

“La calle es un río”: el público de los (narco)corridos como “el pueblo”

“The Street Is a River”: The (Narco)corrido Public as “el Pueblo”

Rihan Yeh

Centro de Estudios Antropológicos de El Colegio de Michoacán, México

rihan.yeh@gmail.com

RESUMEN

Mediante el análisis detallado de las letras de algunos (narco)corridos, junto con la práctica de retomarlas y relacionarlas con la vida cotidiana, este ensayo explora cómo este género musical y narrativo interpela a su público oyente como “el pueblo”. Parte de la perspectiva lingüístico-antropológica sobre los públicos como entes reflexivos, formados en la circulación del discurso, para plantear la emergencia paradójica de “el pueblo”, entre ideologías que resaltan el papel del poder —ya sea del crimen organizado o del estado—, en la comunicación pública. Etnográficamente, el ensayo se sitúa en la ciudad de Tijuana, en la frontera de México con Estados Unidos, un lugar crucial para el imaginario del mundo que proyectan los corridos.

Palabras clave: públicos, corridos, México, fronteras.

ABSTRACT

Through detailed analysis of some (narco)corridos, along with the practice of taking them up and relating them to daily life, this essay explores how this musical and narrative genre interpellates its public as “el pueblo” (the people). Relying on the linguistic anthropological perspective on publics as reflexive entities, formed in the circulation of discourse, it examines the paradoxical emergence of el pueblo amidst ideologies that emphasize the role of power (whether that of organized crime or of the State) in public communication. Ethnographically, the essay is situated in the city of Tijuana, on Mexico’s border with the United States and a crucial place in the imaginary of the world projected by the corridos.

Keywords: publics, corridos, Mexico, borders.

Morir matando es la ley / así comienza el corrido

A

sí comienza el corrido *Morir matando*, comercializado en 1995 por el grupo mexicano Los Tigres del Norte. Inicia con una cita que no viene de boca de nadie en particular sino de algún corrido no mencionado y prosigue con otra cita, la cita de la cita, las palabras del corrido ya repetidas en boca del héroe:

Así lo dijo Miguel,
cuando iba a ser detenido.
“Prefiero morir matando
antes que me hagas cautivo”.
(Los Tigres del Norte 1995)

Así, el corrido comienza con una espiral de reflexividad duplicada, triplicada, vuelta sobre sí misma mediante una serie de palabras representadas en su propia circulación, que van desde el corrido al personaje y, se sobreentiende, regresan de vuelta al corrido. Nítidamente, en el primer verso el corrido proyecta una imagen de su propio movimiento por el mundo, su propio estatus como autoridad citable y citada que se alimenta a la vez del decir de sujetos como Miguel, un protagonista cualquiera del quehacer rutinario del narcotráfico. El corrido repite sus palabras; Miguel repite las del corrido. Si lo hace, no es solo porque pertenece al mundo del cual los corridos cantan “la ley”, sino porque él también, como nosotros, ha escuchado el corrido. Él, como nosotros, es parte del público oyente. Al evocar este supuesto implícito, *Morir matando* hace algo que tiene que hacer todo texto que ayudaría a formar un público. Como explica Michael Warner: “No existe discurso ni manifestación dirigida a un público que no trate de especificar por adelantado, en infinidad de formas sumamente condensadas, el mundo vital [*lifeworld*] de su propia circulación” (2008, 81).

Para entender el mundo vital de la circulación del género narrativo-musical corridístico en México, lo que interesa no es la circulación concreta de los artefactos textuales, incluidos los sonoros, sino los imaginarios de la circulación que se proyectan desde las canciones mismas. Estos imaginarios, como veremos, son cruciales para entender las formas en que un texto puede interpelar a un público: cómo puede generar un vínculo con un *nosotros* más amplio. El corrido, por ejemplo, es un género altamente comercializado y si llega a sus oyentes es sin duda en enorme medida gracias a la industria discográfica. Pero su recepción

depende de una arraigada ideología en la cual los corridos son solo parte de una circulación discursiva lateral, dentro de un grupo social difuso, de lo que *se dice*. En el caso de *Morir matando*, no hay nada que permita señalar que su público esté más allá del mundo del crimen organizado, aunque, en general, los oyentes de los corridos no se conciben como parte de este. En sus momentos más contundentes aparece —tanto dentro de los corridos como en otros géneros discursivos aliados— como el auténtico “pueblo”¹. Como dice otro personaje de *Los Tigres* (1997), en un diálogo al comienzo de una canción, “a mí me gustan los corridos porque son los hechos reales de nuestro pueblo”.

Si los corridos pretenden posicionarse como medio privilegiado del pueblo mexicano, esta pretensión es profundamente contenciosa. *Morir matando* lo plantea desde un principio: el conflicto con la autoridad estatal queda plasmado en la primera estrofa. La “ley” de la que comienza hablando corresponde, según el corrido, a una moral y una sabiduría que circulan dentro de un grupo no especificado, pero que se enfrenta inmediatamente, en los hechos narrados, con la ley del estado que quisiera tomar preso al héroe pero no puede. El problema del pueblo en los corridos es, pues, cómo situar al público oyente como la auténtica nación mexicana, independiente del reconocimiento de la autoridad estatal. Dada la asociación del género con el narcotráfico, la pretensión de articularse al pueblo fácilmente puede parecer una autojustificación hipócrita por parte de los patrocinadores de esta música. Pero los narcocorridos siempre han gozado de una popularidad muchísimo más amplia. Aun los corridos “alterados” o “enfermos” de los últimos años, con todo lo grotesco de sus letras, no tienen resonancia solamente entre los que están directamente involucrados en el crimen organizado². Ciertamente, la ilegalidad del narco se cruza con una ilegalidad común —la del migrante indocumentado a Estados Unidos— que muchos entienden como efecto de la marginación en su sentido amplio, de manera que el estigma de la criminalidad se entreteje con la exclusión económica, política y social. Pero argüiré que la posición relativa de la figura del traficante y del público oyente en las relaciones de poder que atraviesan, amenazan y estimulan la comunicación es más importante que cualquier identificación

1 Uso las comillas para dejar claro que retomo “el pueblo” como término etnográfico y no como realidad objetiva. De aquí en adelante prescindo de las comillas.

2 El Movimiento Alterado se consolidó durante la llamada *guerra contra el narcotráfico* iniciada en 2006 (Ramírez-Pimienta 2013). Muehlmann (2014) propone entender la atracción hacia este sub-género en relación con la censura ejercida por el gobierno y los cárteles. Escuchar corridos se vuelve una práctica de reflexión sobre la violencia. Su argumento es afín al mío, pero yo rastreo el papel de la censura en otro nivel, como hecho constitutivo del mundo vital de la circulación de los corridos.

subjetiva con el traficante. El *pueblo* que reivindica su propia “ley” frente a la del estado es este público que se concibe profundamente marginado y que elabora, mediante múltiples discursos, el significado y también las potencialidades de esa marginación³. El siguiente apartado plantea las bases teóricas que me permiten explorar el mundo vital de la circulación que proyectan los narcocorridos, cómo se conforma su público y qué está en juego políticamente en él.

Públicos y esfera pública

Vistos a partir de su relación con el estado y de su pretensión de representar a la nación misma, entendida como ente primordialmente popular, los narcocorridos, con toda su violencia, tienen algo que decirnos no solo sobre sus oyentes sino sobre la esfera pública mexicana en general. Los debates teóricos en torno a la esfera pública han sido dominados por una veta de filosofía política fuertemente liberal —Habermas (1981) sería el ejemplo más influyente—, que plantearía como modelo un espacio de “debate racional” entre ciudadanos, libre de las presiones del estado y del poder, donde se fraguarían “opiniones” con fuerza moral suficiente como para incidir en las decisiones de la autoridad pública⁴. Se trata de una visión que se ha impuesto en muchas partes del mundo, no meramente como análisis académico, sino como objeto de intensos anhelos. Aparece implícita (o explícita) en un sinnúmero de proyectos y discursos oficiales, y está en alianza íntima con conceptos también liberales, por ejemplo, ciudadanía y sociedad civil. Desde la antropología, ya se ha criticado la carga normativa y la debilidad descriptiva de estas aproximaciones liberales a la publicidad⁵. En contraste, el concepto de *públicos* propuesto por el crítico literario Michael Warner (2008) abre

3 Eiss (2010) muestra cómo, desde principios del siglo XIX el pueblo en México se perfiló como una forma de narrar la desposesión. Pasó de haber sido consagrado como el sujeto nacional por el régimen posrevolucionario a sufrir una marcada desvaloración en las últimas décadas. Leal (2014) rastrea este proceso en los medios impresos a partir de los sismos que sacudieron la ciudad de México en 1985.

4 Uso las comillas para señalar que el “debate racional” y la “opinión” son conceptos altamente ideológicos; en la práctica, funcionan como etiquetas metadiscursivas que solo adquieren fuerza gracias a condiciones culturales particulares. De aquí en adelante prescindo de las comillas.

5 Véase la excelente revisión que Cody (2011) hace de la literatura antropológica sobre lo público.

una perspectiva diferente sobre la problemática política de la esfera pública que la antropología lingüística en particular ha desarrollado⁶.

Para Warner, un público es “el espacio social creado por la circulación reflexiva del discurso” (2008, 47); ese espacio —nada menos que el mundo vital mencionado arriba— se esboza mediante repetidos gestos reflexivos que evocan, muchas veces de manera sutil e implícita, la imaginación de la circulación del texto y del conjunto de personas que participan en ella. Pero tales pequeños gestos reflexivos no pueden evocar un público por sí solos; dependen de un amplio conjunto de presuposiciones culturales. El concepto de *regímenes de circulación* que ofrece el antropólogo Francis Cody complementa la propuesta de Warner, pero enfatiza el aspecto cultural. Cody define los regímenes de circulación como “hábitos cultivados de animar textos [...], que permiten el movimiento del discurso a partir de trayectorias sociales predecibles”⁷ (2009, 286). Un ejemplo conocido de un público en clara vinculación con un régimen de circulación particular sería el público lector de los periódicos, así como lo interpretó Benedict Anderson (1983). Si el ritual matutino de leer el periódico ayuda a consolidar a la nación como una *comunidad imaginada*, es solo en la medida en que los lectores habitan un mismo régimen de circulación y en la que se dan cuenta de la simultaneidad de su acto y de la distribución del periódico por el territorio nacional; esta conciencia, claro, es reforzada continuamente por el mismo texto periodístico. Tampoco es difícil entender a la clásica esfera pública (burguesa y liberal) como un régimen de circulación: si se conforma un público a través de los múltiples géneros discursivos del debate racional es porque estos constituyen un enjambre intertextual que el participante puede finalmente objetivar y habitar, a veces con un gesto tan sencillo como un *nosotros* retomado de su lectura.

Todo discurso público, entonces, evoca su mundo vital de la circulación como si fuera la simple realidad, aunque dependa de otros discursos coadyuvantes para lograr parecerlo. Desde esta perspectiva, la esfera pública sería un complejo de todos los discursos públicos, cada uno con su mundo vital concomitante, algunos aliados, otros enfrentados, otros que se codean entre coincidencias y contradicciones menos obvias (Yeh 2012). La esfera pública ya no aparece como ámbito protegido, donde para opinar hay que saber las reglas del juego, sino que se abre para comprender un conflicto más profundo sobre las mismas formas discursivas y el tipo de grupo social que implican. El debate racional y la forma-

6 El trabajo sobre la formación de públicos desde la antropología lingüística empieza antes —véanse los trabajos de Spitulnik (2001) y de Gal y Woolard (2001)—, pero recibió gran ímpetu a partir del trabajo de Warner.

7 Todas las traducciones de citas de obras que aparecen en la bibliografía en inglés son mías.

ción de opiniones pierden su valor normativo para volverse señas de un mundo históricamente más vital pero, analíticamente, sin privilegio.

Los corridos ponen en relieve justamente un conflicto de esta envergadura, pues el pueblo que plantean performativamente no es solo contrario a la ley porque legitima las actividades del narcotráfico o, en épocas pasadas, las de “bandidos sociales” al estilo que describe Hobsbawm (1969). Sus mecanismos reflexivos y el imaginario social de los cuales dependen para evocar a su público son altamente contrastantes con los de la publicidad liberal. Para esta, es el *yo* autónomo el que ancla la producción de la opinión y del consenso mediante el debate público; el *nosotros* nacional suele concebirse como una suma de *yos* planteados como hablantes individuales, autónomos y responsables de lo que dicen así como de sus acciones⁸ (Urban 2001).

En contraste, los corridos plantean un público que se conforma mediante la circulación generalizada del rumor y del cual estos temas solo son un vehículo⁹. No carecen de un culto al actor individual —Miguel frente a la ley es buen ejemplo—, pero este no representa su punto de partida como discurso público. En vez de eso los corridos empiezan, como *Morir matando*, con la cita de la cita, la circulación del decir popular. No suelen valerse del pronombre *nosotros* sino de otros recursos lingüísticos: recurren, sobre todo, no a la primera persona sino a la tercera, como ocurre en el caso de palabras como *dicen* o en el de expresiones como “todo mundo sabe”¹⁰. Tales marcadores lingüísticos, escribe la antropóloga Judith Irvine (1996), evocan cadenas de *conversaciones sombra* (*shadow conversations*), escenarios imaginados por los cuales ha circulado lo dicho. En uno de los pocos precedentes para entender al rumor como medio para la formación de públicos, Alejandro Paz plantea que estas *conversaciones sombra*, al insinuar que el discurso ya está en circulación, “ayudan a proyectar el grupo que supuestamente está circulando la historia” (2009, 120). Su argumento precisa la sugerencia de Warner de que el rumor sobre figuras públicas es un caso especial que sí puede conformar un público, precisamente porque este tipo de rumor se

8 Arendt (1996) da un ejemplo poderoso de esta concepción, pues para ella el peligro del fracaso de la esfera pública es el totalitarismo: la fusión de los *yos* autónomos en una masa amorfa e incontrolable.

9 No es mi intención evocar la connotación peyorativa de *rumor*. Al contrario, este público se arraiga en la autoridad epistémica de lo que *se dice*. En este aspecto, mi argumento se basa en la perspectiva clásica sobre el corrido como fuente verídica de la historia popular.

10 Para Benveniste (1982), la subjetividad se constituye en el lenguaje mediante el intercambio de posiciones entre la primera y la segunda persona. La tercera persona, en cambio, no es para él una auténtica persona, sino el objeto del discurso de *tú* y *yo*. Así, la tercera persona puede expresar, en un nivel gramatical, la exclusión a la cual el *pueblo* está sometido políticamente.

caracteriza por la reflexividad de pequeñas expresiones como “dice la gente” o “todo mundo sabe que” (Warner 2008, 30). En la discusión que sigue, uso la expresión *se dice* como emblema del conjunto de técnicas reflexivas del rumor. Desde la perspectiva de la literatura sobre públicos y esfera pública, *se dice* es un mecanismo reflexivo novedoso. Permite una mirada sobre una formación social masiva en México (y en otras partes también), con un imaginario poderoso, que riga la visión del mundo y las lealtades de una población vasta, pero que es difícil de aprehender con las lentes que provee la literatura liberal sobre la publicidad¹¹.

Los corridos muestran un público crítico, imbricado en una esfera pública más amplia y al que, como plantea la teoría clásica de la esfera pública, le concierne de manera central la autoridad estatal, sus límites y la articulación de la nación a esta. Sin embargo, los corridos dependen de y reproducen un régimen de circulación altamente contrastante con el de la publicidad liberal. Para esbozar este régimen de circulación, el grueso del argumento se concentra en un análisis minucioso de las letras de algunos corridos, para ver cómo postulan, reflexivamente, su mundo vital. Los corridos aquí presentados no los escogí por representativos; tampoco son los más recientes ni siempre los más populares. Son más bien ejemplos en los que el gesto reflexivo es particularmente elaborado y fueron los mismos que llamaron mi atención sobre la reflexividad del género. A pesar de ello, no fueron solo los corridos los que me llevaron hacia la entrada teórica que aquí desarrollo, sino el hecho de empezar a oír, de mis interlocutores en el campo, gestos reflexivos similares que apuntalaban la presunción de la veracidad de lo que *se dice*. Así, llegué a entender los corridos como una expresión privilegiada de prácticas discursivas ampliamente extendidas y cruciales para la formación del pueblo como un público que, a cada paso, recrea performativamente su mundo vital como realidad dada.

Al final del ensayo intercalo algunos ejemplos de esas observaciones, explicaciones, exclamaciones o citas directas de los corridos que, por pasajeros que puedan parecer, revelan cómo el llamado interpelativo de los corridos se arraiga en un mundo que a la vez representa y ayuda a crear. Estos breves momentos etnográficos son también ejemplos de la vida de los corridos como textos en circulación, de los procesos discursivos que ayudan a *reentextualizarlos* y *recontextualizarlos* (Silverstein y Urban 1996), y son cruciales para entender cómo estas

11 Existe cierta tradición de ver el rumor como un género de resistencia inherentemente popular. Aun antes de Scott (1985), Guha (1983) propuso que el rumor es esencialmente subalterno. Siegel (1993) y Rafael (1997, 2000) presentan análisis más matizados, pero así como los trabajos que siguen a Guha (Bhabha 2002; Das 1998) desconocen que *rumor*, como etiqueta metadiscursiva (Paz 2009), es aplicado por el observador en vez de ser examinado como categoría nativa y hecho etnográfico.

canciones participan en un régimen más amplio de la circulación del rumor. Los comentarios de mis informantes reafirman los supuestos del mundo vital que representan los corridos; constituyen un discurso coadyuvante que apuntala y extiende el mismo régimen de circulación, de modo que lo unen con el fluir del rumor en la calle. Estos discursos casuales pero generalizados los recabé en una colonia popular de la ciudad de Tijuana, en Baja California¹². Sobre esta colonia podría explicar que se fundó, como muchísimas otras en Tijuana, en una toma masiva de terrenos, hace unos veinticinco años; podría describir las relaciones conflictivas y a la vez íntimas con instancias de gobierno y partidos políticos que se han establecido desde entonces y que rigen su lento proceso de urbanización y la siempre postergada regularización de la tenencia de la tierra; podría señalar la dependencia abrumadora del trabajo en las maquiladoras transnacionales, o la presencia palpable del narcomenudeo y otras formas de economía ilícita; podría detallar el papel de la policía y la ubicuidad de la violencia pública desde antes de que se dispararan en Tijuana los niveles de homicidio en el 2008, con la llamada *guerra contra el narcotráfico*. Sin embargo, lo que importa más para efectos de este ensayo es la forma en que los habitantes a quienes conocí suponían que su realidad era típica de la vida popular en Tijuana y, a la vez, que esta vida revelaba algo de la problemática situación del pueblo en México en general.

Yo no hice trabajo de campo sobre corridos —estaba investigando más ampliamente la formación del pueblo como público—, pero llegué a entender que estos constituyen uno de los géneros claves mediante los cuales se realiza performativamente cierta visión del pueblo. Este ensayo ignora, entonces, la perspectiva de los músicos (aunque viví con una excantante profesional y conocí compositores de corridos tradicionales), los conciertos en vivo y el papel de la industria discográfica; tampoco se adentra en los círculos de los fanáticos. Sí, en cambio, toca el tema de cómo el crimen organizado puede descargar su violencia contra los corridistas, pero solo lo hace en relación con la importancia de esta violencia para el público oyente¹³. En cambio, el análisis de las letras de las canciones, en combinación con algunas instancias de su *reentextualización*, se dirige a mostrar los mecanismos lingüísticos y las lógicas culturales mediante

12 Mi trabajo de campo principal en Tijuana se realizó a lo largo de dieciocho meses, entre el 2006 y el 2007 (gracias a una beca Fulbright-Hays), aunque allí he realizado estancias de investigación breves desde el 2003.

13 Muehlmann (2014) y Simonett (2001) arrojan luz etnográfica sobre fans y presentaciones en vivo, respectivamente; los estudios de Ragland (2009) y Ramírez-Pimienta (2011) no son etnográficos pero sus propuestas se basan en años de observación y entrevistas. La única monografía etnográfica sobre narcocorridos, hasta donde sé, es la de Edberg (2004), aunque se fundamenta en una investigación limitada. Wald (2001) ofrece un tratamiento periodístico amplio de los corridistas.

los cuales los corridos se inmiscuyen en la vida cotidiana, para formar un público amplio que se concibe como *el pueblo*, a veces explícitamente pero con mayor frecuencia en la sutil recreación de sus supuestos intuitivos.

Con los momentos etnográficos tomados de mi trabajo de campo en Tijuana, el argumento aterriza en un contexto que los corridos mismos continuamente plantean como absolutamente central para su mundo vital: la frontera de México con Estados Unidos. Esta centralidad, propondré, tiene que ver con el ímpetu político de los corridos. Finalmente, las hazañas cantadas de los grandes capos se enlazan con una ilegalidad mucho más modesta y extendida, que el público de los corridos acoge como propia: la del migrante indocumentado en Estados Unidos¹⁴. El público difuso de los narcocorridos, que se cohesionan mediante la circulación de lo que *se dice*, se concibe a fin de cuentas desde esta posición de reconocimiento negado, del estatus legal de no tener estatus, que aparece en los corridos nada menos que como la culminación de una marginación sufrida ya dentro del país propio. Es esta articulación política de la colectividad — que no es un público de ciudadanos, como planteaba Habermas, ni es reducible a las dinámicas de la publicidad comercial masiva— lo que la perspectiva teórica sobre públicos permite ver y aquello que constituye el objetivo último de mi argumento.

A la vez que interviene en las discusiones sobre la esfera pública, este punto responde a un problema recurrente en la literatura sobre narcocorridos. Mientras que el contrabandista de los corridos tradicionales se ha visto como “una extensión del héroe del conflicto intercultural [en la zona fronteriza]” (Paredes 1995, 43), las opiniones sobre las implicaciones políticas del narcocorrido varían. La tensión es evidente desde el primer estudio sobre el tema; Herrera-Sobek (1979) reconoce que estos corridos ensalzan a los traficantes, pero insiste en que, en la última instancia, los censuran moralmente. Se vuelve una cuestión de oponer una auténtica resistencia popular (romantizada en las raíces orales del género) a una perversión comercial. Simonett (2001), por ejemplo, es contundente: los narcocorridos “ni subvierten ideologías dominantes ni disputan autoridades gobernantes. Más bien, el narcocorrido [...] se beneficia de una mistificación comercial del narcotraficante y sucumbe al poder hegemónico de la industria cultural” (332). Sin embargo, sobre corridos muchas veces más comerciales (y violentos) que los que Simonett conoció en los años noventa, Muniz defiende la posición contraria: “operan como una forma narrativa de intervención, reflexión y crítica geopolítica” (2013, 56). Edberg adopta una posición intermedia al considerar que la lógica comercial impide entender estas canciones “únicamente como

14 Sobre representaciones de la migración en los corridos, véanse Herrera-Sobek (1993), De la Garza (2007) y Ragland (2009).

narrativas populistas o de resistencia” (2009, 2). Herlinghaus (2009), por su parte, afirma la persistencia de una naturaleza política que atribuye al carácter fundamentalmente oral del corrido, aunque no hace un análisis etnográfico (es decir, pragmático) de las letras mismas, de modo que no puede explicar cómo dicha naturaleza persiste a pesar de la comercialización. El enfoque sobre la formación de públicos revela, en cambio, cómo desde sus propias letras los narcocorridos reproducen un régimen de circulación ideológicamente arraigado en la comunicación cara a cara del rumor y, así, crean un público cuya sensibilidad política es irreducible al hecho de la producción y la distribución comercial de los corridos.

Si los detalles lingüísticos de los corridos aguantan el tipo de análisis al que los someto es porque hacen parte de un género que resalta la narrativa; de hecho, los estudios sobre corridos tienden a enfocarse de manera preponderante en sus letras, aunque más para ver su temática que los detalles de su construcción¹⁵. La voz no se cultiva como, por ejemplo, en las rancheras. Chalino Sánchez, un cantante de corridos emblemático de los años noventa, supuestamente comentó que no cantaba sino ladraba y, mientras que Los Tigres (generalmente considerados los más grandes intérpretes de todos los tiempos) tienen voces más cultivadas, nunca he escuchado comentar sobre esta cualidad. Al contrario, el sonido no cultivado puede ser muy a propósito, como en el caso del tono exageradamente rasposo de Exterminador, o en la voz peculiarmente nasal del Apomeño (un artista menor al que me referiré más adelante). El hombre que me vendió por primera vez un disco suyo me lo ofreció, de hecho, precisamente por la cualidad antiestética de la voz, como si no hubiera contradicción en recomendarme algo que “a mucha gente no le gusta”. La voz plana y áspera, la evidente ausencia de cualquier esfuerzo por hacer las cosas que suelen ser consideradas como musicalmente agradables, no le quitan nada a la letra sino que enfocan la atención en su progresión narrativa. Lo mismo ocurre con la estructura melódica: como balada, el corrido es estrictamente repetitivo, las estrofas rimadas se suceden una tras otra con apenas una pausa para la réplica del acordeón y no hay refrán que interrumpa el impulso de la narrativa. A través de los ajustados ciclos melódicos lo que cambian son las palabras y es así, en mi experiencia, como los escucha la gente: menos para divertirse en la pista de baile y más para oír las historias, para disfrutar el simple hecho de estar, ya sea en la casa, en el trabajo o en el carro.

15 Véase, por ejemplo, Valenzuela (2003). Por otra parte, Herlinghaus (2009) es una excepción notable.

Se dice

Boletín de prensa, comercializado en 1997 por los Tucanes de Tijuana, comienza del siguiente modo:

Se dice que las fronteras
 es [sic] nido de traficantes
 Tal vez sí tengan razón
 pero, ¿quién va a comprobarles?
 Si yo fuera de la ley,
 tal vez pudiera informarles.
 (Tucanes de Tijuana 1997)

En el primer verso, no hay necesidad de especificar quién habla ni a quién se dirige. El siguiente verso es ambiguo: el sujeto podría ser o *ellos* o *ustedes*. En el tercero, sin embargo, el uso de la primera persona en singular claramente sitúa la canción en el contexto de su presentación. Con su *yo*, el cantante-narrador se reconoce como el que se dirige a su público y reconoce a este último como el destinatario de su comunicación. Al mismo tiempo, caracteriza oblicuamente la comunicación: sea lo que sea, aquello que se dirá no será "información" y su veracidad será igual de improbable que la declaración inicial sobre las fronteras. Así, la primera estrofa propone la participación del cantante-narrador y de su público en la circulación de lo que se dice y enmarca la canción misma como un ejemplo más de esa circulación. En realidad, esta estrofa pone en juego una serie de supuestos en torno a la expresión *se dice* que invitan a ciertos reconocimientos. Se supone que la idea de que "las fronteras es [sic] nido de traficantes" ya se encuentra en circulación por medio del rumor; se supone por igual que el público aceptará la declaración porque ya la habrá oído decir. El segundo verso propone que existe un grupo de personas entre quienes *se dice*; al reconocerse como destinatarios de las palabras del cantante, los escuchas (idealmente) se reconocerían como parte de este grupo más amplio. A la vez, los escuchas aceptarían al cantante-narrador como otro participante más, igual que ellos, en la circulación de rumores acerca del narcotráfico en la frontera.

Sin mencionar *nosotros*, *Boletín de prensa* evoca un grupo social que pareciera tener coherencia solo en el acto de imaginarse a sí mismo. Así como lo esboza la canción, este grupo se imagina constituido por el conocimiento compartido de un objeto específico (la frontera como nido de traficantes), que circula por un medio específico: el rumor. *Se dice* es precisamente uno de estos pequeños marcadores reflexivos que, como expliqué arriba, pueden servir como recordatorios de

que lo que se va a comunicar ya se encuentra en circulación dentro de un grupo difuso; los narcotraficantes en este caso serían las “figuras públicas” de interés común que Warner considera necesarias para la formación de un público del rumor. Pero el poder performativo de los corridos, su capacidad para configurar momentáneamente a sus oyentes como participantes en este público, no depende de la expresión *se dice* en sí, sino del amplio imaginario cultural en el que están imbricados. Depende, esencialmente, de la legitimidad histórica del corrido como noticiero popular.

Según el artículo clásico de Américo Paredes ([1958] 1993), el corrido tiene sus raíces en la región fronteriza entre México y Estados Unidos. Paredes arguye que, a mediados del siglo XIX, “el conflicto fronterizo, un choque cultural entre mexicano y estadounidense, da lugar al corrido tejano-mexicano” (140). Este es el periodo inmediatamente posterior a la toma, por parte de Estados Unidos, de lo que había sido casi la mitad del territorio mexicano y la región se encontraba inmersa en fuertes procesos de colonización y un nuevo tipo de capitalización (Montejano 1987). En las últimas décadas del siglo XIX, especula Paredes, el corrido se extiende hacia México, donde tiene su apogeo durante la Revolución de 1910. Así, el contrabando y el conflicto fronterizo, y después el bandidaje prerrevolucionario, son los temas que están en la raíz histórica del corrido. El contrabandista y el bandido, sin embargo, no representan para Paredes más que una conciencia de clase que ha estado presente en el género desde un principio: “así, fue el peón rebelde, el indio transportado y el lépero urbano quienes engrosaron las filas del bandidaje, y el corrido mexicano empezó no con un periodo heroico sino con uno proletario” ([1958] 1993, 137). Los narcocorridos empezaron a consolidarse como subgénero solo hasta los años setenta —aunque no adquirieron su nombre hasta más tarde (Ramírez-Pimienta 2011)—, pero llevan la impronta de esta historia temprana.

A primera vista, el público del corrido antiguo parece conectarse mediante presentaciones, pero los corridos también se publicaban en volantes, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, es decir, casi desde que el corrido emerge como género reconocible. Como texto en circulación, el corrido siempre se ha movido entre los medios masivos y la interacción cara a cara; así, el *boom* comercial actual no puede entenderse como la corrupción de una tradición popular oral. Como señala María Luisa de la Garza (2008), el narcocorrido que tanto se envilece no difiere de los loados corridos “tradicionales” al grado que muchos creen. Las canciones mismas sacralizan el rumor que circula cara a cara como el medio de expresión auténtico del pueblo y se tipifican como ejemplares de la misma circulación. Sin embargo, tanto en el siglo XIX como en el siglo XXI, lo

hacen a través de medios diversos. La popularidad masiva de los corridos hoy en día depende precisamente del hecho de que construyen a su público mediante recursos independientes de los medios masivos de comunicación y lo mantienen ideológicamente centrado en la circulación cara a cara del rumor, para la cual dichos medios aparecen como una mera vía de acceso.

En cuanto a los marcadores reflexivos, Paredes considera la referencia inicial al rumor un elemento tan estándar del género, que lo usa para rastrear cuándo el corrido emerge como tal. A continuación, un par de ejemplos seleccionados al azar:

Han vuelto los pistoleros,
por ahí lo dice la gente.
(Citado en Astorga 1995, 112)

Voy a contarles a todos,
que se sabe en Piedras Negras.
(Citado en Astorga 1995, 116)

Hoy en día, el marcador reflexivo inicial se puede dar por supuesto. A veces es casi implícito; en otros casos, como en *Boletín de prensa*, forma parte de un argumento incisivo; y en otros más, se vuelve objeto de juego poético, como en *Morir matando* o en el siguiente ejemplo:

Ponle un "caset" a la troca,
destápame otra cerveza.
Esta carga la llegamos,
te apostaré la cabeza.
Porque llegando a Tijuana,
se acabará la pobreza.
(Los Huracanes del Norte 1992)

El cantante se dirige a su público en la voz del traficante, que se dirige a su colega; la referencia al casete implica que estos personajes escuchan el mismo tipo de música que el público está disfrutando en ese mismo momento. Así, el primer verso remite oblicuamente al público oyente y a la comunicación actual, a la vez que señala que entre dicho público se encuentran traficantes reales. El público aquí recreado es el mismo que en el caso de *Boletín de prensa*: la canción reúne a su público en torno a la figura de la frontera como nido de traficantes y representa al mundo público de la frontera como corazón del mismo público oyente.

Originalmente, sin embargo, el marcador reflexivo del comienzo se parecía más al encabezado de un periódico; la casi obligatoria referencia inicial a la fecha y lugar de los hechos narrados servía como recordatorio de la vida del corrido como texto circulante. En 1930, Robert Redfield escribe en referencia a Tepoztlán, al sur de la ciudad de México: “el corrido es un órgano de noticias [...]. Le informa a lo que *llega a ser un público* de los eventos de su interés” (9; énfasis mío). Describe cómo se cantaban los corridos en la plaza pública del pueblo, donde también se leían periódicos en voz alta, y la existencia de libretas en las que se apuntaban las letras. Los corridos se componían anónimamente y popularmente, y eran un vehículo principal para noticias de todo tipo entre las clases populares. En este contexto, el título *Boletín de prensa* aparece como burla a la falsedad de la noticia oficial; reclama la autoridad de un medio popular de larga legitimidad.

Patronazgo y poder

Mientras que *se dice* insiste en la lateralidad e igualdad del público de los corridos, la relación contenciosa con los medios formales explora cuestiones de la incidencia del poder en la comunicación pública. Una nota periodística sobre Explosión Norteña, un grupo musical emergente en Tijuana en el momento de la publicación, ejemplifica la especulación sobre la influencia del poder del narco en las letras de sus corridos y, a la vez, el contraataque de parte de los corridistas. *Zeta*, un semanario local legendario por su cobertura del crimen organizado y por las represalias violentas que ha sufrido, propone que un atentado contra el grupo pudo haber resultado de su afiliación con el cártel Arellano Félix —con el cual *Zeta* tiene su propia enemistad¹⁶—. En la nota se afirma:

Zeta tiene conocimiento incluso de un disco grabado en una conocida discoteca [...], donde se escuchan los comentarios y saludos a destacados miembros de la delincuencia. Los corridos, en su mayoría relatando hechos reales, pueden ser un punto de partida [para buscar un motivo]. Dado que se presupone, son escritos bajo encargo, aun cuando el autor comentó a un reportero que la información la obtiene de las notas de prensa. (“Tirotean a gruperos” 2006)

16 En 1988 fue asesinado el editor de *Zeta*, Héctor Félix Miranda. En 1997 el editor Jesús Blancornelas sobrevivió a un atentado por parte del cártel Arellano Félix. En 2004 fue asesinado Francisco Ortiz Franco, otro editor del semanario.

Zeta reporta que los integrantes de Explosión Norteña se han convertido "prácticamente en 'voceros'" de las células de operación del cártel. Según el semanario, el grupo empezó haciendo conciertos privados, patrocinado por una generación de traficantes jóvenes. A partir de ahí sus canciones comenzaron a "circular de manera clandestina" entre estudiantes de preparatoria y solo después el grupo comenzó a hacer grabaciones comerciales.

Esta trama, verdadera o falsa, es una que al grupo le interesaría promover. Claro, no demasiado abiertamente: el cantante enfatiza múltiples veces que *Zeta* no solo es su fuente principal de información sino su "máxima inspiración"; afirma también que sus motivos al publicar las actividades del crimen organizado no difieren de los de *Zeta* y que al hacerlo responde únicamente a la lógica económica de la demanda: "Si ustedes venden nosotros también. Es mercadotecnia solamente" ("Tirotean a gruperos" 2006). Dado el ángulo de *Zeta* en la nota publicada, es difícil que este argumento no parezca insincero. Aun así, el semanario termina difundiendo las mismas nociones de las cuales depende la popularidad de los narcocorridos.

Sin embargo, no hay que descartar como simple hipocresía el argumento de la demanda popular. Los Tucanes de Tijuana, acostumbrados a tales preguntas por parte de la prensa, dan la misma respuesta: "Siempre hay sectores de la población que se los piden y 'hay que complacerlos'" (Herrera 2009). La respuesta es estándar; por extraño que pueda parecer, la idea de que el corrido es un género auténticamente popular no está en contraposición con la idea de que hay un núcleo de traficantes, con sus fiestas privadas y su poder de patronazgo, en el corazón del público oyente¹⁷. Los periodistas confrontan a los músicos con la ideología de la responsabilidad individual por lo dicho: la ideología liberal de que la comunicación debe anclarse en un yo estable. Los músicos contestan con una imagen de circulación, de una estructura de poder en la cual la comunicación está inevitablemente inmersa. Detrás del lenguaje banal de la mercadotecnia, que movilizan sin duda irónicamente —y que es, claro, la razón igualmente irónica para vender las drogas que sus canciones ponen en boca de los traficantes—, aparece otro argumento. La base ética de su comunicación, parecen postular, es muy diferente de la que proponen los periodistas.

Irvine (1992) escribe sobre la ceremonia del *xaxaar* en Senegal, que forma parte de las fiestas nupciales en la cual una *griot*, u oradora profesional, insulta

17 Para un tratamiento etnográfico de corridos por encargo en Los Ángeles, California, véase Simonett (2001). Mientras que ella diferencia entre corridos comerciales y por encargo, mi argumento es que lo borroso de la distinción es productivo y crucial para la formación de un público masivo.

a la familia de la novia. En su introducción al volumen en que aparece el ensayo de Irvine, ella y Hill resumen la situación:

Los patrones de las *griots* evaden la responsabilidad porque las palabras de los insultos no son suyas. Las *griots* la evaden porque son contratadas nada más. Los miembros del público que después repiten los insultos la evaden porque solo reportan lo que oyeron. El sitio de la responsabilidad, entonces, se difumina o se distribuye, mediante un proceso de laminación, desde los individuos hacia una esfera intersubjetivamente constituida de consenso comunitario. (12)

Es difícil determinar la responsabilidad por la “estructura de roles” (Irvine 1992, 128) de los participantes que define al *xaxaar* como género. Algo parecido pasa en el régimen de circulación de los corridos. La confusión y las sospechas sobre si se comisionan o no tienen su paralelo en el *xaxaar*. Más allá de la explicación de Hill e Irvine, la responsabilidad se difumina porque la fuente de enunciados *específicos* no se puede determinar. Se sabe que algunos versos los componen las *griots* y otros, sus patrones, pero no se sabe qué verso es de quién. Asimismo ocurre con los narcocorridos. *Zeta* intenta responsabilizar al crimen organizado señalándolo, en términos de Goffman (1974), como el *principal* del mensaje, y a Explosión Norteña como su *animador*. Pero ¿cuáles corridos reflejan la voluntad de traficantes específicos y cuáles son simplemente los inventos de músicos que buscan complacer a un público masivo? El esfuerzo por dirimir la responsabilidad está destinado al fracaso, así como los esfuerzos legales que Irvine describe por castigar a las *griots* y reprimir el *xaxaar*.

Los patrones son de casta alta y las *griots*, de casta baja. Los patrones representan una autoridad social que uno puede oír en los versos de las *griots* sin poderla ubicar precisamente. La conexión oculta con figuras de autoridad subyace a la capacidad del *xaxaar* para articular a la comunidad. Gracias a la posición baja de la *griot*, sus palabras tienen una relación especial, por un lado, con la autoridad y, por otro, con la comunidad en general. Como señala Irvine (1992), los insultos de una *griot* solo pueden lastimar a un noble cuando “la griot logra insinuar que algún público amplio está involucrado como fuente y/o audiencia del mensaje”. Así como *Zeta* acusa a Explosión Norteña de ser “voceros” del crimen organizado, las *griots* “son casi por definición voceras para otros”. Esta jerarquía comunicativa implica que el público, una tercera persona que atestigua las luchas entre los ricos y poderosos, no es solamente crucial dentro de la estructura de roles del *xaxaar* sino que es en realidad su extraño y negado protagonista: la “fuente y/o audiencia del mensaje” (114).

La circulación de los narcocorridos en los medios masivos se alimenta de las relaciones imaginadas detrás de otra circulación: la del rumor conectado a los escenarios tras bambalinas del poder, ya sea del estado o del crimen organizado —que muchas personas en México suponen que es lo mismo—¹⁸. La imaginación insistente de las conexiones personales entre traficantes y músicos es solo parte de un régimen de circulación que depende de recoger pedacitos de evidencia olvidados, escuchar a través de ellos las relaciones del poder y poner en circulación lo que se oye mediante la vasta maquinaria amplificadora que es el público del rumor. El formato mediático del rumor y de los corridos se implanta en las circulaciones comerciales de la publicidad moderna, para perpetuar su propia lógica y su propio público: el pueblo.

La pura verdad del pueblo

Los Tucanes proponen a la frontera como tema de interés común que puede dar pie a la formación de un público. Sin embargo, esta imagen se ubica dentro de una red de referencias que tiene como objeto final el régimen de circulación del discurso público que pone al pueblo al margen del poder, sometido a sus efectos, relegado al lugar de la tercera persona, escuchando al poder desde la distancia que impone la prohibición. *Boletín de prensa* deja implícitas las suposiciones que hacen del cantante y sus oyentes miembros de un mismo público, pero elabora de manera extensa el problema del objeto de discurso en torno al cual toma forma ese público. Como se afirma en la primera estrofa, que las fronteras sean nido de traficantes nunca se comprobará. El objeto de discurso tiene una naturaleza contradictoria: entre más definitivamente emerge como objeto de conocimiento, menos se lo puede conocer de manera definitiva. Los reportes de detenciones no hay que tomarlos como exposiciones de criminales, sino como encubrimientos de mafiosos aún más grandes. Entre más sabemos, más claro queda que no sabemos nada aparte de que los traficantes están bien escondidos a plena vista:

A los verdaderos narcos
es peligroso enfrentarse.
Se les topan en la calle
y hasta suelen saludarse.

18 Retomo la idea de la importancia del rumor en la esfera pública mexicana como efecto de la preponderancia de espacios *back-stage* (tras bambalinas) del trabajo de Lomnitz (1999).

Nadie se quiere morir;
 hay que entender por qué lo hacen.
 Solo el que está en la jugada
 sabe de qué son capaces.
 (Tucanes de Tijuana 1997)

Aquí, los dos personajes se mueven de forma discreta y anónima entre el público —el mismo que imagina su presencia—, y la calle se privilegia como sitio de encuentro y como espacio por donde circula desapercibido el objeto de interés común.

La canción postula al público general de la calle, de las ciudades fronterizas mexicanas, como el núcleo de su propio público oyente, pero la circulación de lo que *se dice* solo toma forma en relación con su contraparte, la prensa. Si la prensa es poco confiable, esto no es cuestión de una falsedad per se, sino de que cada reporte lleva la huella del narcotráfico. Los periodistas, sugieren los Tucanes, son parte de la jugada, pero no son principales. Entre los productores de las noticias formales y su público aparece la figura del traficante, que distorsiona la comunicación sin que la tercera persona sea su *principal*, en términos de Goffman, sino solo su objeto. De hecho, en el mundo que pintan los Tucanes, no hay principales que avalen el discurso. El intercambio entre la ley y el traficante es una farsa; el traficante no tiene necesidad de ponerse directamente en contacto con los medios, y la comunicación entre el estado y los medios se reduce a un boletín de prensa igualmente irrisorio. Cantante y oyentes tampoco son hablantes ni destinatarios. Todos simplemente oyen, como testigos y terceras personas, lo que hace el poder y la comunicación no es más que una repetición sin dirección de lo que todo mundo ya sabe.

El imaginario de la frontera como nido de traficantes está conformado por un sistema masivo de repeticiones, de jirones de evidencia incierta reciclados y puestos de nuevo en circulación para fomentar otras instancias del mismo *se dice*. Ni la frontera ni el narcotráfico se pueden conocer como tales, sin embargo, lo que uno sí encuentra de manera segura en este régimen de circulación es la estructura de exclusión de las comunicaciones de los poderosos, una exclusión que “todos” compartimos. En lo que emerge y se consolida esa colectividad, el objeto de interés común pierde interés. Ya no es el tema principal, sino un pretexto para el conocimiento más fundamental de que *nosotros* existimos. En la estructura gramatical de la expresión *se dice*, el público del rumor se somete a su objeto, a aquello que *se dice* por sí mismo. Pero si *se dice*, lo hace solo mediante *nosotros*. En vez de la capacidad de decir *nosotros*, estar envuelto en esta circulación es la

marca de membresía en un mundo social finalmente arraigado en la frontera misma.

Desde la vida cotidiana en la frontera, es frecuente escuchar discursos que a grandes rasgos recrean, a veces con y a veces sin referencia a los corridos, el mismo imaginario del mundo y el mismo público del rumor. En 2006, viví con Dorotea, una excantante de bares, y su esposo, que se había pensionado después de décadas de trabajar en Estados Unidos. Su nieto Mateo también esperaba llegar allá, pero sin papeles; había venido recientemente del sur del país a buscar su destino. Un día me dijo con entusiasmo, “la calle es un río. Lo que pasa acá” —y extendió una mano, sacudiéndola ligeramente— “ya se sabe acá” —y extendió la otra mano para hacer el mismo movimiento—. Con esta declaración, Mateo sintetiza el régimen de circulación ilustrado en *Boletín de prensa*. El río de la calle, donde el público imagina que se conforma, es el río del rumor, que conecta a todos aquellos que comparten las circunstancias del pueblo y la noticia fugaz así como los efectos duraderos de las decisiones tomadas tras bambalinas. Lo dijo, reveladoramente, después de haber discutido con algunos vecinos sobre el caso de un conocido al que habían matado a pocas cuadras de la casa donde estábamos. No podían entender por qué una persona aparentemente tan insignificante podría merecer tantas balas; en cualquier caso, “se fue como uno de los grandes”. Su muerte fue digna de un traficante y su espectacularidad estaba detrás del correr de la noticia en *la calle*.

Sin necesidad de decir “nosotros”, Mateo evocó la imagen de una comunidad, del grupo de los que están inmersos en este río de noticias que es la calle, donde puede suceder algo tan terrible e inesperado como una balacera, pero también donde los índices de ese evento se extienden, fluyen y unen a todos a los que llegan en un solo ser viviente. El interés en este asesinato seguramente era limitado, pero el grupo que toma la forma de un río no lo es. En cuanto se declara que “la calle es un río”, la noticia se fusiona con otras de mayor circulación y la participación en el evento de comunicar la noticia nos unió a un público que iba mucho más allá de la colonia. A diferencia del público nacional de Anderson (1983), formado en la periodicidad de la prensa impresa, los eventos que constituyen el río del rumor no tienen orden ni regularidad, y el público no se hace en la simultaneidad de la recepción sino en el correr diacrónico por una cadena de repeticiones que, aunque extendida en el tiempo, es un lazo tan poderoso que logra una simultaneidad aún más intensa que la del público de los periódicos: “lo que pasa acá ya se sabe acá”. Con sus gestos, Mateo hace de su propio cuerpo un símbolo del cuerpo público, el río.

El corrido corre, precisamente, como un río, así como en el lugar común “corre la noticia”. Su capacidad de concretar este cuerpo público del rumor

importa más que la relación de patronazgo que está en su raíz; más que como realidad constatable, el patronazgo es central como especulaciones, como la posibilidad de oír algo prohibido. Si el rumor es un río, los corridos traen noticias no solo del mundo del poder sino del mundo en general. A través de ellos, uno se oye a sí mismo, conectado de manera diferencial al mundo tras bambalinas del poder. En última instancia, la autoridad de las élites se puede borrar completamente, a tal grado que quedamos nada más *nosotros*. Así, por ejemplo, un joven que había trabajado en el narcotráfico en su lugar de origen, y que en ese momento se ganaba la vida como albañil, sugirió una conjunción entre el mundo narrado y el mundo en el que ocurre el acto de narrar¹⁹. Después de escuchar un corrido que mencionaba el estado de origen y el apellido del héroe traficante, que coincidía con el suyo, exclamó: “¡Hay un chingo de nosotros por ese rumbo!”. El apellido aparece como el punto en el que los eventos narrados se suturan al contexto en que se escucha la canción; el joven trata a los eventos narrados como hechos históricos y a los protagonistas, como figuras históricas. A través de la canción, escucha su propia sangre. Desde esta perspectiva, el narcotráfico no es más que la actividad del pueblo; se legitima mediante el mecanismo del rumor y el tipo de “verdad” que pretende contar. La verdad de los corridos se entiende como la verdad del pueblo, una representación fidedigna de su mundo social completo. Son estas suturas las que pueden dar especificidad al lugar común, frecuentemente notado en la literatura ya sea como posición analítica o dato etnográfico, de que los corridos narran una realidad.

Dorotea provee un ejemplo más benigno de la práctica cotidiana de suturar el mundo narrado con el mundo en el que se canta, práctica que reafirma la legitimidad de los corridos, ya no solo como noticieros populares sino como representaciones de la realidad social en general. En una reunión de compositores mayores de edad, como ella, cantó un corrido sobre Tijuana, una simple alabanza a la ciudad. Cuando llegó a la parte que presume la muchedumbre “internacional” que se pasea por sus calles y que incluye hasta individuos “del lejano oriente”, Dorotea me miró a los ojos, sonrió, y alzó el brazo en un gesto de exposición (conocía perfectamente mi origen étnico). No necesitó nada más para hacer de mi presencia una evidencia de la verdad del corrido y de la Tijuana descrita en él. Como cantante, es parte de su trabajo subrayar tales coincidencias.

19 Estos dos mundos corresponden a la distinción que hace Jakobson (1985) entre el hecho relatado (H^r) y el hecho discursivo (H^d). Lo que está en juego en el contacto entre los dos es la relación entre el cronotopo representado mediante la narrativa y lo que Bajtín llama *cronotopo real* (1986, 324).

Este suturar del mundo narrado con el mundo de la narración no se restringe al contexto en el cual el corrido se reproduce completo. Breves citas extraídas de corridos se usan frecuentemente para reenmarcar o comentar la interacción presente. Se citan así como se citan los dichos populares: no se hace ninguna distinción en particular, pues los dos géneros dependen de la misma fuente de autoridad. Por ejemplo, Mateo usó por un tiempo un morral para llevar su comida al trabajo. En aquella época, le encantaba cantar, con una sonrisa traviesa, un solo verso de una canción: "Solo el que carga el morral...". El resto de la estrofa va así:

Solo el que carga el morral
le sabe su contenido.
Por eso la federal
quería llevarlo al presidio.
No se le comprobó nada,
se les bajó en el camino.
(Los Cachorros de Juan Villarreal 2014)

Con el paso del tiempo, al no lograr la estabilidad económica que buscaba, recurrió a la reventa eventual de pequeñas cantidades de mariguana. Así, se volvió realidad el gesto juguetón de implicar que su humilde morral era escondite secreto de contrabando.

El éxito comercial *Jefe de jefes*, de Los Tigres del Norte, empieza con un diálogo hablado entre dos hombres:

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

La primera estrofa muestra algo del sabor de la canción:

Soy el jefe de jefes, señores.
Me respetan a todos niveles
y mi nombre y mi fotografía
nunca van a mirar en papeles.
Porque a mí el periodista me quiere
y si no, mi amistad se la pierde.
(Los Tigres del Norte 1997)

El protagonista, se infiere, es traficante. Según la creencia de que hasta los grupos musicales más famosos son pagados por los cárteles, se puede suponer

que el corrido se dirige a los rivales del cártel patrocinador. Pero dicen los rumores que no es así. El corrido, me dijo el mismo joven que oyó una referencia a su familia en otro corrido, va dirigido a los Tucanes de Tijuana, con la intención de ponerlos en su lugar como advenedizos. “¡Todo mundo sabe eso!”, declaró. Según esta teoría, el narrador sería el cantante mismo, disfrazado narrativamente de traficante. Si se lleva esta interpretación a sus conclusiones, “la pura verdad del pueblo” no sería más que la predominancia musical de Los Tigres y la popularidad evidente de sus corridos. La verdad del pueblo es que existe, y que lo hace a través de esta música. En la declaración de que “¡todo mundo sabe!”, así como en la idea de que el corrido es una réplica a los Tucanes, el juego de inferencias en que se basa el género se dobla sobre sí mismo para lograr una reflexividad total, que al final de cuentas no tiene nada que ver con el narcotráfico ni con los políticamente poderosos, sino simplemente con el pueblo que se escucha y se repite, y que así se hace una realidad palpable mediante sus bardos más grandes, Los Tigres. Con su sola iteración, el corrido comprueba la realidad que describe. En esa iteración, reproduce una estructura de autoridad que es a la vez un régimen de circulación en el cual el *pueblo* se inscribe, pero dentro del cual, a pesar de su marginación social, puede pretender representar la realidad plena de la nación y, paradójicamente, eliminar la importancia de aquellos a quienes se cree sujeto.

Contrabando narrativo

El objetivo de rastrear la recreación del pueblo mediante estas canciones no es afirmar que los marginados apoyan al narcotráfico. Más bien, el objetivo es mostrar que el narcotráfico encuentra en las formas comunicativas del pueblo la manera más convincente de legitimarse. Por un lado, este hecho es testimonio de la fuerza del público del rumor como institución; por otro lado, no se puede separar de la cuestión más general de la relación del pueblo con la autoridad estatal. Si a través del corrido el pueblo se ve representado en desventaja, como dominado, el acto mismo de escuchar también se revalida como una contestación a esta situación. Lo que *se dice* es precisamente lo que esas instituciones buscan controlar y la circulación del corrido aparece como la prueba viviente de que ese control es imposible²⁰.

20 Hasta hace poco, los corridos no estaban formalmente prohibidos, pero desde el 2001 se han intensificado los esfuerzos por censurarlos (Astorga 2005).

En *Los tres de Zacatecas* se elabora el carácter de los corridos como contrabando narrativo:

Había un cargamento de trescientos kilos
que los migra atoraron.
Y cuando de pronto escuché la noticia
tan solo de cien hablaron.

Oí el comentario porque estaba preso;
por ilegal fui cautivo.
Mientras que los gringos hacían el reparto,
yo estaba haciendo el corrido.

A los que agarraron eran tres hermanos;
de Zacatecas vinieron.
Eran Juan y Pablo y Manuel Eduardo,
y su apellido Guerrero.

Decía el emigrante a los detenidos
"ya se pueden dar por muertos.
Si acaso yo escucho una media palabra
del corte del cargamento".

[...]

Una pobre madre ansiosa espera
a los tres de Zacatecas.
Tal vez con mi canto se entere algún día
que se hallan tras de las rejas²¹.
(Los Tigres del Norte 1996)

El narrador empieza con los hechos, pero al terminar la primera estrofa ha trazado esa transformación que, según *Boletín de prensa*, siempre padece la noticia oficial. Lo que está en juego en el corrido no es simplemente lo que pasó, sino lo que le pasó a "lo que pasó".

21 Es interesante comparar este verso con la siguiente cita del siglo XVIII en Francia, que Foucault presenta en conexión con la supresión del volante, género del cual emergió el corrido: "Hay familia que oye un día cantar a la puerta de su casa el crimen y el suplicio de sus hijos" (1978, 73).

En la segunda estrofa, el narrador explica su posición como testigo. Preso por el cruce ilegal de la frontera, los oficiales lo consideran alguien sin importancia. De aquí la posibilidad de su testimonio, no ante la ley sino ante el pueblo. El acto de atestiguar tiene la misma temporalidad que la expresión “la calle es un río”: en el mismo momento en el que ocurrieron los hechos el autor “ya” estaba componiendo el corrido. Este último empieza su vida circulatoria al calor de los hechos; la única distancia entre ellos y el corrido es la del escucha orillado, marginado, no tomado en cuenta por la autoridad.

Enseguida, el narrador le dedica una estrofa a los nombres y el origen de los detenidos. Es un pedacito de información que puede justificar la última estrofa como algo más que un toque retórico. Pero normalmente vendría al principio, no casi a la mitad de la canción. Al disponerla de este modo, el narrador pone sutilmente lo constativo (el hecho de que estos hombres fueron arrestados por tratar de contrabandear trescientos kilos de cocaína a los Estados Unidos) en un segundo plano. Lo que ocupa el primer plano, el verdadero tema del corrido, es cómo se tergiversa la noticia en la primera estrofa y el “oí [...] mientras” de la segunda. Es la naturaleza de la comunicación como rumor y como parte de un cronotopo entero —una imagen literaria en la que tiempo y espacio se fusionan (Bajtín 1986)— que gira en torno a la frontera como escenario crucial que define tanto al narcotraficante como al migrante “ilegal”.

El poder que tuerce los acontecimientos es revelado por la amenaza del oficial: “ya se pueden dar por muertos”. Esta amenaza es la condición básica para la circulación del corrido y su propia naturaleza como comunicación. No vale la pena amenazar directamente a una figura tan desdeñable como un “ilegal”, pero necesariamente aplica a él también. Nótese que no es el contrabando lo que suscita la amenaza, sino la comunicación; no son las drogas el verdadero contrabando, sino la noticia. Es la noticia la que, transportada a los lugares equivocados, puede hacer que a uno lo maten. Cantar se vuelve un acto peligroso, pero no por las cuestiones de patronazgo y rivalidad que describí arriba. La raíz del género, la circulación de la noticia verídica, aparece aquí como un acto que invita a los que detentan el poder a tomar represalias violentas. La reproducción del corrido, pues, aparece como un acto transgresivo: burla la amenaza de muerte de los oficiales y hace alarde de la futilidad de la prohibición. El corrido es, en sí mismo, el contrabando que el narrador ha logrado sacar de la garita donde estuvo, como los traficantes, prisionero. La noticia ha corrido, se ha escabullido bajo las narices de los oficiales. Circula, como los “ilegales”, como la droga y los traficantes, sin respeto por las fronteras. Como ellos, no se puede contener. Al escuchar, se siente la fuerza del río del rumor.

Dorotea, siempre consciente de mi estatus como etnógrafa y estadounidense, hizo evidente en nuestras interacciones cotidianas el carácter de los corridos como contrabando. “¡Matones!”, gruñía su esposo refiriéndose a la joven pareja de enfrente, a quienes les gustaba comenzar su día a las seis de la mañana poniendo sus corridos a todo volumen. Cuando Mateo le preguntó a Dorotea, frente a mí, por qué no cantaba narcocorridos, pues “es lo que más está pegando ahorita”, ella simplemente negó con la cabeza y repitió el cliché de que solo los matones y los traficantes escuchan ese tipo de música. Pero más de una vez la sorprendí canturreando alguna melodía o cantando para sí misma el primer verso de alguna canción. Solo algunas palabras, nada recriminatorio, que si no fuera porque ya las conocía, jamás hubiera podido identificarlas como parte de un narcocorrido. Así, de manera casual y sin ningún énfasis en el acto, Dorotea pasaba ante mí, de contrabando, los corridos que, al mencionarlos explícitamente, ella consideraba como la música más moralmente devaluada del mundo.

Los tres hermanos estarán presos, pero *yo* —el narrador— no lo estoy, ni tampoco la noticia encarnada en el corrido. La canción entera es un comentario sobre su propia circulación. De manera semejante al rumor de que *Jefe de jefes* en realidad se dirige a los Tucanes, *Los tres de Zacatecas* se dobla sobre sí misma para formar un círculo casi completo de reflexividad, donde lo único que realmente está en juego es la comunicación: cómo nace, qué límites transgrede y qué tan lejos puede llegar. Los trescientos kilos no son más que un pretexto para dibujar las relaciones de poder y de estatus que restringen y le dan ímpetu a esa circulación: el complejo régimen de circulación en el cual el público del rumor toma forma.

Conclusiones

No es poco frecuente que en la literatura se destaque la relación íntima entre los narcocorridos y la migración ilegal hacia Estados Unidos. Ragland (2009) subraya que el narcotraficante y el “mojado” surgieron, a la par, como los dos grandes temas de los corridos (11, 141), y relaciona su desarrollo con el de la fortificación de la frontera a lo largo de los años (175). Esta autora señala repetidamente la atracción que ejerce la figura del traficante, que subvierte la autoridad del estado, sobre el público migrante, que lucha contra el estigma de la ilegalidad (144, 164, 175). Edberg (2004) hace lo posible para averiguar cuál es el poder de atracción del narcotraficante, pero en general la conexión entre estas dos figuras

—migrante y traficante— suele depender de una supuesta identificación psicológica; en palabras de Herlinghaus (2009), el narcocorrido “permite representar una fantasía [*act out a fantasy*]” (54). Pero si los corridos responden a una “necesidad del no-ciudadano de restablecer un espacio para [...] el (auto)reconocimiento sociosimbólico”, hay que abordar este espacio etnográficamente. Es para este efecto que el concepto de *públicos* puede ser útil.

En contraste con la hipótesis de la identificación, este ensayo ubica la relación entre traficante y migrante en la lógica de la complementariedad entre un público del rumor y una relación oculta de poder. Al migrante también se lo puede entender como un tipo de traficante, por modesto que sea, que cruza a través de la frontera el bien ilícito de su mano de obra. Sin embargo, la ilegalidad compartida entre estas dos figuras alcanza su dimensión plena en el problema del contrabando narrativo: en la prohibición, la exclusión o la marginación bajo la cual el pueblo se conforma como público. En este régimen de circulación, atravesado por el poder, el primer objeto de censura es el mismo sistema de exclusión y silencio que los corridos insisten en poner en evidencia y contra el cual se rebelan cada vez que suena una grabación de ellos. Los corridos siguen, sin embargo, inmiscuidos en este sistema. Así, tambalean entre la alabanza al patrón y una reflexividad aumentada donde la figura del traficante sirve, más que nada, como pretexto literario, como un tema de interés común que queda anulado por grados, para dejar como tema principal al público oyente mismo.

Que muchos corridos sean de hecho prohibidos o que, por ejemplo, exista un álbum que se titule *Corridos prohibidos* —publicado en 1989 por Los Tigres del Norte—, no es más que un punto de partida para entender la relación entre la ilegalidad y la posibilidad de articular al pueblo como tal. Un análisis detallado de la evocación reflexiva del público de los corridos —tanto en sus letras como en los comentarios que los enmarcan y los resucitan en la vida cotidiana— sugiere no tanto la función propagandística que muchas veces se supone que el corrido cumple para el crimen organizado, sino una función que la figura del traficante cumple para el pueblo: la de una entrada narrativa a la problemática de la comunicación pública desde la cual el pueblo necesariamente se articula. La prohibición en múltiples sentidos constriñe al mundo vital de la circulación de los corridos, donde la frontera impone la “ilegalidad” a los marginados no solamente como sujetos individuales, sino como colectividad y como público. Contra esta condición, el *pueblo* se re-establece, en la repetición masiva de su crítica, de los dos estados, de su subversión del poder o, simplemente, de la insistencia en la veracidad de sus propias representaciones del mundo.

Referencias

- Anderson, Benedict.** 1983. *Imagined Communities*. Londres; Nueva York: Verso.
- Arendt, Hannah.** 1996. *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Astorga, Luis.** 1995. *Mitología del narcotraficante en México*. México D. F.: Plaza y Valdés.
- . 2005. "Notas críticas. Corridos de traficantes y censura". *Región y Sociedad* 17 (32): 145-165.
- Bajtín, Mijaíl.** 1986. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica)". En *Problemas literarios y estéticos*, 269-468. La Habana: Arte y Literatura.
- Benveniste, Émile.** 1982. *Problemas de lingüística general*. México D. F.: Siglo XXI.
- Bhabha, Homi.** 2002. "A pan solo. Signos de violencia a mediados del siglo XIX". En *El lugar de la cultura*, 241-255. Buenos Aires: Manantial.
- Cody, Francis.** 2009. "Daily Wires and Daily Blossoms: Cultivating Regimes of Circulation in Tamil India's Newspaper Revolution". *Journal of Linguistic Anthropology* 19 (2): 286-309.
- . 2011. "Publics and Politics". *Annual Review of Anthropology* 40: 37-52.
- Das, Veena.** 1998. "Official Narratives, Rumour, and the Social Production of Hate". *Social Identities* 4 (1): 110-130.
- De la Garza, María Luisa.** 2007. *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura y Ayuntamiento de Cádiz.
- . 2008. *Pero me gusta lo bueno: una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. México D. F.: Unicach; Porrúa.
- Edberg, Mark Cameron.** 2004. *El Narcotraficante: Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*. Austin: University of Texas Press.
- Eiss, Paul.** 2010. *In the Name of El Pueblo: Place, Community, and the Politics of History in Yucatán*. Durham: Duke University Press.
- Foucault, Michel.** 1978. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México D. F.: Siglo XXI.
- Gal, Susan y Kathryn Woolard, eds.** 2001. *Languages and Publics: The Making of Authority*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Goffman, Erving.** 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Nueva York: Harper and Row.
- Guha, Ranajit.** 1983. *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*. Delhi: Oxford University Press.
- Habermas, Jürgen.** 1981. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gili.
- Herlinghaus, Hermann.** 2009. *Violence without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Herrera, Neldy.** 2009. "Hay Tucanes para todos", 3 de febrero. Consultado el 16 de octubre de 2014. <http://musica.univision.com/noticias/article/2009-01-23/los-tucanes-de-tijuana-te>.
- Herrera-Sobek, María.** 1979. "The Theme of Drug Smuggling in the Mexican Corrido". *Revista Chicano-Riqueña* 7 (4): 49-61.
- . 1993. *Northward Bound: The Mexican Immigrant Experience in Ballad and Song*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hill, Jane y Judith Irvine, eds.** 1992. *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hobsbawm, Eric.** 1969. *Bandits*. Nueva York: Delacorte Press.
- Irvine, Judith.** 1992. "Insult and Responsibility: Verbal Abuse in a Wolof Village". En *Responsibility and Evidence in Oral Discourse*, editado por Jane Hill y Judith Irvine, 105-134. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1996. "Shadow Conversations: The Indeterminacy of Participant Roles". En *Natural Histories of Discourse*, editado por Michael Silverstein y Greg Urban, 131-159. Chicago: University of Chicago Press.
- Jakobson, Roman.** 1985. "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso". En *Ensayos de lingüística general*, 307-332. Barcelona: Planeta.
- Leal, Alejandra.** 2014. "Del pueblo a la sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985". *Revista Mexicana de Sociología* 76 (3): 441-469.
- Lomnitz, Claudio.** 1999. "Ritual, rumor y corrupción en la conformación de los 'sentimientos de la nación'". En *Modernidad indiana. Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*. México D. F.: Planeta.
- Montejano, David.** 1987. *Anglos and Mexicans in the Making of Texas, 1836-1986*. Austin: University of Texas Press.
- Muehlmann, Shaylih.** 2014. *When I Wear my Alligator Boots: Narco-Culture in the U.S.-Mexico Borderlands*. Berkeley: University of California Press.
- Muniz, Chris.** 2013. "Narcocorridos and the Nostalgia of Violence: Postmodern Resistance en la Frontera". *Western American Literature* 48 (1-2): 56-69.
- Paredes, Américo.** (1958) 1993. "The Mexican Corrido: Its Rise and Fall". En *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, 129-141. Austin: University of Texas at Austin.
- . 1995. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Austin: University of Texas Press.
- Paz, Alejandro.** 2009. "The Circulation of Chisme and Rumor: Gossip, Evidentiality, and Authority in the Perspective of Latino Labor Migrants in Israel". *Journal of Linguistic Anthropology* 19 (1): 117-143.
- Rafael, Vincent.** 1997. "'Your Grief is our Gossip': Overseas Filipinos and other Spectral Presences". *Public Culture* 9 (2): 267-291.
- . 2000. "Anticipating Nationhood: Identification, Collaboration, and Rumor in Filipino Responses to Japan". En *White Love and other Events in Filipino History*, 103-121. Durham: Duke University Press.
- Ragland, Cathy.** 2009. *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Filadelfia: Temple University Press.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos.** 2011. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México D. F.: Planeta.
- . 2013. "De torturaciones, balas y explosiones: narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón". *A Contracorriente* 10 (3): 302-334.
- Redfield, Robert.** 1930. *Tepoztlán: A Mexican Village: A Study of Folk Life*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Scott, James.** 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Siegel, James.** 1993. "I Was not There, but...". *Archipel* 46: 59-65.

Silverstein, Michael y Greg Urban. 1996. "The Natural History of Discourse". En *Natural Histories of Discourse*, editado por Michael Silverstein y Greg Urban, 1-17. Chicago: University of Chicago Press.

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

Spitulnik, Deborah. 2001. "The Social Circulation of Media Discourse and the Mediation of Communities". En *Linguistic Anthropology*, editado por Alessandro Duranti, 95-118. Malden: Blackwell Publishers.

"**Tirotean a gruperos**". 2006. *Zeta*, 11-17 de agosto. <http://zetatijuana.com/>.

Urban, Greg. 2001. *Metaculture: How Culture Moves through the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Valenzuela Arce, José Manuel. 2003. *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. La Habana: Casa de las Américas.

Wald, Elijah. 2001. *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. Nueva York: Harper Collins.

Warner, Michael. 2008. *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: Museu d'Art

Contemporani de Barcelona; Universitat Autònoma de Barcelona.

Yeh, Rihan. 2012. "Two Publics in a Mexican Border City". *Cultural Anthropology* 27 (4): 713-734.

Discografía

Los Cachorros de Juan Villarreal. 2014. "Se les peló Baltazar". Juan Villarreal. En *20 éxitos corridos y canciones*, Cadena Musical, CD.

Los Huracanes del Norte. 1992. "Doble fondo carga pesada". Baltazar Brito. En *Con nuevos horizontes...* Único, casete.

Los Tigres del Norte. 1996. "Los tres de Zacatecas". Teodoro Bello. En *Unidos para siempre*, Fonovisa, casete.

—. 1997. "Jefe de jefes". Teodoro Bello. En *Jefe de jefes*, Fonovisa, casete.

—. 1989. *Corridos prohibidos*. Fonovisa, casete.

—. 1995. "Morir matando". Teodoro Bello. En *El ejemplo*, Fonovisa, casete.

Tucanes de Tijuana. 1997. "Boletín de prensa". Mario Quintero. En *Tucanes de plata*, EMI, CD.