en las letras, se hace más explícita en esta modalidad de corrido: se relatan historias con más detalles, se introducen personajes, acciones, y situaciones, pero también estados de ánimo o incluso afectaciones físicas (por ejemplo, la canción “*El taquicardio*”) por el consumo de una droga pero desde una caracterización positiva. Todo ello con acentos muy distintos a los históricos narco-corridos setenteros y ochenteros que cantaban *Los Tucanes de Tijuana* o *Los Tigres del Norte*. Ahí encontramos aparte de estas letras cargadas localismos y expresiones singulares (como el hecho de introducir palabras inexistentes como “*camuflais*”), el campo semántico asociado al narco-negocio con armas, los grupos criminales, federales, amenazas y traiciones.

Lo *alterado* parece asociarse más a cierto espectro de lo expresivo (de la voz, de la letra, de las imágenes), y menos del corrido en sus componentes formales de ese mundo regulado, organizado por las armas, drogas, mujeres guapas, lujos, excentricidades, y un etcétera que con frecuencia se le exagera o recarga. Si bien, por una parte hay una clara reproducción de la estética de la “cultura de masas” en su carac-

terización básica<sup>2</sup>, existen *marcas discursivas* que permiten reconocer una nueva forma de contenido y expresión, que justifica el participio (“alterado”) de lo que es un modo de *hiper-violencia* en la letra y en las imágenes narrativas de los video-clip<sup>3</sup>.

### 3. “*Con la percherona bien puesta y el tiro arriba, mi compa*”. Definiciones y presentaciones

Entendemos por “movimiento alterado” la auto-definición que un grupo de cantantes y grupos hacen, asociados o vinculados por un conjunto de referentes, temáticas y motivos. Como hemos señalado, lo “*alterado*” permite anclar, musicalmente: rasgos de un estilo de interpretación, lingüísticamente: un determinado tipo de letra, y a nivel perceptivo-icónico-iconográfico: la actualización de representaciones y formas asociadas con la narco-cultura.

Este tipo de corrido se está difundiendo principalmente por medio de videos, radio por Internet, música, tiendas en línea y sobre todo tres plataformas: <http://movimientoalterado.com>, <http://www.twiinsmusic-group.com/> y una que llama la atención por su singular nombre, <http://puraenfermedad.webs.com/>. En estos sitios se observa cuidado en su composición y diseño, así como una clara estrategia para presentar los productos con avisos, ofertas y opciones de compra. El fuerte peso que vemos a través de estos portales quizá pueda explicarse a partir de la moralina prohibición que estos corridos tuvieron en la radio abier-

<sup>2</sup> Fórmulas de fácil identificación, ‘medidas de gusto’ que evitan “soluciones originales”; se homologan estilos; se dan los objetos y mensajes confeccionados; se someten a una ley de la oferta y la demanda; se imponen símbolos y mitos de fácil universalidad, creando “tipos” reconocibles de inmediato. (Cf. Eco, 1965: 46-50).

<sup>3</sup> Sobre-posición de planos, la rápida mención a los grupos, el movimiento permanente ante la cámara, la presentación acelerada de imágenes que remiten a armas, calaveras, brillos, siluetas de copas o mujeres muy atractivas, gestos y movimientos que remiten a imágenes de mucha violencia física y simbólica.



ta, sobre todo de Sinaloa, lo que lleva a que productores, promotores, cantantes y grupos a buscar otros circuitos, más que “alternos” (porque el acceso a Internet sigue siendo reducido en el país), distintos a los convencionales de la cultura urbana popular, para establecer contacto con sus audiencias. Se genera un mercado “paralelo”, separado de la radio comercial, pero integrado a los circuitos de Internet así como otras formas donde también este corrido tiene mucha presencia en “grabaciones piratas”, “sonideros locales”, “redes alternativas de distribución” y conciertos de fuerte presencia, sobre todo en poblaciones medianas o pequeñas, así como también en algunas ciudades de EE.UU, aunque no es improbable al menos en ciudad de México encontrar CD’s en MP3 con 500 de estos temas vendiéndose afuera de algún mercado. Existe en todo caso una disposición profesional —al margen del gusto y la realización estética— que difunde la empresa “Twiiins Culiacán” y “Twiiin Music Group” y que administra distintos productos. Hasta el momento no hemos encontrado información que nos permita relacionar estas compañías directamente con algún cartel o importante narco-traficante.

Dentro de las estrategias de posicionamiento y difusión hay dos videos (con varios cientos de miles de visitas en *YouTube* que “presentan” como tal al “Movimiento Alterado” y que por esa razón nos ha parecido interesante estudiarlos. Se titulan, el primero: “Carteles Unidos”, y “Sanguinarios del M1”<sup>4</sup> el segundo. Estas letras-videos se caracterizan porque hacen una clara reivindicación de lo que auto-denominan “alterado”, tienen así un particular valor sintético y un alto “peso pragmático”, en el sentido que “presentan”, “definen” y de alguna forma establecen un modo de relación con sus destinatarios explícitos o no.

Ver y escucharlos una y otra vez nos lleva a un movimiento de la mirada, del reconocimiento de unos códigos compartidos y funcionamientos discursivos que, en este primer acercamiento, señalamos. Si analizar de alguna manera es dar cuenta del tipo de relación que se

<sup>4</sup> “Carteles Unidos”, Varios intérpretes, Producido por “Twiiins Culiacán”. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=OnCwvhCz9HU> [fecha de consulta junio 2012]; “Sanguinario del M1”. Varios intérpretes. Producido por “Twiiin Culiacán”, Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=rzod0gFjHlw> [fecha de consulta, junio 2012]

tiene con el objeto de análisis, en el proceso de acercamiento, iniciemos por lo evidente: el valor denotativo de sus letras, la velocidad de los planos de los video clips y el nuevo sentido de la violencia explícita que se menciona, al grado que a veces no pueden reconocerse muchas imágenes, o incluso el nombre de los grupos que van apareciendo, que señalan algo de ellos mismos. La reivindicación del movimiento a partir de enunciados meta-comunicativos del tipo “*como hueso con el movimiento alterado*” donde se evidencia la finalidad comunicativa (no única) de presentación, de asunción e intento, a nivel discursivo, de establecer un “nosotros”. En sus letras escuchamos referencias explícitas a “descuartizados”, “desmembrados”, “descabezados”, “encajuelados” que actualizan el viejo campo semántico que recorre a la literatura negra y roja de sangre, de metralla y violencia explícita.

El cantante de los videos se auto-construye como un sujeto arraigado a un espacio y relacionado —al menos en su puesta en escena— con los líderes del cártel de Sinaloa: Joaquín “El Chapo” Guzmán e Ismael “El Mayo” Zambada reconocidos una y otra vez como líderes inteligentes, astutos y valientes, que saben lo que están haciendo y tienen capacidad de congregar y ejecutar. En los videos aparece también con fuerza discursiva la reivindicación a una región, o concretamente a un estado de la República: Sinaloa, que se define como “territorio”, como un espacio particular de poder. Las letras justifican las acciones violentas porque “luchan por la tierra”, “defienden una causa”. Junto al “nosotros”, hay una clara visión opuesta a los “*otros*” asociada a un “enemigo” nombrado con términos como “ratas”, y a quienes se les hace una serie de advertencias. Junto con estos rasgos generales, puntualizamos algunos más en particular:

### 3.1 Caracterización de los grupos y cantantes

El primer aspecto y más evidente es el nombre de los grupos que se enlista en el video. Ambos videos tienen la característica que aparecen varios grupos cantando una estrofa (o varias) de la canción. En ambos no aparecen los mismos grupos, pero sí un conjunto de ellos, comunes que ya nos permite una primera distinción. Estos grupos —y ya los nombres operan de forma indicial— son en el video “Sanguinarios” (por orden de aparición), “Bu-K-anas de Culiacán”, Alfredo Ríos “El Komander”, “Los Buitres”, “Buchones de Culiacán”, “Los dos primos”, “Erick Estrada”. “Noel Torres”, “Rogelio Martínez, el RM”, “Los Nuevos Elegantes”, “Oscar García”. En el caso de “Carteles Unidos”, aparecen “Buchones de Culiacán”, Alfredo Ríos “El Komander”, Jesús Rodríguez “JR”, “Bu-K-anas de Culiacán”, “Los Nuevos Elegantes”, “Los dos primos”, “Clika”, “Los Necios”, “Fuerza de Tijuana”, “Oscar García”, “Los plebes de Mocorito”, El “RM”, “Gabriel Silva. Estos nombres realizan una función indicial en tanto señalan aspectos del grupo intérprete; el video construye una especie de *“estos son los representantes”*. El demostrativo adquiere un valor señalético que marca y funda un grupo de enunciantes específico de solistas y conjuntos. Por otra parte, en las letras, en los grupos el video-clip, “definen” —a la manera que lo hace por ejemplo un diccionario— y ofrecen algunas propiedades de lo que connota lo *“alterado”* a través de una puesta en escena particular en los video-clips donde cantantes y bandas caminan, gesticulan y se mueven de una forma que visibiliza, en parte, el sujeto del relato en las letras.

Un primer componente que llama la atención de estos grupos y cantantes es el “género”. El movimiento alterado —al menos a través de su presentación en estos dos videos— es eminentemente masculino. Por otra parte, queda muy claro el uso de localismos propios del noroeste del país y de manera particular Sinaloa, lugar que se reivindica frecuentemente en las canciones. El proceso de construcción del nombre del grupo es diverso: tenemos referencias a siglas (RM), nombres propios (Erik Estrada, Oscar García), localismos (“Los Buchones”) o referen-

cias particulares a los gustos de consumos como “Bu-K-nas” en clara referencia al whiskey *Buchanans* que aparece en muchos videos.

En lo general el cantante-tipo parece reproducir un tipo social, la imagen del “cantante norteño” con su atuendo campirano que incluye sombrero, botas, blue-jeans y acentuación particular en el habla. Es cierto que no todos los grupos o cantantes usan blue-jeans o sombreros; en el propio video de presentación reconocemos distintas formas como el cuero negro del “Bu-K-nas”, las ropas informales de sus músicos, o bien el “RM” vestido con ropa elegante, o el aspecto semi-deportivo en la vestimenta del “Komander”. Esta “presentación” cumple la función discursiva.

### 3.2. Algo sobre Culiacán como espacio *alterado*

Todo análisis narrativo y de discurso tiene entre sus principales preguntas, las relacionadas con el tiempo y espacio, las cuales configuran los significados básicos de los actores y sus acciones. Si concedemos un carácter esencialmente narrativo al corrido, cabe la pregunta sobre los modos de señalar el espacio y enmarcar el lugar donde tienen cabida las acciones.

Por principio se reconoce que estos videos (y otro conjunto de canciones) reiteran la pertinencia a un territorio, a Sinaloa y a su capital Culiacán. De esta manera “se mandan saludos”, se reivindica el lugar y se señala la “tierra” como ese espacio irrenunciable que en sí mismo justifica lo que se hace. Ello no supone que aparece traducido en imágenes, o que conocemos algo de él adicional a la mención, no conocemos algo en particular de la región, su población o su geografía. Parece que al señalar el estado y su ciudad capital, la función poco tiene que ver con lo referencial o toponímico, es otra significación. Culiacán parece “re-nombrarse” como un nuevo centro, el lugar que se defiende, que es el “origen”, el espacio de las relaciones sociales y sobre todo del poder

mismo. “Defender” el terreno, no lo es de una identidad o patrimonio, sino del derecho a un espacio que, fuera del poder formal, es donde se ejerce un dominio o control, o centro neurálgico de ese “nosotros”.

La mención al lugar es una estrategia de la música regional. Por ejemplo, el tristemente desaparecido cantante Valentín Elizalde, frecuentaba la geografía como parte del recurso comunicativo. A un tiempo, decir lugares, poblados o caminos, es un recurso comunicativo claramente *indicial* (“esta música es de Sinaloa”), pero también claramente simbólico en cuanto lo que representa, el centro de “aquello que se defiende” (el cartel, el territorio, el derecho de ejercer el poder). Sinaloa no importa en algún sentido como espacio, sino como un nivel semántico para confirmar el propio poder que se ejerce.

### 3.3. ¿Y las mujeres....?

Desde hace varios años se ha estudiado la representación de la mujer en los narco-corridos. Para Anajilda Mondaca (2004: 59 y ss.) el estudio del narco-corrido permite conocer las formas de vida y las representaciones, y ofrecen información sobre el conocimiento de la sociedad. Los términos con su triple función referencial, argumentativa y expresiva, permiten “recrear” la vida de los personajes narrados, pero también conocer los vínculos que la sociedad establece, y por añadidura la idea de familia, de institución, que pueden construir este conjunto de letras. Para Mondaca en muchos narco-corridos aparece la mujer, y no sólo para *cosificarla* o exhibirla; en este tipo de música cumple distintos roles que puede pasar de víctima a victimaria, de traicionada a traidora. Mondaca agrupa varios conjuntos como “traición y muerte” (v.g. Margarita la de Tijuana), consumos suntuarios, lealtad y muerte, sexo y corrupción, y uno que nos llama la atención por lo que la autora explica y nos parece en resumen una de las hipótesis de su trabajo (Mondaca, 2004: 61):

“A pesar de ser un mundo dominado por los hombres, éstos admiten el mando de una mujer, saben que sus capacidades no tienen límite y que con ellas van a lo seguro. En contraste con las relaciones y el contexto íntimo, tenemos una historia sobre el poder encarado en una mujer. La reiteración y la redundancia tienen una significación muy importante porque reafirman que el estereotipo de la mujer narcotraficante es equiparable al del hombre. Los lugares de referencia son imprescindibles, son lugares donde el narcotráfico tiene una amplia cobertura y control.”

Ahora bien, qué pasa con los corridos alterados. De entrada parece descartar —al menos por los videos de presentación— esta hipótesis, y regresar a una fuerte separación de los roles masculinos y femeninos. En estos videos el papel de la mujer es totalmente secundario, casi decorativo de la manera como es presentada, además de altamente estereotipada: mujeres blancas, jóvenes, poca ropa, que no participan más allá de acompañar al actante principal que siempre es el hombre. En las letras de “Carteles...” y “Sanguinarios...”, la mujer aparece reducida a sus cualidades físicas (“la cintura de una plebe”) que se acerca al hombre, y que no participa de ninguna manera.

Ello no significa que en muchos otros corridos alterados suceda lo mismo; de hecho hay cantantes como “Violeta, la plebe parrandera” que algunas de sus letras (no los videos) aluden a la mujer entrona, en los términos que ya Mondaca ha descrito, es decir, esa mujer con capacidad de divertirse, “destramparse” y “entrarle” a cualquier tipo de actividad. Otras canciones como “*Plebes High Class*” o “18 Sicarias de Arranque”<sup>5</sup> (ambas interpretadas por “Los Buitres de Culiacán”), refieren ciertamente al componente de superficialidad de la representación social femenina, pero asociado también al valor o valentía que una

<sup>5</sup> Los Buitres de Culiacán, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=R04xACkr1R4&feature=fvst> [fecha de consulta, junio 2012]; el segundo video, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=fvwp&v=l1zeDX2b-qg&NR=1> [fecha de consulta, junio 2012]

mujer puede tener. Se trata de una caracterización que recupera algunos componentes asociados a la feminidad como la belleza, pero donde se incorporan algunas cualidades masculinas (“ser de arranque”, “no tienen remordimientos”, “torturan sin compasiones”). Empero lo anterior, estos componentes no aparecen en la presentación del Movimiento Alterado, ni son mencionados por los cantantes; quien quiera observarlos tendrá que buscar en lo que comienza a hacer una amplia muestra de estos corridos y varias docenas de intérpretes.

#### 4. Alteraciones del código lingüístico

Dentro de los niveles de análisis, el nivel lingüístico suele ejercer un peso particular, al grado que puede caerse en el equívoco de pensar que se analiza el discurso musical con hacerlo de su letra. Ciertamente la “letra” resume niveles de sentido de la música como práctica social y cultural. El discurso musical ciertamente tiene que estudiarse en todos sus componentes, en sus sistemas de relación. Lo que parece el centro, como puede ser la letra, se convierte en un lugar de acceso a esos núcleos de condensación del sentido. La música popular obedece a patrones (melódicos, rítmicos, letrísticos, armónicos) más o menos establecidos, donde quizá los primeros aspectos que nos atraen son las variantes de sus letras.

A nivel de su letra, ya explicamos con Monsiváis las diferencias entre las letras de los corridos y narco-corridos. Podemos añadir algunas más entre éstos y los “alterados”, como son el tipo de acciones de los sujetos discursivos, las temáticas descritas, los nuevos objetos discursivos, la distancia enunciativa construida entre el cantante, el grupo musical, el relato y su traducción audiovisual en el video-clip. Retomemos nuestros dos videos.

Los títulos de los videos seleccionados ya remiten a tipos de acción. “Sanguinarios del M1” se asocian con solo ver las primeras imágenes

a un campo semántico particular. La estrofa<sup>6</sup> alterna un terceto de 12 estrofas con un cuarto verso de cinco. Semánticamente vemos campos claramente señalados, lo que se vinculan a armas (cuernos de chivo, bazookas), acciones de violencia explícita (volando cabezas, levantando y torturando personas), cuestiones de logística de los grupos criminales (siempre en caravana, bien empujarlos, llamadas telefónicas), y hasta ajustes léxicos de palabras que no existen y se adaptan dentro de la rima (“*camuflash*”). Hay que distinguir estas palabras de los localismos adaptados (como el sempiterno caso de “plebada”) y agruparlas en distintos sub-grupos sociolingüísticos.

Al final de cada cuarteto, llama la atención la inserción de un verso de cinco sílabas que tomados por separado igualmente ofrece un listado claro: “nos gusta matar”, “para ejecutar”, “para controlar”, “para degollar”, “que hace retumbar”, “Pa’ traumatizar” y “Pa’ su apoyo dar”. Reaparecen los tres campos centrales: las acciones propiamente de la violencia, la estructura o dinámica organizativa del grupo criminal (nunca llamado como tal o caracterizado de forma negativa) y las asociaciones anímicas y subjetivas en los sujetos discursivos de las letras. Sin duda este es uno de los aspectos que también llama la atención y connotan la idea de “alterado”. Ya desde estos videos de presentación —y sobre todo en una amplia muestra de otras canciones— enlistan distintos tipos de efectos (propios o hacia otros) como por ejemplo estar “locos bien ondeados”, “los altos niveles de los aceleres”, “la gente se asusta y nunca se pregunta”. Este registro de reacciones permite anclar la representación, no sólo del interior del grupo o la auto-caracterización sino la descripción del otro, de cómo el sujeto del discursivo considera que se le ve.

La descripción “*alterada*” se refuerza en el montaje y puesta en escena, en la que el cantante o grupo, gesticula, actúa, “simula ser sicario”, matón, integrante o cualquier otra función asociada al grupo, y su presentación se asocia a ciertos códigos sociales confirmados en la mirada, las manos, el atuendo, donde incluso pueden aparecer disparando armas.

<sup>6</sup> La letra puede consultarse en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1780231>



En cuanto “Carteles unidos”<sup>7</sup>, el título ya nos arroja una primera indicación sobre el hecho de que distintos grupos establecen acuerdos. De hecho el llamado “Cartel de Sinaloa” en realidad es un conjunto de grupos con procesos de organización más o menos complejos, fuertes jerarquías y código cerrados entre sus integrantes. La letra comienza señalando no sólo que hay una guerra, sino que parece deseable que ésta continúe, y por tanto hay que prepararse, asumir una actitud de defensa donde el objeto —nunca dicho de manera muy clara— es la tierra, y parte de la fortaleza del grupo es esa unión. “Carteles unidos” se define también como una “empresa” y se reconoce el liderazgo del “Chapo” y el “Mayo” (Ismael el “Mayo” Zambada).

La guerra se metaforiza como una “enfermedad”, un “virus que contagia”. Observamos algo que ya se había visto en una de sus páginas de Internet de re-significar la caracterización negativa de lo enfermo, el virus y el contagio. Ahora deviene en una especie de pacto, donde más que carecer de salud, se dispone de un estado mental para la guerra que se comparte y vive intensamente. De hecho quedarse enfermo es quedar “infectado de muerte y tortura”. El mal se posiciona de ellos (“la muerte en sus almas ya se ha cobijado / vendieron sus almas por balas del diablo”); los ojos son armas, pareciera que el matar y torturar es algo que hay en la sangre, que a un nivel vitaliza y da fuerza. Las acciones definen mediante esa metaforización de lo corpóreo, donde “cuerpo” no es propiamente suma de parte, o un todo integrado, sino el signo de una especie de “virus” nunca connotado negativamente (como disminución), sino como actividad, efectividad, acelere, etc.

La caracterización del sujeto del discurso agrupa cierto machismo (“el macho va al frente con todo”), con arrojo, aplomo, como quien no tiene miedo, está listo a todo, posee experiencia y sabe matar. A ello se suman detalles de esas acciones de la violencia que incluso lo definen como sobre-humano, por ese vínculo particular con la violencia. El enunciador asume la tercera persona, toma una cierta distancia (“lo he

<sup>7</sup> La letra se puede consultar en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1880705>

visto peleando también / torturando, cortando cabezas/ con cuchillo en mano su rostro señil (sic) / no parece humano / el odio en sus venas lo había dominado”).

Si bien, como hemos mencionado, el liderazgo del “Chapo” y del “Mayo” aparece, a diferencia del narco-corrido setentero; la imagen no es precisamente la de un líder alejado o mitificado, sino que refiere una guerra en presente; eso permite que la imagen del liderazgo sea más activa. Además, son líderes que permiten justificar y entender la supuesta “unión” —que es con lo que concluye la letra—, líderes que como nos enseña la psicología social, logran dar consistencia al grupo y proveen una cierta identidad. Todo grupo social, tiene un objetivo, en este caso claro —concediendo—, pelear por una plaza, limpiar la zona o acabar con el enemigo contrario. Ello también se realiza por medio de advertencias a los opositores, de acción que se dice empezar y no va concluir.

## 1.1 Entre lo comunicativo y lo meta-comunicativo

Gregory Bateson fue el creador del concepto de “meta-comunicación” y aunque después lo aplicaría con mucho beneficio la Escuela de Palo Alto, el concepto fue originalmente etológico, y el gran epistemólogo lo acuñó a partir de observar nutrias en el zoológico de San Francisco. El concepto apareció después, en el tercer axioma de la comunicación de Palo Alto, en el que señala cómo las relaciones interpersonales no descansan únicamente en el intercambio de mensajes, sino que a otro nivel también se pauta un tipo de interacción, una forma de comunicarse modelada por los lenguajes que participan en la relación; de aquí que el prefijo designa un “más allá” de la información o la referencia, para apuntar al tipo de relación misma. Siempre participar en una conversación, modela el tipo de interacción que se tiene, y ajusta las reglas pragmáticas a ella.

Creemos que este principio puede aplicarse al estudio de la música popular. El estatuto de “alteración” en este tipo de narco-corrido se encuentra también pautado por los modos de interpelación y relación entre un “nosotros” y un “otros”. A fin de cuentas la necesidad de definirse presupone que se construya una noción discursiva, por decir lo menos, “sólida” que no solamente demarca sino demande una filiación, así como también prevé consecuencias para quienes se ubican fuera de ese círculo. Cuanta mayor necesidad presupone el enunciador de esa construcción, mayor radicalidad con el “fuera”, con los “otros”. Por ello quizá la importancia de esa construcción espacial, donde Sinaloa es mucho más que una ciudad para convertirse en una especie de “atalaya simbólico”, un centro de un poder.

Dentro de esas estrategias apelativas que simulan una idea de inclusión del destinatario, frecuentemente hay menciones a la idea del “movimiento alterado” como “grupo” o como corriente a la cual uno pertenece. Esto lo comprobamos en expresiones del tipo “como hueso, con el movimiento alterado”, o las constantes apelaciones a la “raza enferma”. Estos enunciados permiten visibilizar un “grupo” más orientado a la comunicación musical, que al eventual ingreso en una banda delictiva. A nivel musical estos enunciados ayudan a segmentar la melodía mediante puentes, pero son signos que operan a nivel meta-comunicativo, porque refuerzan un tipo de vínculo idealmente planteado por el cantante como instancia enunciativa. Estos enunciados, no están directamente vinculados con la temática principal de la letra (enunciado), sino que se presentan en la relación. Así, al menos a nivel lingüístico, deviene en una especie de marco semántico que enmarca a la letra y a su acción comunicativo-musical, que permite incorporar otros niveles en la interpretación, identificarse de algún modo con el apelativo de “raza enferma”.

En otros videos —por ejemplo en “Trato de Muerte”, cantado por los “Buchones” y el “Komander”, ambos interpretan una historia de un hombre que desea a toda costa comprar un caballo; al final los “Buchones” al terminar la letra, señalan en el video “*Ya sabe Komander, que con los Buchones, puro movimiento alterado, mi compa*” reivindicar la

filiación al movimiento y confieren al señalado *Komander* una especie de liderazgo en el imaginario de este movimiento.

En las letras vamos reconociendo algunas marcas que nos permiten entrever otros niveles discursivos. Con frecuencia el *Komander* introduce una cuña que dice, “*este es el movimiento alterado, arremangado, sinaloense, oiga; con la percherona bien puesta y con el tiro arriba, mi compa*”. Este enunciado connota la disposición al “estar listo”, a la pertenencia vía la metáfora bélica (“perchera”, “tiro”), términos que señalan la idea del “valiente”, del estar preparado, del “nuevo atuendo” que aparte “es sinaloense”. La apelación al destinatario aparece básicamente a través de los sustantivos “pariente” y “compa”, la forma de aludir (a imaginar) al oyente dentro de un circuito que la letra quiere construir.

Esas paráfrasis locales son a un tiempo huellas del enunciado, signos sociolingüísticos que nos permiten interpretar una pertenencia, una marca de lugar y espacio de emisión. Por ejemplo “fierro, mi compa” son expresiones con valor pragmático en la interacción musical; no remiten al universo referencial de la letra del corrido, sino van directamente al contacto, a lo que célebremente se conoce con Roman Jakobson como la función fática. De manera eventual estos guiños pueden favorecer una “codificación dominante”, perceptible al oyente regional y donde es preciso darles connotaciones específicas.

## 5. “¿La última y nos vamos, mi compa?”

Alfredo Ríos “El *Komander*” es quizá, si no el principal intérprete del movimiento, el más visible. No abundan detalles biográficos en Internet más allá de su lugar de procedencia.<sup>8</sup> El programa *Esquizofrenia* del

<sup>8</sup> Uno de estos lugares puede verse en <http://www.buenamusica.com/el-komander/biografia>, donde aparece un texto en primera persona donde supuestamente el Komander se presenta y señala algo de su historia musical.

Canal 22 (Temporada 5, programa “Culiacán: 40 grados a la sombra”<sup>9</sup>) le hace una interesante entrevista donde Ríos se define y habla de su actividad. Su música se encuentra más que en las tiendas comerciales en circuitos paralelos, en formato pirata, en Internet.

Las letras de las canciones son una fuente muy clara para preguntar y estudiar estas formas de *alteración*. En esta entrevista el cantante se auto-define como un compositor, y dice tener un trabajo como cualquier otra persona, y en el que el hecho de que cante esas letras, no significa que es un matón o sea un criminal; incluso reitera su respeto a las instituciones, a la sociedad, y señala que su trabajo es como cualquier otro.

Muchas de sus letras son realmente emblemáticas de la manera como estos cantantes traducen aspiraciones, deseos, relatos de una subcultura muy particular como la del narcotráfico en el noroeste. Entre sus canciones nos centramos “Mafia nueva”<sup>10</sup> ya que en ella hace un recuento característico de lo que presumiblemente es un “tipo” de biografía de un “mafioso”<sup>11</sup> y un intento de boceto de sus gustos, aficiones y rasgos. La letra no se refiere a un mafioso en particular, sino a la constitución de un “tipo” del que se señalan algunos rasgos que bien puede aplicarse a muchos narcotraficantes conocidos. En “Mafia Nueva” encontramos una rápida jerarquización de lo que la voz diegética llama “nueva”, a diferencia de otras canciones donde deliberadamente puede haber un ejercicio para cuestionar el apelativo de “criminal” o de “mafioso” (buscar ejemplo); vemos esa asunción, de la cual sobresale una caracterización de una biográfica hipotética, así como un inventario de gustos

<sup>9</sup> Las ventajas de youtube permite recuperar este excelente programa, una de las pocas revistas culturales que presenta una mirada desde los propios actores, sin renunciar al humor, a la crítica, al contexto y al análisis. La primera parte de este programa puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=a88NiSErCs>; la segunda en <http://www.youtube.com/watch?v=2kGWBXH-pos>, y la tercera en <http://www.youtube.com/watch?v=Cuh84wXtLzo>. En el programa se explica el origen de la banda, los usos, las características de la “cultura sinaloense” sin reducirla únicamente al tema de la violencia.

<sup>10</sup> El video puede verse en [http://www.youtube.com/watch?v=yYsTImC0G\\_M&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=yYsTImC0G_M&feature=related); la letra puede consultarse en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1850496>

<sup>11</sup> Para usar la expresión de la misma letra, toda vez que sobre las autodefiniciones tanto de cantantes como de narcotraficantes, que demandaría un mayor espacio.

(bebida, carro), y un repertorio de expectativas, valoraciones y deseos. Como en casi todas las canciones del *Komander*, hay esa reivindicación del lugar y el espacio como una marca particular.

¿Que qué sería propiamente lo “nuevo” de esta construcción social? A fin de cuentas hay viejas referencias al gusto por el lujo, el dinero, y una actitud no precisamente “hiper-moderna”, pero entendible en el contexto semi-rural de Sinaloa donde la evocación de la figura de autoridad es un mecanismo de legitimación (“Mafia nueva sinaloense / [...] / traen la herencia de los viejos”). En esta biografía imaginaria el narcotraficante “inicia” su actividad en su adolescencia a partir de una actividad particular (manejar el arma) y “crece” (“de 18 en adelante, desarrollé mi cerebro”). En la letra hay una mención a la determinación del ser mafioso básicamente por una transmisión familiar (“mi destino es ser mafioso / como un día lo fue mi padre”).

Dentro de la semiología francesa clásica, Roland Barthes acuñó el célebre concepto de “anclaje” y “relevé” para explicar una relación básica con la imagen. A lo largo del video-clip abundan los anclajes: se menciona el dinero, aparecen billetes en la imagen; se alude a armas, se muestra una en la imagen; se habla de la marca Ferrari y en primer plano hay un objeto de esta marca. De los muchos signos, por ejemplo, el “escritorio” puede representar el “lugar de trabajo”, el “espacio de decisión”, de mando y control que podría quedar en cierta arbitrariedad “gerencial”, de no ser por las imágenes de “cocaína”, “botella” y “armas” están para recordar que nos ubicamos en otro sentido de lo que puede concitar “escritorio”.

Se ha señalado que uno de los rasgos estéticos de la narco-cultura es esa especie de exageración (por no llamarlo directamente *kitsch*) de algunos signos, objetos, situaciones para recargar el significado de esos campos semánticos típicos. Al menos en este video, casi todo se ancla o se acerca a ello; un ejemplo es el uso de la “cocaína” que aparece como montañas de polvo sobre el escritorio. La letra no alude a esta droga alguna en particular, pero se presupone el concurso y presencia de este enervante en el universo semántico referido, además que por lo general “polvo blanco” refiere este narcótico. Por otra parte, en otras

canciones el *Komander* ha hecho mención —otra vez, sin mencionar a la cocaína— de sus efectos (por ejemplo en la canción “El Taquicardio”). En otras letras de hecho mucho más explícito y puede asociarse con el “volverse loco”, “alocarse”, cuando no la “alteración” asociada con esa “enfermedad”.

El *Corrido Alterado* es un tipo de práctica cultural cuyas rasgos hemos comenzado a señalar; se trata de un sub-género, dentro del corrido, con pocos años y del cual queda pendiente completar nuestra investigación con estudios de recepción que permitan precisar en qué sentido este corrido cumple presumiblemente ese elemento de “naturalización” en sus posible audiencias. Ciertamente el “alterado” no es la última estación del corrido, pero no deja de llamar la atención esta especie de “creatividad adaptativa” que incorpora a sus objetivos discursivos, relatos que no dejan de causarnos impresión y cierto dejo de perplejidad.

## Referencias

- Mondaca, A. (2004) *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. Culiacán. Universidad de Occidente.
- Monsiváis, C. (1977) “Impresiones sobre la cultura popular urbana en México (segunda parte)”, en *Cuadernos de Comunicación*, No. 22; Comunicología Aplicada de México, A.C., México, D.F, Abril.
- Monsiváis, C. (2004) “El narcotráfico y sus legiones” en Varios Autores. *Viento Rojo*, México: Plaza y Janés, 9-44
- Monsiváis, C. (2005) *Imágenes de la tradición viva*. México: BANCOMER, Landucci, UNAM, FCE.
- Monsiváis, C. (2009) *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México: Asociación Nacional del Libro.
- Monsiváis, C. (2010) “Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)” en Tello, Aurelio (comp.) *La música popular en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE, CONACULTA, pp. 198-254.
- Scolari, Carlos (2008) *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Zavala, Lauro (2005) *Elementos del discurso cinematográfico*. México. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.