

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

El Mero, Mero: Masculinidad en los Narcocorridos y el Cine del Narcotráfico

A Thesis Presented

by

Roger Domingo De los Santos

to

The Graduate School

In Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Master of Arts

In

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

December 2008

Stony Brook University

The Graduate School

Roger Domingo De los Santos

We, the thesis committee for the above candidate for the

Master of Arts degree,

hereby recommend acceptance of this thesis

Adrian Perez Melgosa
Assistant Professor,
Department of Hispanic Languages and Literature

Kathleen Vernon
Associate Professor,
Graduate Program Director
Department of the Hispanic Languages and Literature

This thesis is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin
Dean of the Graduate School

Abstract of the Thesis

**El Mero, Mero: Masculinidad en los Narcocorridos y el Cine del
Narcotráfico**

by

Roger Domingo De los Santos

Master of Arts

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2008

Empezando en los años setenta del siglo pasado y continuando hasta hoy, un nutrido número de películas mexicanas ha adoptado los temas del género musical del narco corrido como elemento estructural de su narrativa. El narcocorrido es un modelo de canción popular que se inició como celebración de los héroes de la revolución, para reubicarse luego como relato admirativo de las acciones de los traficantes de drogas. En el terreno musical, narran hazañas de los jefes de pequeñas mafias de contrabandistas que operan al margen de la ley en la parte oeste de la frontera que separa México de los Estados Unidos. En estas canciones cobra gran importancia la mitificación de la figura del traficante. Estas canciones se han convertido en un género de enorme popularidad, sus letras cuentan historias y por eso, ha sido muy frecuente su adaptación como guiones para películas. *Contrabando y traición* (Arturo Martínez, 1976), *Camelia la Tejana* (Rafael Portillo, 1980), o *La Camioneta Gris* (José Luis Urguieta, 1990), son algunos ejemplos de las primeras composiciones musicales llevadas al cine.

En este proyecto examinaré la representación del sub-mundo del narcotraficante en México a partir de un grupo de películas representativas de este género, muchas de las cuales basan sus narrativas en las canciones de los narcocorridos. Específicamente analizaré cómo se construye la personalidad del traficante, el papel de los narcocorridos en el proceso de mitificación de estos personajes y como ambos, narcocorridos y películas, participan en un proceso de legitimación social de la figura del narco. Mi intención es, en primer lugar, hacer un breve análisis del entorno geográfico y social del narco. En segundo lugar, trataré los factores que conectan la construcción de la figura del narco a las condiciones de representación política y social en la frontera norte de México. También estudiaré por qué tienen éxito los narcocorridos entre audiencias que no pertenecen al mundo del narcotráfico. Mi análisis también analizará la estética del poder asociada a la articulación del personaje principal, centrándome en la cuestión del espacio y en cómo este configura la identidad de los personajes y afecta al desarrollo de la trama.

Índice

Introducción.....	1
I. El contexto social norteno: historia y cultura.....	10
II. Los antecedentes musicales.....	20
El corrido de la revolución.....	20
Los narcocorridos.....	27
III. Características temáticas y formales del cine de narcos.....	40
Aspectos generales del cine fronterizo.....	40
El cine de narcotraficantes.....	49
Hollywood y el cine de narcos.....	52
IV. La figura del narcotraficante.....	59
Caracterización comparativa del narco respecto a otras figuras: el bandolero, el gaucho y el pachuco.....	59
El bandolero social.....	59
El gaucho.....	62
El pachuco.....	66
Representaciones del traficante y su contexto social: una Masculinidad contradictoria	71
La narco banda como herramienta de perpetuidad del narcotraficante....	77
V. Conclusión.....	81
Obras citadas.....	84

Introducción

En toda coyuntura de depresión económica el Estado – sus instituciones y leyes – tiende a debilitarse. La ley estatal es desplazada, erosionada o incluso sustituida por códigos sociales alternativos que ganan credibilidad a medida que el Estado se debilita. Woody Guthrie, en el contexto de la Gran Depresión norteamericana, lo expresaría con estas palabras: “I love a good man outside the law, just as much as I hate a bad man inside the law”¹. La ley se ha debilitado, y lo ha hecho hasta tal punto que es posible el bien fuera de ella tanto como el mal dentro de ella. ¿Porque es relevante considerar el contexto de la Gran Depresión en este comienzo? Porque constituye un antecedente particularmente ilustrativo de las transformaciones que se producen cuando se debilita la influencia del estado en los procesos sociales. Es decir, un antecedente claro de eso que llamamos globalización. La Gran Depresión, producida por el crack bursátil de 1929, minó completamente la confianza de la sociedad estadounidense en las instituciones económicas y políticas del Estado. Se produce, entonces, una fragmentación de la sociedad. Por un lado, la explosión de luchas sociales (nunca ausentes, pero sí más intensas en este tipo de situaciones); por otro lado, la aparición de instituciones alternativas, “estados dentro de estados”, fruto del auge de economías informales o sumergidas (mercado negro, tráfico de mercancías ilegales y servicios controlados, etc.) que terminan por diluir la frontera entre la legalidad y la ilegalidad. Esta situación no se resolvió hasta la refundación de los Estados Unidos sobre la base del proceso de reformas conocido como el “New Deal”, es decir, del establecimiento de un nuevo contrato social.

El periodo actual que conocemos como globalización agrava condiciones que impiden la refundación del Estado, por lo menos a la manera en que se produjo en los Estados Unidos de los años treinta. Aunque la crisis empieza mucho antes que la globalización. Hay razones internas relacionadas con la extensa centralización de México. El control del gobierno pos- revolucionario ejercido desde el centro nunca logró ser absoluto, estando siempre sujeto a constantes intentos de insurgencias por parte de los múltiples sectores sociales a los que trataba de someter. El fortalecimiento del Estado mexicano contemporáneo descansó en su capacidad de establecer, de manera sistemática, relaciones con los diversos grupos sociales del país. Las alianzas logradas al otorgar privilegios fiscales a ciertos grupos, como los empresarios y propietarios, y de exceptuar del pago de impuestos a otros, como los representantes de la población rural, fueron la fuerza del gobierno central. En ambos casos la intención fue hacer que la federación y más concretamente, el presidente pudiera manejar libremente la asignación de privilegios y de excepciones, limitando con ello las atribuciones de estados y municipios. El hecho de que la constitución y perpetuación del régimen mexicano estuvieron asociados durante casi 80 años a un sólo partido en el poder, fortaleció un concepto de hegemonía inherente en el crecimiento y desarrollo del Estado. El espacio económico globalizado excede la capacidad legisladora del Estado-nación. Este es el caso de México; su precaria situación de dependencia económica le aboca a producir masivamente mercancías que se consumen globalmente. Poco importa que estas mercancías sean legales o ilegales: la demanda de los mismos por parte de los países consumidores determina el establecimiento de una industria encaminada a satisfacer esa demanda. Las zonas empobrecidas de los países productores, como es el caso de los estados del norte de

México, son propicias al establecimiento de este tipo de producción. El norte de México y, concretamente, la región fronteriza, es un espacio paradigmático de esta legalidad inestable. Este es el contexto de aparición de un género literario y audiovisual que conocemos como narcocorrido.

En sus comienzos, los corridos eran formas discursivas en los que se expresaban los valores heroicos y las situaciones que enmarcaban dichos valores desde la guerra mexicano-americana. Sin embargo, desde principios de la década de 1970 hasta nuestros días, ha surgido un tipo de corrido en el que el narcotraficante es el sujeto principal de la acción y en consecuencia su héroe. Este subgénero ha ganado en los últimos años gran popularidad a ambos lados de la frontera, superando su carácter inicialmente fronterizo. Tal es el tipo específico del corrido que recibe el nombre de narcocorrido y del héroe que lo encarna. Esta investigación se va a centrar en este personaje cinematográfico y en su genealogía específica a través de las canciones y otros textos populares en la región fronteriza con Estados Unidos al norte de México.

Entre El Paso hasta Ciudad Juárez, se abre un espacio donde la producción agraria local ha sido desplazada por la industria global de las maquilas (de capital internacional), situadas en el lado mexicano de la frontera con el fin de beneficiarse de un ambiente fiscal, laboral y regulatorio menos demandante. Esto se traduce en la existencia de una mano de obra barata – en gran parte indígena y mestiza – que fluye continuamente de un lado a otro de la frontera y que representa al grupo humano que produce y consume el género del narcocorrido. Un grupo que no tiene dificultad en imaginar, de acuerdo a sus condiciones de trabajo, la legalidad del flujo transfronterizo, como un imaginario constituido desde la ausencia de fronteras. Sin embargo, las industrias se sitúan en la

frontera por cuestiones legales. En estas condiciones, el sujeto consumidor de los narcocorridos se identifica con el narcotraficante, en quien reconoce un elemento de resistencia a un orden que perciben como injusto, es decir, el narco participa de este mercado transnacional con su actividad ilegal que a su vez crea sus propios códigos de ética enfrentados al estado. Este comercio típicamente fronterizo incluye, por tanto, las condiciones de posibilidad de la creación de una nueva comunidad imaginaria por parte del público mexicano que consume estas películas, ya que no tiene problemas en identificarse con una forma de vida que prescinde del marco legal que regula un comercio “legítimo”. La legitimidad de este mercado se amparará, como luego veremos, en códigos de legalidad alternativos. Estos códigos se construyen sobre elementos tradicionales como la masculinidad patriarcal, el honor o cierta producción de una ética específica que funciona dentro del negocio del narcotráfico, una narco-ética o una ética acorde con la realidad de la explotación fronteriza.

Estos márgenes de la vida social, definidos por el fenómeno del narcotráfico, se vislumbran cada día con más presencia en la vida cotidiana México- estadounidense. En las industrias audiovisual y discográfica, este imaginario tiene cada vez más peso. Un ejemplo puede ser el narcocorrido y luego la película *Camelia la Tejana* (Rafael Portillo, 1980), que fue una de las primeras expresiones de este género de canción y que, posteriormente, fue llevada al cine. Tal vez, tomó el apodo de *Camelia* por tener un nombre que la distinguiera entre los narcos como es práctica común en este medio, y *La Tejana*; porque usaba un sombrero texano: símbolo primario que distingue la personalidad y figura del narcotraficante. Cobró mucha fama la película por el hecho de

que para ese tiempo no era tan común ver una mujer protagonizar un ambiente de este tipo de violencia, que hasta entonces era dado mayormente a figuras masculinas.

¿En qué radica esta importancia del imaginario cultural del narcotráfico en la producción cultural? Para la cultura popular mexicana, estas películas y las canciones en que se basan reviven la épica de la Revolución Mexicana, en parte gracias a las semejanzas formales entre este tipo de narcocorrido y los corridos tradicionales mejicanos. El impacto en la población chicana en Estados Unidos consiste, paralelamente, en el papel subversivo del narco-héroe (el héroe que crea su propia legalidad) a la hora de reivindicar una identidad propia, sobre todo ante la manera en que lo chicano ha sido asimilado por un mercado que explota sus diferencias culturales para producir beneficios económicos. Más adelante abordaré este tema al vincular la figura del narcotraficante con el personaje de “*el Pachuco*” en *Zoo-suit* (Luis Valdez, 1981).

El giro temático del corrido hacia el narcocorrido ha estado asociado en algunas regiones mexicanas con importantes transformaciones sociales y culturales. Estos aspectos han sido estudiados por Astorga (1995), que traza una historia de las drogas en México; Valenzuela (2002), Monsiváis (2004), Herrera Sobek (2002) y García Canclini (1995), que han explorado el impacto cultural del narcotráfico en la sociedad mexicana. Además, Dick Hebdige (1979) ofrece un análisis del comportamiento cultural de grupos marginales, aunque los relacione a la generación punks debido a la fuerza con la que esta subcultura se ha intentado separar de las instituciones sociales y las formas normalizadas. De la misma manera, al abordar el estilo del “narco mundo” como submundo o como subcultura, nos centraremos en el análisis del origen y estructuración de las interacciones sociales desde las cuales se van construyendo puentes de legitimidad. El caso de Ovalle

(2002), que analiza, de una manera más general, los vínculos entre la cultura de la drogadicción y la cultura popular mexicana. Sus investigaciones comparten un planteamiento inicial: que las prácticas culturales del narcotráfico presentadas en los narcocorridos y posteriormente en el cine no son ajenas a la historia, usos y costumbres de estas regiones, ya que los narcotraficantes conviven en la cotidianeidad expresando formas de vida distintivas y marcan nuevas pautas para una compenetración social sancionada históricamente. Esta dinámica de emergencia de ciertos valores y hábitos inscritos en las poblaciones en que se desenvuelve el narcotraficante sugiere varias preguntas: ¿Apela la integración de la canción popular en la industria cinematográfica a un proceso de reconocimiento y legitimación social? ¿Hasta qué punto estas producciones cinematográficas defienden, expresan y proponen nuevas formas de convivencia social?

Para responder a estas preguntas, el presente trabajo parte de una concepción de este subgénero cinematográfico como ‘representación’. Toda práctica cultural es, sin duda alguna, un producto de determinadas condiciones sociales. Estas son reproducidas a través de los medios de comunicación de masas y de las producciones culturales específicas de una formación social concreta. Se trata de un ciclo, un círculo que abarca desde la producción de un determinado producto cultural, hasta la recepción o consumo de ese mismo producto por la sociedad que lo ha producido.

Este proyecto se compone de cuatro secciones. Las dos primeras tratarán de proveer un marco para el análisis del “cine de narcos”. Comenzaré con una descripción del contexto social en que se produce y consume este subgénero. Después, situaremos la figura del narcotraficante en una tradición de representaciones producidas tanto en la

música como en el cine. A este marco inicial seguirá una descripción general de las características temáticas y formales genéricas del cine de narcos. Por último, concluiré centrándome en la representación de la figura del narcotraficante, así como en la figura de otros personajes y aspectos del género que se repiten en estas películas.

El primer capítulo, “El contexto social norteño”, describe el espacio geográfico y social del que ha surgido el género: los estados de Sinaloa, Chihuahua y Baja California. Esta es la zona que ha sufrido el mayor impacto del proceso globalizador que hemos descrito más arriba, terminando por constituirse como un espacio fronterizo configurado en torno a una realidad económica, social y jurídica compleja. Dicho proceso ha abierto profundas desigualdades económicas por las nuevas posibilidades de movilidad social gracias al narcotráfico, y también la ausencia de desarrollo social y económico. Es de este México desterrado de la modernidad y al mismo tiempo incorporado a ella (pues, en ciertas formas las maquilas, y el narcotráfico son el epítome de la modernidad) de donde surge el narcotraficante.

En la segunda sección del trabajo, “Los antecedentes del narcotraficante”, revisaré la serie de modelos culturales, tanto musicales como cinematográficos, en que se enmarca el “cine de narcos”. En el “cine de narcos” confluyen, por un lado, la tradición del corrido de la revolución, y referentes como el cine de gánster, o el cine Western. De la combinación de estos y otros modelos, sumada a la determinación del contexto histórico analizada anteriormente, surge el “cine de narcos”. Es un género que, en resumidas cuentas, reconfigura todos estos elementos previamente existentes en una tradición cultural nacional a la luz de una determinada situación socioeconómica: por un lado, se encuentran el precedente del cine de gánster mexicano, que terminaría dando lugar al

llamado cine fronterizo (basado en una trama similar, pero en un contexto de frontera); por otro, la tradición del corrido de la revolución es recreada ahora siendo sustituida la figura heroica del jefe revolucionario por la del narcotraficante. Un género que toma características de la denominadas "películas de explotación" de los años 30 y 40 que en Estados Unidos eran muy poco valoradas y aún menos reconocidas por una parte de la industria y crítica cinematográfica. Películas que poseían temáticas consideradas atrevidas, como la diversidad de placeres sexuales, abusos, la drogadicción, prostitución, la vida en la cárcel y otros dramas similares. Estaban dirigidas a un público específico pero numeroso y rentable. Además, estas producciones no eran exhibidas masiva ni comercialmente, justamente debido a los parámetros reinantes por entonces que delimitaban el material, encerrándolo dentro del marco moral.

Esta combinación de influencias musicales y cinematográficas y la particular función representacional que el género cumple para un determinado grupo social da lugar a las especiales características temáticas y formales del "cine de narcos", que detallaré en la tercera sección del trabajo. A través del análisis de algunos films ejemplares, analizaré los personajes, las tramas y su resolución, la importancia del espacio fronterizo y otros aspectos del género. La pobreza de las condiciones de producción, o la impericia técnica de los directores, son rasgos evidentes de este tipo de películas. Sin embargo, constatar esa escasez de medios no explica el alcance de su importancia como producción cultural, reflejada en el sostenido éxito de estas películas entre el público mexicano.

Para concluir el trabajo, nos centraremos en la figura del narcotraficante. Los personajes que nutren el imaginario regional a través del corrido y el cine mismo, pertenecen de alguna manera identificados con otras figuras y símbolos que contribuyen a

su formación. La influencia de Hollywood en el cine mexicano siempre ha estado presente, incluyendo por supuesto a los miembros del cine clásico de gánster, notándose siempre que han aparecido *thrillers* mexicanos que no le piden nada a sus contrapartes gringas en términos de emociones, suspenso y manufactura. Aquí presentare también, una versión de la directiva del traficante y su relación con otros símbolos que presentan un espejo de guía para analizar la personalidad del traficante, como son el *Pachuco* en “*Zoot Suit*” (Valdez, 1981), el bandolero y el gaucho como estrategia para la construcción de la identidad del personaje narco.

Capítulo 1

El contenido social norteco: historia y cultura

El narcocorrido surge en los estados mexicanos fronterizos con Estados Unidos de Sinaloa, Chihuahua, Baja California dentro de un ambiente de drogas, guerra y violencia, específicamente en ciudades como Culiacán y Ciudad Juárez. Dentro de este contexto “norteco” Luis Astorga detalla cómo durante las décadas de los 80 y 90 estas ciudades son características por ser sedes de los más notables imperios de producción y tráfico de drogas: “en sus inicios eran mayormente marihuana y heroína y más tarde cocaína y otros derivados” (Astorga, 10). El narcocorrido surge al narrar en forma de crónica popular estos eventos y su impacto en la sociedad. Este fenómeno empezó justo al terminar la Revolución mexicana: “La economía mexicana indudablemente se ha lucrado por medio informal de este negocio desde más o menos 1920” (Astorga 12), ya que el principal consumidor de estos narcóticos es Estados Unidos. De ahí surge la tradicional tensión política y social latente en este área y que ha sido asunto de inspiración por más de cien años a los tradicionales corridos mexicanos referentes a migración y conflictos de fronteras (vemos el sin número de corridos inspirados en *Pancho Villa*, el corrido de *Gregorio Cortez*, etc.). Quienes los componen y escuchan son grupos marginales; gente pobre y clase trabajadora que se expresan en oposición a los intereses culturales de la clase dominante.

En los estados y ciudades de la región norte de México se han identificado como de fuerte incidencia en lo que respecta a la problemática del narcotráfico. En ciudades de

los estados de Chihuahua, Tamaulipas, Nuevo León, Baja California, entre otros que conforman la línea fronteriza norte de México, extendiéndose a algunos más que no cuentan con estas características de fronteras, como Sinaloa, Durango y Michoacán. Al igual que otras regiones de México, esta región posee una gran tradición de corridos y es punto de inspiración de una gran variedad de narcocorridos. La región con más influencia de este género siempre ha sido el norte de Sinaloa debido a que de allí surgieron hombres bravos, como son *Jesús Malverde* o el “bandido generoso” quien robaba sin violencia para distribuirlo a los pobres con generosidad, por lo que la gente de esta región lo recuerda como un héroe respetable y honesto. Se han compuesto un sin número de corridos en su nombre, convirtiéndose en un mito en la vida sinaloense:

Hermosa capital de Sinaloa
antes que todo te quiero saludar
para decirte la fama que tú tienes
que no cualquiera te la puede igualar...

Aquí existieron muchos hombres valientes
y uno la gloria ha logrado conquistar
Jesús Malverde, el bandido generoso
que allá en el cielo junto con Dios esta.

En Durango y Sinaloa
donde seguido robaba
para ayudar a los pobres
o al que lo necesitaba
después hacia lo que el tigre
al cerro se remontaba...²

Notamos en este narcocorrido, que los devotos de *Jesús Malverde* en esta región suelen considerarse católicos ya que hacen un sincretismo de su devoción con la fe puesta en elementos divinos, pero él nunca ha sido canonizado como santo por dicha iglesia. Su

capilla es notoria por contener agradecimientos de narcotraficantes y personas al margen de la ley, incluso de quienes se proponen recurrir a la violencia.

La región fronteriza sirve como la manifestación de la fusión cultural entre los Estados Unidos y México, y la variedad de expresión en la música fronteriza refleja el conflicto cultural de la zona. Así se justifica la importancia de la industria del entretenimiento (cine, compañías disqueras, etc.) para enfatizar la definición de la frontera y sus ciudadanos. En este contexto, el narcocorrido desempeña un papel en la formación de una identidad social entorno a la narco cultura como una parte integral de la experiencia fronteriza. El narcocorrido narra historias individuales conectadas a eventos locales y le dan al público una manera de apreciar a héroes nuevos. La música del narcocorrido ha influenciado los géneros tradicionales, actualizándolos y dándoles contextos para la industria de las drogas y cultura fronteriza. Este género es un ejemplo de una industria emergente de entretenimiento fronterizo, que se manifiesta en un sentido de la identidad regional por la creación de héroes locales y diferentes estilos alternativos.

A pesar de que la representación racial de México es clasificada como mayormente mestiza, hay un notable distanciamiento entre la situación social de los indígenas y los blancos, que representan la élite socioeconómica nortea, la cual posee una identidad diferente del resto. Así mismo, como nos dice Alan Riding, es muy común notar que “A great part of the Indian’s discrimination came more frequently from the mestizos than the whites” (199) y aunque hay varias subculturas que consumen el narcocorrido por motivos diferentes, gran parte de la audiencia del narcocorrido proviene de la clase india pobre y trabajadora que reside ya sea en la región norte o en la misma frontera, esta es una área plagada por los conflictos derivados de las diferencias de clases,

idiomas, etnias y poder. Siendo el aspecto sociocultural el más difícil de controlar, sobre todo cuando se trata de la clase dominante la cual tiene más que perder, para crear una tensión en ambas direcciones dentro del límite fronterizo, ya sea de carácter migratorio o contrabando de toda índole. Esta geografía se caracteriza por compartir las áreas más pobres de ambos países, especialmente, donde la agricultura es precaria debido a la migración del campesino hacia los centros industrializados, los cuales están limitados a una gran cantidad de zonas francas o maquilas y tanto se aprecia la extrema pobreza como la gran riqueza debido a estas industrias y al tráfico de drogas. Y aunque las maquilas ayudan a paliar la gran necesidad de empleo resulta ser al final un ente explotador del obrero local. Así lo afirma David Eaton: “Cabe destacar que estas industrias ofrecen salarios bajos y pocos beneficios laborales. Al mismo tiempo la población se ha incrementado y el agricultor tiene que sustituir sus productos tradicionales” (225).

Las primeras maquiladoras se fundaron a partir de 1965. El objetivo era brindar empleo a miles de trabajadores migratorios que habían perdido su trabajo en los algodones de Texas, consecuencia de una nueva máquina que los había reemplazado. Las empresas inversoras estadounidenses invadieron esos estados fronterizos, ofreciendo salarios bajos, pocos impuestos y ninguna regulación a favor de proteger la agricultura y el medio ambiente. Los primeros cinco años del funcionamiento de las maquilas, el número de empresas del sector creció aceleradamente a una tasa anual de 49% y de 40% en cuanto a personal ocupado. Según Ángel Batalla “En el periodo de 1970 a 1975, las tasas fueron de 23% y 22%, respectivamente, hasta lograr una tasa de crecimiento estable

de 4.1% y 11.5% en el número de plantas y personal ocupado entre 1980-1985. Después de 1986 en adelante ha ido descendiendo levemente” (Batalla 28).

Las maquiladoras están desconectadas de la economía interior, importan productos semi acabados y re-exportan los productos una vez acabados. Los salarios son inferiores a la mitad del sueldo existente en las empresas manufactureras localizadas fuera de la zona franca. Además han estado constantemente dominados por la coordinación entre los empresarios, los sindicatos oficiales y los gobiernos, que son quienes fijan el montante del salario mínimo. “Este último ha descendido desproporcionalmente. El mercado del trabajo está así estrechamente controlado.” (Batalla, 28)

Frente a esa situación de pobreza sin ninguna esperanza alentadora, los desempleados integran un mercado o medio de vida paralelo: el del contrabando, denominación que se da, en los narcocorridos al narcotráfico. Y es en esas zonas, donde es habitual el asesinato de policías o delincuentes, donde los narcocorridos tienen mayor aceptación.

En los pueblos y ciudades de los estados de esas zonas, es común encontrarse por las calles a hombres con un atuendo muy particular: botas de piel de víbora, pantalón y sombrero vaqueros, correas con hebillas llamativas, camisas diseñadas con distintos símbolos como vírgenes, armas o animales domésticos y gruesas joyas. No todos son narcos, sino participantes de un estilo que la narco cultura ha influenciado.

Entre los Estados con mayor auge en las letras de narcocorridos está el Estado de Sinaloa. Dichos corridos tratan de resaltar la geografía sinaloense y su característica principal que es resaltar la imagen de que es la cuna de los hombres bravos. El

narcocorrido que se presenta a continuación expresa una imagen de cómo estos ideales son la temática principal al momento de componerlos y por ser éste una rica tradición de producción de películas referentes al entorno que envuelve a Sinaloa:

Sinaloa tierra de hombres grandes
Recordamos a los que han caído
También las calles de tierra blanca
Y el rugir de los cuernos de chivo
Y los grupos norteños famosos
Y las bandas cantan sus corridos.

Dieron muerte a Roberto Alvarado
A Toño Arce y a Rubén Cavada
Cayó Pedro Avilés y el Culichi
Baltasar murió en una emboscada
Pedro Paisi y Lamberto Quintero
Sus hazañas serán recordadas.

Muere en México Emilio Quintero
En Baja California Luis Fuentes
En Jalisco cayo el Cochi Loco
Bien grabado lo tengo en mi mente
Todos fueron gallos muy jugados
Y que no le temían a la muerte.³

En la película “*Sinaloa: Tierra de hombres*” (Christian González 1994) con Mario Almada, la acción se centra en una banda de narcotraficantes en Sinaloa, la cual se dedicaba a quedarse tanto con la mercancía como con el dinero. Hasta que un día uno de los traficantes decide huir con el dinero y lo matan en su huida. Por coincidencias, el dinero termina en manos de un pobre campesino quien encuentra el cadáver con el dinero mientras trabajaba en su propiedad. Los hombres de la banda emprenden la búsqueda y captura del personaje quien no tiene otra opción que armarse bien para defenderse e usar los mismos métodos de violencia y poder que usan los demás narcotraficantes. Al final de la película no se ve la vuelta del campesino a sus oficios del campo, sino que

experimenta un cambio social súbito dentro del movimiento económico de la región de Sinaloa.

En otro escenario geográfico, esta situación nos hace suponer a un humilde campesino mexicano frecuentando su plantío de marihuana en las montañas. Consciente o no de que su fruto se negocia y se envía a diferentes partes del mundo, únicamente nota que produce lo suficiente para poder mantenerse y su familia. En este contexto, lo que es prohibido, el narcotráfico, puede sustituir los productos tradicionales. Un ejemplo de esta transición de agricultor oprimido a narcotraficante violento es *Roberto Quintana* (*Ramiro Sierra*) en la película “*El As del Contrabando*” (Lourdes Álvarez, 2003) que no tiene otra opción que irse al norte a contrabandear con drogas porque él “sí sabe hacer el negocio” siendo aun un joven no mayor de quince años. Se cansó de trabajar y de ver a ambos padres ser humillados cuando pedían un trato justo por el esfuerzo realizado para luego recibir maltratos por parte del patrón: “olvídate de tus cosechas indio mugroso”, de ahí es que, empujado por el orgullo, por problemas económicos y por querer ayudar a sus padres, *Roberto Quintana* se involucra en el negocio del narcotráfico.

El auge de películas como estas, gracias al narcocorrido, creó un tipo de percepción diferente en los habitantes de la frontera, ya sean anglos o mexicanos. Ayudados por los medios de comunicación en masas (cine, radio, tv, internet, etc.) Aumentando un sentimiento negativo y cierta resistencia a todo aquello que se ha visto como símbolo de dominación proveniente del estadounidense, ya sea desde las industrias, las autoridades de migración o el conjunto de valores culturales que caracterizan a la sociedad estadounidense. Pero a la vez hay un soñado deseo de adquirir los recursos materiales que representan esa sociedad americana, entiéndase el dinero. Sueño que

agrava aún más el sistema de estratificación social en México. Así, la tradición de una economía basada en el cultivo de sustancias ilegales, fomenta la idea, también entre las comunidades rurales, de que el tráfico es el recurso primario de subsistencia, lo que trae como consecuencia un alejamiento de la dependencia manufacturera y la agricultura tradicional.

El narcocorrido “*El Rico Pobre*” de la Arrolladora Banda el Limón, tema de la película “*El As del Contrabando*,” mencionada anteriormente, narra en tres minutos la partida y los negocios de *Roberto Quintana* hasta su regreso. Pero es en la película misma en donde se refleja una forma de expresión detallada de la cultura del narco y vemos como en la frase: “yo sí sé hacer el negocio” se interpreta que los habitantes que viven alrededor de los lugares donde se produce la droga, no son necesariamente contrabandistas, pero conocen como se lleva a cabo el negocio. También, los habitantes de estas regiones se han acostumbrado a ver cómo las grandes transnacionales invaden sus tradiciones comerciales con productos que compiten con los locales que más tarde originan la derrota del nacional. En cambio, eso no pasa con las drogas que ellos producen, el contrabando ha sido el único bien local que no tiene contendiente en el comercio globalizado. Eso justifica claramente el porqué el campesino de esta región tiende a sustituir los cultivos tradicionales por los de narcóticos u optar por la migración, resultado de los pocos incentivos hacia la agricultura y a los pequeños negocios. Como lo muestran las siguientes cifras publicadas por Miriam Posada García en su artículo de Internet del periódico *La Jornada* (2003):

El líder del Congreso Agrario Permanente, Rafael Galindo, recordó que el 90% del comercio se realiza con Estados Unidos, pero sólo el 2,04% del total del comercio lo representan las exportaciones agrícolas, mientras que

el consumo alimentario se abastece en más de 40% con importaciones estadounidenses. (Posada 6)

El narcotráfico es el principal empleador en México y absorbe más mano de obra que el monopolio estatal Petróleos Mexicanos (Pemex) y la transnacional americana Wal-Mart juntos: mientras en “Pemex laboran unas 90 mil personas y en Wal-Mart 100 mil. A la par, el negocio del tráfico de drogas emplea y subemplea en México, según un informe de la UNAM, a unas 250 mil personas” (Avizora186).

Paralelamente, el costo por la inseguridad en México se estima en 108 mil millones de dólares anuales, equivalentes al 15% del PBI, y en México D.F. “esa cifra llega a 19 mil millones; los cálculos del Instituto Mexicano para la Competitividad, incluyen gastos en vigilancia privada, monto de lo robado, seguros, inversiones trucas y la afectación al consumo y el trabajo. A su turno, un estudio del Senado de Francia revela que el narcotráfico en México representa el 9% del PBI mexicano” (Avizora 128).

Pese a todo ello, al final de la gestión de Fox y como parte del "Plan Azteca", instrumento rector de la lucha contra el narcotráfico, hubo grandes progresos en mermar el avance de la industria de las drogas. Una industria con unas raíces marcadamente institucionalizadas:

El Ejército erradicó 127.756 hectáreas de Marihuana y 77.000 hectáreas de amapola; desmanteló 3,957 pistas de aterrizaje, 2,137 campamentos, y la PGR capturó a 64 mil presuntos delincuentes al servicio del narcotráfico. Por último, aunque en el 2005 se decomisaron 30 toneladas de cocaína, 330 kilogramos de heroína, 887 kilos de metanfetaminas, 1,760 toneladas de marihuana y 280 kilos de goma de opio, el poder de los cárteles del narcotráfico se profundiza en México y sus tentáculos se extienden con fuerza hacia otros países. (Avizora 188)

Esta es una de las razones por la cual el gobierno ha impuesto algún tipo de supresión en contra de los narcocorridos como expresión cultural, ya sea por el mensaje

que promueven o simplemente que porque estos señala el involucramiento de un alto funcionario en el comercio ilegal. Sin embargo, esto dista de ser una novedad. Luis Astorga hace un recuento de los intentos de censura a los narcocorridos que se remonta a 1987 bajo el gobierno de Francisco Labastida, y abarca a legisladores de todos los partidos y radiodifusores en varios estados: Sinaloa, Baja California, Nuevo León, Michoacán, Coahuila, Chihuahua, Querétaro y San Luis Potosí. Recuerda igualmente que en la “LVIII Legislatura, el Senado de la República aprobó un acuerdo similar en diciembre de 2001.”⁴ Pero, este planteamiento nos lleva a analizar un problema más complejo que envuelve cuestionamientos acerca de la música y el cine como expresiones culturales y su relación con la violencia y el poder, particularmente con el poder económico.

Poco a poco se ha construido un área fronteriza que se diferencia por necesidad del resto de de los territorios nacionales, particularmente en el ámbito cultural. Como en cualquier espacio geográfico donde lindan sociedades con diferencias profundas, la frontera norte mexicana es un área de intercambios e influencias culturales bilaterales.

Capítulo 2

Los antecedentes musicales

El corrido de la revolución

Con la intención de examinar algunas de las realidades sociales que el corrido mexicano representa, es preciso mostrar una breve historia y análisis de esta forma de comunicación tradicional. Empezaremos por el corrido revolucionario como uno de los primeros corridos que ganaron auge popular, según los estudios de Armando de María y Campos (1962), Vicente Mendoza (1956) y Robert Redfield (1930). La temática del corrido revolucionario parte de la inspiración que refleja y responde a una realidad socio política, que es contemporánea del compositor del corrido. Aunque sus bases temáticas resulten ser de violencia y conflicto social, aguardan también, un gran sentido de integridad y, sobre todo, solidaridad humana.

El escritor y folklorista mexicano Vicente T. Mendoza explica que el corrido es considerado generalmente “una forma o derivación del romance español” (Mendoza 9). Mientras que la mayoría de los corridos revolucionarios fueron dedicados a los personajes o héroes de la Revolución, permitían al mexicano común informarse de inmediato de los acontecimientos diarios del país: “es decir, se da cuenta exacta del paso de la historia frente a sus pupilas” (Mendoza 20). Y Armando de María y Campos explica que el corrido mexicano proviene del romance español y se presentaba como una forma

de exposición en versos el cual describía las distintas formas de explotación de la conquista. Campos, también clasifica al corrido mexicano como “mitad recuerdo de los cantares primitivos, mitad influencia de romance español.” (Campos 20).

En definitiva, resulta evidente que la literatura popular española fue llevada a México con las periódicas oleadas de inmigrantes. De tal manera que el corrido, al pertenecer a este género popular y oral, no resulta ajeno al romance español, en su forma y en su carácter narrativo, por lo menos según esta definición del corrido que ofrece Vicente T. Mendoza en su otro libro *El Corrido Mexicano*:

“es un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas, guerras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo.” (Mendoza IX)

Robert Redfield en su libro *A Mexican Village: A Study of Folk Life* describió el corrido como una balada que fue primero escrita y posteriormente oral, “in the first instant orally transmitted, but not wholly independent of writing” (Redfield 8). Estos corridos fueron registrados particularmente en áreas rurales y circulaban por la ciudad por medio de volantes impresos, narrando cualquier evento que le pasaba a la gente. Era un recurso de inspiración. El veía el corrido como instrumento valioso del pensar popular y presentaba la cualidad esencial del corrido lleno de ingenuidad, en donde el compositor no sólo narra el poder del héroe, sino también; sus debilidades, errores y su ofensa en contra de la ley y el orden. El corrido no respetaba fronteras sociales, por lo tanto podía expresar opiniones sin prejuicios. Robert Redfield, también, veía el corrido como un

instrumento de discordia cultural: “Into the realm of news, public opinion, and even propaganda, and thus becoming a mechanism for conflicting local attitudes. A man sung as a bandit in one community may be sung as a redeemer in another” (Redfield 9).

Pancho Villa es un ejemplo de un hombre que inspiró las letras de este género, cuando estaba vivo y aún después de muerto. El inspiró canciones contradictorias que lo presentaban como un héroe del pueblo y también como un villano ambicioso. De los numerosos corridos que lo describían como un gran líder, María y Campos en su texto de *La Revolución mexicana a través de los corridos populares* comparaba a Pancho Villa como el “nuevo Cid Campeador”: “Yo soy el soldado de pancho Villa/ de sus dorados soy el más fiel/ nada me importa perder la vida/ si es cosa de hombres morir por él” (corrido villista, 336). Aun su caballo tenía también un corrido dedicado a él, el cual se inmortalizó por haber transportado a Villa siete leguas herido de bala por el enemigo:

Siete leguas el caballo
que Villa más estimaba;
cuando oía pitar los trenes
se paraba y relinchaba,
siete leguas, el caballo
que villa más estimaba. (María, 371)

A pesar de que algunos corridos representan a *Villa* como un verdadero héroe revolucionario y otros lo denunciaban como un traidor a la revolución, impera el ideal de un verdadero hombre de la revolución.

Las grandes batallas de la revolución estuvieron acompañadas y seguidas por otros movimientos sociales que servían de inspiración a una variedad de composiciones: “la Rebelión Cristera (1926-1929), el movimiento social Sinarquista de 1937, el Movimiento de trabajadores Agrarios; fundado en 1914” (Redfield 265). En el mismo

sentido, la clase trabajadora mexicana veía a la clase media burguesa como a su enemigo y las canciones de los trabajadores mexicanos de principio del siglo urgían a una liberación colectiva de la explotación:

Los campesinos y obreros
 juntos vamos a luchar
 por vencer la burguesía
 y su organismo fatal...
 el brazo vence al acero
 que es tan duro de forjar.
 alza el brazo compañero,
 y tus cadenas caerán. (María, 265)

En 1950, mineros de Nueva Rosita y Palao tuvieron una confrontación con su patrón la American Smelting Company y mucho de ellos fueron despedidos, como protesta, los mineros y su familia caminaron 1,200 kilómetros hacia el Distrito Federal, allí fueron internados en una especie de campo de concentración, a pesar del hecho de que demostración era pacífica. La disputa que duró años y sus resoluciones no escuchadas inspiraron el *Corrido de los mineros de la huelga de Nueva Rosita*:

Todo México lo sabe,
 el fallo que fue dictado
 dentro de la ley no cabe,
 todo fue injustificado. (María, 271)

Los movimientos de las reformas agrarias que acompañaban la Revolución y el nuevo estado revolucionario inspiraron composiciones tales como “*Corrido del Agrarista*”. La canción provee una breve historia de la lucha por la tierra que comenzó con Zapata en Morelos y continuó con “*el Apóstol Madero*”:

Voy a empezar a contarles
 la canción del agrarista,
 les diré muchas verdades
 señores capitalistas...
 es el cantar de los pobres

que en el campo trabajamos,
 los que con tantos sudores
 nuestras tierras cultivamos. (María, 284)

El *Corrido de la ley proletaria*, por otro lado, exalta a *Zapata* como el héroe de la reforma agraria y del proletariado:

Don Emiliano Zapata
 nacionalizó la tierra;
 pero esos bandidos ricos
 necesitan otra guerra...
 No queremos religiones
 ni más leyes con engaños
 ¡Vivan los trabajadores!
 ¡Viva el pueblo proletario! (María, 303)

En México, en 1926 un conflicto entre la iglesia católica y el recién formado Estado Revolucionario propiciaron lo que se llamo la Rebelión Cristera. Redfield lo destaca de esta manera:

Los huelguistas deseaban eliminar ciertos artículos antirreligiosos de la constitución. Este grupo planeó, más tarde, un boicot económico que conllevó a una rebelión armada. El nuevo gobierno revolucionario contrarrestaba y perseguía a los rebeldes por todos lados, como resultado de esto, muchos mexicanos murieron peleando unos contra otros. (Readfield, 266)

Como consecuencia de esta lucha surgieron canciones tales como el *Corrido de Valentín de la Sierra*. Valentín de la Sierra fue un hombre del pueblo quien apoyó la revolución, el cual es capturado, interrogado y muere por su religión:

Valentín como era hombre
 de nada les dio razón,
 yo soy de los meros
 hombres que han inventado
 la Revolución...
 antes de llegar al cerro
 Valentín quiso llorar,
 Madre Mía de Guadalupe
 Por tu religión me van a matar. (María, 378)

Del mismo modo que en el romance español, la valentía en la proeza mexicana va unida con los conceptos de nacionalismo, el honor y la fama. El héroe en el corrido mexicano tiene una fuerte personalidad y un sentimiento de orgullo, se invoca a sí mismo para revelar sus cualidades de caudillo valiente, generoso y sobre todo justiciero.

Pero ¿Existe hoy un corrido revolucionario al estilo de aquellos inspirados por *Pancho Villa* y las gestas de protestas? Se podría decir que este tipo de corrido aun vive, aunque en una nueva forma de comunicación y expresión. La cantante Eugenia León produjo, en 1996, dos canciones en contra del neoliberalismo. La primera canción fue *Que devuelvan* canción con tono sarcástico que sugiere que todos somos víctimas del *pecado neoliberal*. La otra canción es *La paloma*. La cual es otra canción de protesta en contra del neoliberalismo y presenta las luchas y crisis existentes en México:

La Paloma

¡Hay! palomita de ayer y hoy,
 contra el racismo y la intervención;
 que la paloma a las fronteras,
 quita una estrella a su bandera...
 Que no queremos imperialismos
 estamos hartos de su cinismo;
 que nuestros aires son soberanos
 somos chicanos y mexicanos.⁵

En ausencia de leyes justas, los corridos recogen la voz de protesta contra acciones oficiales percibidas como ilegítimas. Protagonistas grupales e individuales que representan a un grupo social.

Podemos concluir, por tanto, que el corrido mexicano de ayer y hoy es un género ejemplar de comunicación humana que trasciende los ámbitos sociales, políticos y económicos. La televisión, el Internet y los estudios de grabación proveen el medio de

comunicación físico para la descendencia de esos corridos, los cuales fueron previamente dispersados a través de todas las ciudades por medio de volantes, escrito por escritores de áreas rurales y por artistas andantes y servirán de medios para transmitir sus mensajes a otras generaciones y otros medios de comunicación.

Este análisis comparativo entre el corrido mexicano de la revolución y el romance español, revela una multitud de motivos temáticos comunes a las dos epopeyas (elogio a la persona, caballo, armas, religión, etc.). Es cierto que algunas de estas características podrían ser consideradas como fruto de varias influencias, nacidas de una manera independiente en cualquier tipo de hazaña, pero muchas otras no serán explicables sin establecer un vínculo de procedencia de la época en que se creó la composición. Todo tipo de corrido revolucionario contiene un propósito general de popularidad, aunque la respuesta es diferente para cada uno: la fama y el poder son objetivos esenciales en todos los héroes, porque buscan en ella el reconocimiento del pueblo y la inmortalidad por el impacto que deja su memoria. En el corrido el protagonista intenta convertirse en el símbolo del pueblo y en el centro del universo, busca ser idealizado y crea un carácter altivo hacia su mundo externo para enfrentarlo a la indignidad de un opositor sin decencia y sin gloria; por estos motivos, morir por la causa es aceptable. Pero independientemente de todo esto, el corrido mexicano en su conjunto, y muy especialmente el corrido de la Revolución, representa la máxima expresión de la épica de México y del modo de ser y sentir del pueblo.

El narcocorrido

El narcocorrido es una forma de discurso narrativo e histórico que se enfoca en eventos de un caso particular para la comunidad a la que representa y les asigna valores simbólicos extendiéndose a esa comunidad. Los eventos son usualmente presentados por una voz impersonal ajena a la situación presentada pero que la comunidad está al tanto de lo narrado influenciados por ideologías y situaciones sociales y políticas de la región. En general los corridos incluyen otros temas tales como migración, problemas laborales (tanto en el campo como en las industrias) e inclusive conflictos con el gobierno mexicano y el de los Estados Unidos. El origen del Narcocorrido, entendiendo por éste a todos aquellos corridos en los que intervienen temas de narcotráfico y/o en los que la temática central de sus canciones tiene que ver con cuestiones de delito relacionados con drogas ilegales, se encuentra a mediados de la década de los setenta, cuando se comienzan a registrar de manera oficial canciones con estas temáticas en la Sociedad de Autores y Compositores de México. También, se empieza a grabar de manera formal con compañías disqueras y a difundir a través de los medios de comunicación masiva. Al principio fueron objetos de resistencia debido a la violencia contenida en sus letras. Los narcocorridos son un universo simbólico que adopta un determinado grupo social, que no está relacionado necesariamente con el tráfico de sustancias prohibidas, ni el escuchar sus

letras, tampoco determina una afiliación al mensaje que allí se expresa. Luís Astorga sostiene que la narco-cultura es en realidad una Subcultura "que no convence sino a los convencidos" (Astorga 133):

Dentro de toda actividad, más cuando es ilegal, se crean códigos especiales, gustos, formas de hablar y de vestir. La narco-cultura es entonces una manifestación de una realidad que no se puede prohibir. Impedir la difusión de los narcocorridos es un absurdo, pues esa expresión musical no es responsable de que exista el tráfico de drogas y la violencia. Al mismo tiempo, esos corridos son objetos de censura por quienes no comparten las mismas experiencias y visiones éticas y estéticas. Hay que conocer mejor las condiciones históricas de posibilidad de esa producción simbólica, así como la distribución social y características sociológicas de convertidos, fanáticos, amateurs y censores. (Astorga 133)

El punto clave en la relación entre el héroe del corrido y su comunidad es que es un sujeto carismático y protagonista de una situación con la que cada mexicano se siente identificado, viéndolo como un contendiente a su favor en contra del enemigo virtual, que es por lo general la clase dominante o las fuerzas del orden angloamericano. Un corrido tradicional que siempre se presta como modelo es *El corrido de Gregorio Cortez*, mencionado anteriormente, en donde el héroe funciona solo en contra del régimen americano en la frontera y es la representación de un ciudadano modelo, agricultor, vaquero y respetuoso. Representación que notamos en la misma película: *The Ballad of Gregorio Cortez* (Robert M. Young 1982). Al final del corrido, *Cortez* gana la admiración de sus coterráneos y eventualmente de algunos norteamericanos. Pero, para la comunidad que se identifica con la situación social de *Cortez*, esta admiración no fue motivada tanto por ser perseguido, aún siendo inocente, sino en la manera en que aludía al aparato coercitivo del estado. Actualmente, este es uno de los motivos principales del auge de estas películas por parte de la audiencia.

La popularidad de los narcocorridos está basada en la realidad histórica de las diferentes luchas sociales acontecidas en el área y se ha convertido en un símbolo de identidad y expresión alegórica de ciertos grupos sociales. En *El corrido de Gregorio Cortez*, el tema que predomina es el sentimiento y admiración que la comunidad demuestra hacia él, tanto por el hecho de enfrentar con coraje a las autoridades tejanas, como por las tragedias que se derivan de las acciones por las que al final fue juzgado. Este tipo de corrido promueve un sentimiento colectivo a través del uso de símbolos y códigos que lo conectan con su comunidad, porque lucha por ciertos puntos de interés, como los motivos raciales y todo lo que vaya en contra de su identidad colectiva. Al mismo tiempo, impera la intuición de que el fin trágico es inevitable no importa el evento que se narre en el corrido.

En los años 1960-70, el corrido da un giro en relación a sus temas, esta vez dirige su atención a hechos que moldearon la historia política y social de toda América. José Manuel Valenzuela citando a Cabrera (2001) propone que el género empezó a renovarse con corridos inspirados en temas como:

El asesinato de Kennedy, la lucha guerrillera de Lucio Cabañas en Guerrero y el movimiento de los trabajadores agrícolas en el suroeste de los Estados Unidos. A pesar de lo antes mencionado la banda nortea Los Tigres del Norte en los años 70 quienes elevan a la fama con el conocido corrido “Contrabando y Traición” y “Camelia La Tejana” entre otras de las cuáles han pasado a formar parte del repertorio de culto en la música nortea. (Cabrera 281).

Estos temas tuvieron gran auge tanto en el mercado mexicano como en los Estados Unidos incluyendo en sus letras nombres de notables traficantes como: “*Caro Quintero, Amado Carrillo, Arellano Felix*” (Valenzuela 283). Apoyados por el aumento de la cobertura de los medios de comunicación de masas. Así mismo, Valenzuela aborda

antropológicamente el modo de vida de un grupo de narcotraficantes colombianos, identificando el mundo del narcotráfico como un “escenario de incertidumbre”, y plantea la existencia de una “narco cultura definida por los códigos de conducta, estilos de vida y formas de relación de quienes participan en el narco mundo.” (Valenzuela 283).

De esta forma, los narcotraficantes y los “carteles del narcotráfico” ya no sólo son actores principales de películas, telenovelas, libros y demás medios de comunicación masiva, sino que empiezan a ser actores sociales. Como señala Valenzuela:

Las representaciones sobre el narcotráfico recreadas en los narcocorridos no sólo sirven para darles sentido a una serie de elementos que la gente conoce o intuye, sino que participan en la producción de prácticas cotidianas desde las cuales la gente aprende a vivir con ese mundo. (Valenzuela 325)

Estas representaciones permiten comprender las formas en que el narco mundo irrumpe en las sociedades y el modo en que la sociedad asimila la presencia cotidiana de estos nuevos actores culturales, que se interponen a los intereses de las culturas oficiales. Aquí toma importancia el concepto de frentes culturales y según Jorge González “los frentes culturales pueden ser entendidos como espacios sociales y entrecruces de interacciones en las que se lucha por el monopolio legítimo de la construcción y reinterpretación semiótica” (González, 84). En este sentido, al proponer que el narco mundo puede ser entendido como un frente cultural, se ubica la discusión en un proceso social básico: la legitimación de sus códigos morales, sociales y económicos. Y más adelante, añade:

De antemano se deben reconocer las implicaciones de hablar de la posibilidad de un proceso de legitimación de las actividades ilegales de los narcotraficantes, sin embargo, a pesar de las susceptibilidades que pudieran resultar lastimadas, es un hecho que su sólido desarrollo económico, y su creciente apropiación de los mercados internacionales, no

sería posible si grandes sectores sociales no comulgaran con su proyecto. (González 70)

La legitimación, como nos recuerda González, “se consigue cuando un grupo de actores sociales tiene los medios para hacer prevalecer su definición de la realidad y hacer adoptar una visión del mundo como la más correcta” (González 70) y basta detenerse en los afanes de agradecimiento que identifica a ciertos sectores sociales con importantes narcotraficantes.

A partir de los 80 este nuevo tipo de corrido gana gran aceptación entre la comunidad. Sus temáticas ensalzan al bandido social, celebran enfrentamientos con agentes federales, venganzas, ejecuciones y admiran como el narco evade a las autoridades cuando intenta pasar la sustancia contrabandeadada. Este género renovó su impulso con la figura de *Chalino Sánchez*, un joven compositor y cantante residente en Los Ángeles cuyo trabajo fundó la base para la difusión de los narcocorridos más importantes. Por eso es primordial notar que los narcos-corridos, aunque son de origen mexicano en sus inicios, tienen su mayor audiencia en los Ángeles y en otras comunidades mexicanas en los Estados Unidos. Su acento sinaloense y su forma de identificarse con su región promovieron que toda una generación de jóvenes lo siguiera, tanto imitando su música como su forma de vestir y comportarse. Luis Astorga en *Mitología del Narcotraficante en México* lo ilustra con detalles:

Esta generación de jóvenes habitualmente escuchaba diferentes tipos de música relacionadas con el “Hip-Hop” y “Rap” lo que le resultó fácil unificar los diferentes ritmos que eran propios de la gente común y trabajadora que veía en este tipo de música que alguien los tiene presente. (Astorga 37).

Más allá del éxito de estas películas y canciones de la frontera, se observa que el narcocorrido influye en el comportamiento de la población en base a estos productos. Aumenta un sentimiento negativo y cierta resistencia a todo aquello que se ha visto como símbolo de dominación proveniente del norteamericano, ya sea desde las industrias, las autoridades de migración o el conjunto de valores culturales que caracterizan a la sociedad americana. Pero a la vez hay un soñado deseo de adquirir los recursos materiales que representan a esa sociedad. Por primera vez, la historia del cultivo de drogas en esta región se integra a patrones culturales por el hecho que se crea la idea en la mentalidad de las comunidades rurales de que el tráfico es el recurso primario de subsistencia, trayendo como consecuencia un alejamiento de la dependencia manufacturera y una efectiva movilidad social.

Musicalmente, el narcocorrido adopta las mismas formas que el corrido tradicional. También la forma de narrar la historia y una línea antagónica hacia las autoridades norteamericanas, con una resolución trágica. La gente que compra estos discos es pobre, y lucha bajo un sistema que la ha mantenido marginada. Los narcotraficantes que vencen al sistema son vistos como héroes culturales.

A partir de que la banda “Los Tigres del Norte” tocó por primera vez *Contrabando y Traición* (1976) el género del narcocorrido ha sido tan popular como polémico. Estas canciones, basadas en su mayoría en historias reales de narcotraficantes, han sido prohibidas en varios estados mexicanos por enaltecer el tráfico de narcóticos, el crimen y la violencia. Así, ha preparado el terreno para que estas historias de narcotráfico sean representadas vívidamente e integradas en el ya famoso cine de frontera. El narcocorrido y la película se llaman *Contrabando y Traición*, más conocidos

popularmente como *Camelia La Tejana*, después vendrían secuelas como *Mataron a Camelia la Texana* (Arturo Martínez 1978) y *El Hijo de Camelia la Tejana* (Víctor Martínez 1988). Además de otra serie de películas de mujeres bravas que comenzaron con *Lola la trailera* (Raúl Fernández 1985).

Contrabando y Traición narra la historia de *Emilio Varela* y *Camelia la tejana*:

Salieron de San Isidro
 Procedentes de Tijuana
 Traían las llantas del coche
 Repletas con marihuana

Eran Emilio Varela y Camelia la tejana
 Pasaron por San Clemente
 Los paró la inmigración
 Les pidió sus documentos
 Les dijo... ¿De donde son?
 Ella era de San Antonio
 Una hembra de corazón.⁶

La historia de una mujer que por amor acompaña a otro narco a transportar marihuana a California, ahí él le dice que se tienen que separar porque él ya tiene otro amor. Ella con el corazón roto lo mata. Los siguientes corridos narran la historia de como la banda de *Emilio Varela* persigue a *Camelia* por el dinero de la droga, la encuentran y la matan:

Ya Encontraron A Camelia

Yo conocí bien a Emilio
 al que Camelia matara
 en un callejón oscuro
 sin que se supiera nada
 pero los contrabandistas
 esos no perdonan nada

La banda la perseguía

en la unión americana
también mandaron su gente
a buscarla hasta Tijuana
solo Dios podría salvar
a Camelia, la Texana

Una amiga de ella dijo
"señores yo no se nada
pero dicen que la vieron
cercas de Guadalajara
mentando a Emilio Varela
y dicen que hasta lloraba".⁷

“*El hijo de Camelia* es la venganza del hijo contra los asesinos de su madre:

En un carro color negro
con placas de ciudad Juárez
se ve con mucho misterio
al transitar por las calles
el carro y quien lo maneja
su origen nadie lo sabe

Su indumentaria es sencilla
usa chamarra y mezclilla
una mascada en el cuello
botas cowboy y tejana
su aspecto de hombre valiente
se refleja en su mirada

La banda estaba confiada
repartiendo yerba mala
como a las seis de la tarde
nadie se lo imaginaba
que ya el hijo de Camelia
por venganza los buscaba.⁸

En este corrido hay varios puntos que señalar, lo cual van con la lógica del sentido del héroe del narcocorrido. Primero, en el sección anterior de este capítulo vemos como el nombre del protagonista es importante en los corridos de la Revolución, pero en este corrido hay un deliberado esfuerzo de esconder, por lo menos al principio, la identidad

del protagonista. Pasa a ser secundario el hecho de inmortalizar el nombre del honrado por la lógica razón de que se desenvuelve dentro de un ambiente de ilegalidad. Segundo, está la descripción de algunos símbolos que identifican al narco en las películas de este género, como son la mención del vehículo y la indumentaria. En la película *El hijo de Camelia* se hace énfasis en enfocar la figura de *Emilio* (Sergio Goiri) en una toma que recorre desde las botas hasta el sombrero. Lo mismo sucede con *Roberto Quintana* (*Ramiro Sierra*) en la película *El As del Contrabando* (Lourdes Álvarez, 2003) cuando por primera vez se introduce el personaje en escena es a través de ese recorrido corporal como elemento subliminal característico de este tipo de personaje. Así, sucede lo mismo con *Ventura* (*Ramiro Sierra*) en *De Michoacán a Tijuana* (Oscar González, 2001) se aprecia un notado enfoque en su vestido, y siempre empieza el recorrido con las botas para terminar con el sombrero. Es decir, la figura del personaje protagónico se está convirtiendo cada vez más en un paradigma que enfatiza la vida suntuosa y placentera del protagonista y se aleja de ser elemento de identificación de la comunidad pobre con la cual se identifica, propuesto en el capítulo uno, anteriormente.

Pero la serie de películas de este tipo que más fama tomaron por su acción tipo “Western” y que dieron inicio a esa nueva generación de películas fronterizas de acción, fue la que nació de los narcocorridos compuestos y luego actuados por los mismos *Tigres del Norte* en *La Banda del Carro Rojo* (Rubén Galindo 1978), *El Regreso del Carro Rojo* (Luisa Peluffo 1984) y *La Camioneta Gris* (José Luis Urquieta 1989); actuada por los hermanos *Mario* y *Fernando Almada*.

“*La Banda del Carro Rojo*”

El carro ya se paro
ya esta cayendo la tarde
y a mi me late teniente
que va a sudar pa llevarme.

Mira rojo no le busques
te voy a soltar las manos
pero me dices tu nombre
y a dónde iba el contrabando.

Ya me arrancaron las plantas
y me amarraron las manos
y con tantas calentadas
el nombre se me ha olvidado.⁹

La historia de 2 hermanos, *Rodrigo* y *Lino Quintana*, a quienes por deudas, la desesperación los llevó a convertirse en narcotraficantes. Acompañados por 2 amigos más, los cuatro formaron *La Banda del Carro Rojo*. Entre ellos surge una gran amistad, pelearían y matarían por protegerse uno al otro. Llegando de un simple negocio de narcotráfico a otros más riesgosos. Otra vez, vemos como el asunto de ocultar el nombre explícitamente es parte del mensaje. No se puede dar el nombre por cuestiones de seguridad y declararse traería como consecuencia la persecución y la inminente muerte.

Luego, se produce la segunda parte de la serie, cantada y actuada por los mismos *Tigres del Norte*. Es aquí en donde se empieza a ver un leve cambio en la historia original que narra el corrido. La ficción esta más presente en la película y en el mismo corrido, desvirtuando el propósito original por el cual se caracteriza el corrido:

El Regreso del Carro Rojo

Dicen que venían del sur
en un carro colorado
traían cien kilos de coca
iban con rumbo a Chicago

así lo dijo el soplón
que los había denunciado

Ya habían pasado la aduana
la que esta en El Paso, Texas
pero en mero San Antonio
lo estaban esperando
eran los rinches de Texas
que comandan el condado

Una sirena lloraba
un emigrante gritaba
que detuvieran el carro
para que lo registraran
y que no se resistieran
porque si no los mataban.¹⁰

En esta segunda historia *Lino Quintana* deja una carta para su hermano *Pablo*, quien se encontraba en la cárcel informándole que fue traicionado, su misión será encontrar el carro rojo y sacar la droga que *Lino* y su compañero de negocios, *Rodrigo*, intentaban llevar a Chicago, la mercancía era muy valiosa y la mafia trataba de quitársela.

“*La Camioneta Gris*”

Una camioneta gris
con placas de california
la traían bien arreglada
Pedro Márquez y su novia
muchos dólares llevaban
para cambiarlos por droga

Traía llantas de carrera
con los rines bien cromados
motor grande y arreglado
Pedro se sentía seguro
no hay federal de caminos
que me alcance te lo juro

Su destino era Acapulco
 así lo tenían planeando
 disfrutar luna de miel y el
 regreso aprovecharlo con
 cien kilos de la fina que
 en la gris habían clavado.¹¹

Pedro era un joven rebelde, hijo del jefe de la policía que se dedicaba a perseguir a narcotraficantes. Se enamora de Inés, quien es parte de una organización de narcotraficantes. Seduce a *Pedro* y lo hace un drogadicto para poder usarlo en sus negocios.

Por otro lado, es notorio mencionar que el título de “*La Camioneta Gris*” guarda mucha relación con “*El Automóvil Gris*” (Enrique Rosa, 1919): título del primer largometraje filmado exactamente donde ocurrieron los hechos en México y la trama cubría los mismos temas de persecución y violencia.

Aunque la regla principal, tanto en el corrido tradicional como en el narcocorrido, es narrar hechos reales, en este conjunto de corridos pareció no importarle este lineamiento e inventan las historias, para así satisfacer a un público que había creado expectativas sobre el desenlace de las primeras historias. Otro elemento es la evolución de sus personajes como una contraparte de los bandidos de las leyendas del tiempo del Western norteamericano.

La relación cultural entre quienes consumen esta industria, sus autores y personajes, van más allá de las letras de las melodías, es el espejo de la vida cotidiana de la frontera. En sus relatos se encuentran varios elementos de la dinámica de esta área, aparte del narcotráfico, está este flujo constante en el escenario fronterizo al mencionar la ruta que siguen los narcotraficantes, es en muchos casos los de la migración. Un tipo de

migración que no sólo estará motivada únicamente por asuntos económicos o políticos, sino que la economía global y los progresos en los sistemas de comunicación han facilitado la difusión mundial de la cultura de masas.

Es importante destacar que, quienes patrocinan el género mantienen que los artistas ponen música a estas historias pero no las promueven. Otros indican que no todas las letras están vinculadas con el narcotráfico, sino que afrontan otros temas que otros géneros ignoran.

Por otro lado, aquellos que lo critican, opinan que los narcocorridos inducen a los jóvenes a una vida dedicada al crimen, en lugar de otros valores morales y en algunos estados norteros han tratado de no darle paso a esta clase de corrido. Sin embargo, la popularidad de este género sigue en aumento.

Capítulo 3

Características temáticas y formales del cine de narcos.

Aspectos generales del cine fronterizo

El cine desde su creación ha desempeñado un papel importante en la vida cotidiana de la frontera norte. En los años treinta, cuando la comunicación y los medios de transporte eran todavía muy elementales, la distribución y proyección de cine mexicano fue una de las vías de contacto cultural de la frontera con el centro y sur del país. A través de las películas, se podía acceder a un México en todos los sentidos poco cercano, a un México que era y no era México: un México fronterizo. Y, a la inversa, los melodramas rancheros citadinos mostraban un México que a los habitantes de la franja norte no dejaba de parecerles cinematográfico. A pesar de la distancia geográfica y cultural, estos filmes fueron importantes tanto en la educación sentimental como en la forja de una identidad personal de los fronterizos, en cuanto a lo que Norma Iglesias

Prieto en su libro *Entre Yerba, polvo y plomo* llamaría la constitución de una “comunidad imaginaria” (Iglesias 24). Concepto creado por el autor inglés Benedict Anderson, con el que explica como el rápido desarrollo de las comunicaciones en Europa entre los siglos XVII y XVIII fue un factor clave para la generación de la idea de nación. El desarrollo de la imprenta, el florecimiento de periódicos, gacetas y novelas tuvieron una gran influencia en la desaparición de las dinastías reales y las comunidades religiosas y en la consolidación de los Estados-nación o "comunidades imaginarias de nación."¹²

El cine fronterizo constituye una respuesta, se quiere una complicación a la comunidad imaginada mexicana. Esta complicación es patente en la trama genérica que define el cine del narcotráfico: uno de los personajes principales siempre tiene que marchar a la frontera por razones frecuentemente desconocidas. A esta marcha se hace referencia en los diálogos o en los testimonios de otros que han vuelto y que narran la realidad de la frontera. Y es que la frontera se convierte en destino de un viaje cuyas motivaciones son secretas o difusas. En efecto, con el desarrollo y posterior *boom* del *western* mexicano, la frontera cinematográfica apareció retratada como el pequeño y sucio pueblo, asilo de todo tipo de maleantes que huyen de la justicia y se refugian en este lugar de tránsito. Estaba claro que el cine fronterizo era aquél que hablaba de la frontera o se desarrollaba total o parcialmente en este espacio, en la frontera. En palabras de Norma Iglesias Prieto:

Aquél que de manera central hace referencia a un sujeto o personaje fronterizo, independientemente del lugar donde se desarrolle la trama: el que se caracteriza por hablar de la población mexicana o de origen

mexicano en Estados Unidos, el que se ha afirmado en un espacio de la frontera aunque esto no sea evidente en la trama, y por último, aquel cine en que una parte importante de su argumento se refiere a la frontera o a problemas de identidad nacional. (Iglesias 24)

La etiqueta de “cine fronterizo” hace alusión, pues, a un tipo de personaje, a una forma de producción, a la problemática de un espacio geopolítico concreto o a un dilema de límites y confrontaciones entre un “nosotros” y un “los otros” (norteamericanos), que no son siempre los mismos y que se mueven y se reorganizan constantemente.

En la industria cinematográfica mexicana, la frontera siempre ha sido el sitio simbólico más propicio a los excesos y la trasgresión, tanto temática como genérica. El productor y realizador de este cine piensa en el público como en un simple consumidor de su mercancía. Hasta el punto de que su temática no hace énfasis, como dijimos, en el paradero exacto (en este caso, en cruzar la frontera), sino en el hecho de estar huido, en la inestabilidad misma de la circulación. Hace énfasis en la construcción misma de la identidad desde un margen. Como dice Eduardo De la Vega Alfaro en su texto *Micro historia del cine en México*:

Es un ejemplo muy rico de esta definición posmoderna de cultura popular, ya que su principal público es el pueblo que lo asume, se lo apropia, lo hace suyo; por esta razón logra, quizás sin proponérselo, reproducir y recrear símbolos, emblemas y situaciones que son en sí mismas cotidianas y extraordinarias para quienes lo ven. (De la Vega 93)

Vamos a distinguir a continuación dos vertientes genéricas del cine fronterizo: el cine Lépero y el cine llamado “violento”.

Nos señala Emilio García Riera en su *Breve historia del cine mexicano* que:

El cine Lépero “es el cine arrabalero, populachero y alburero de ficheras encueradas y constantes “palabrotas”. Se sitúa con frecuencia en la parte mexicana de la frontera. El violento está ubicado muchas veces en la zona

estadounidense de la frontera, poblada de narcotraficantes, agentes judiciales, inmigrantes ilegales, camioneros y “polleros” que, para esa época esas vertientes se cultivaron tanto que desde 1983 hasta 1988 se firmaron un total de 95 películas léperas y 129 violentas. (García 307)

Como se ve, el cine violento llevaba una cierta ventaja a principios de los ochenta; tuvo por ejemplo gran éxito de taquilla *Lola la Trailera* (Raúl Fernández, 1983), con *Rosa Gloria Chagollán* como conductora de camiones enfrentada en el norte al tráfico de narcóticos y a la prostitución. Por ese tiempo, el rostro más frecuente del cine mexicano era el de *Mario Almada*, actor especializado en papeles de rudo y de duro que llegó a interpretar en seis años 27 películas fronterizas violentas. Este cine, que solía hacerse en dos idiomas, dado lo mucho que contaba con el mercado de los Estados Unidos, provocó un crecimiento acelerado del cine fronterizo, una ampliación de los géneros desarrollados y la búsqueda de nuevas formas de producción y distribución. Pero el género que más caracteriza a este tipo de cine es el de las aventuras de acción y policíacas relacionadas con el narcotráfico. Apunta otra vez García Riera que sólo de 1980 a 1990 se realizaron, por lo menos, 43 películas sobre el tema:

Algunos ejemplos son: *Emilio Varela vs. Camelia la tejana* (1979), *La mafia de la frontera* (1979), *El contrabando de El Paso* (1980), *Gatilleros del Río Bravo* (1981), *Contacto chicano* (1981), *Asalto en Tijuana* (1984), *Lola la trailera* (1983), *Ases del contrabando* (1985), *Contrabando y muerte* (1985), *A sangre y fuego* (1988) y *El fiscal de hierro* (1988); además de las aventuras de toda la descendencia de la famosa Camelia, con el filme *El hijo de Camelia la tejana* (1989) (García 307).

Hacia 1988 hubo un descenso en la producción de estas películas. Este descenso se produjo cuando, en el lado norte de la frontera, la ley *Simpson-Rodino* entró en vigor y forzó el cierre de un gran número de salas mayoritariamente frecuentadas por mexicanos y chicanos; facultados por la ley, los agentes de “la Migra” podían entrar en esas salas en

busca de indocumentados. El siguiente texto, extraído de *Wiki pedía*, explica así el proceso:

Por medio de “The Immigration Reform and Control Act” (IRCA) de 1986, más conocida como “Ley Simpson-Rodino”, se trató de crear esta situación a base de establecer un control de los empresarios y del empleo que desalentara la presencia de los ilegales, y de regularizar la situación de los clandestinos residentes con fecha anterior a 1982. La IRCA contenía tres tipos de medidas: sanciones a los empresarios que contrataran ilegales, medidas de coerción (control de fronteras, control e inspección interior, establecimiento de sistemas de expulsión) y regularización de un importante contingente de ilegales.¹³

El cine fronterizo violento produjo, ante todo, dos películas muy famosas: *El trailer asesino* (Alfredo Gurrola, 1985) y el filme de 1986 *Maten al fugitivo*, de Raúl Fernández, que aludía al caso real del narcotraficante *Caro Quintero*, capturado por la policía e interpretado por el actor *Mario Almada*. “Un año después *Antonio Aguilar* fue protagonista de la película *Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1987) y *El Hijo de Lamberto Quintero* (Mario Hernández, 1988)” (De la Vega 38).

Pese a que entre 1989-1992 se hicieron bastantes películas violentas, el cine de ambiente fronterizo nortero entró en declive hacia 1993, tras el éxito sin embargo de tres cintas con braceros, mafiosos, drogadictos y policías producidas e interpretadas por el popular grupo musical los Tigres del Norte y dirigidas por José Luis Urguieta: *Tres veces mojados* (1989), con *Mario Almada*, *La camioneta gris* (1990) y *Los tres gallos* (1991).

Otros grupos musicales norteros – señalados por Raúl Araiza y citados por De la Vega en *Microhistorias del cine en México* – que protagonizaron películas importantes fueron los siguientes:

Los Caminantes, Caminantes...si hay Caminos (1990), cinta del debutante Rodolfo López Real sobre tráfico de drogas e ilegales en los Estados

Unidos; el grupo Bronco, con una película de acción titulada *Broncos* (Urquieta, 1991); la Banda del Recodo, grupo de Mazatlán; *Que me entierran con la banda* (Alfredo Crevenna, 1992) con Fernando Armada; Los Temerarios y Grupo de Zacatecas; Sueño y Realidad... (De la Vega 37).

El fortalecimiento del género fronterizo se da justamente en el momento en que el gobierno mexicano pone en marcha políticas culturales en pos de un cine de mayor calidad. En la década de los años setenta se potencia la representación de la identidad chicana como parte de una política de refuerzo de la conciencia nacional. Así lo ve De la Vega, que apunta que estas políticas tendieron a una práctica estatalización del cine nacional, curiosa o como mínimo reseñable “en un país no socialista” (De la Vega 39). A pesar de que para esa época, en efecto, predominaba la producción estatal sobre la privada, este predominio no fue tan patente con este género, pues muchas empresas cinematográficas privadas habían descubierto la mina que se abría al otro lado de la frontera, que permitía: “una mayor distribución en salas de los Estados Unidos con sus respectivas ganancias en dólares y la producción de películas en dicho territorio. Debido a esto, el cine fronterizo se convierte en una indiscutible fuente de fortuna” (De la Vega 40).

El tema fronterizo será percibido por el Estado como un espacio de gran interés político. Asimismo, las compañías privadas vieron en él la posibilidad de obtener ganancias netas y rápidas. La realización de películas del género fronterizo estaba acorde con la política cinematográfica nacional, ya que la frontera norte era un tema más que se adaptaba a la moda genérica y de contenido, así como también a las características materiales de la producción. “Y es por los años sesenta que se empiezan a perfilar algunas compañías productoras y directores que vieron en el cine fronterizo un factor

favorable” (De la Vega 41). Esta coyuntura favorable entre políticas de socialización estatales e interés privado fue, sin duda, lo que consiguió estandarizar o formalizar este tipo de producciones como género.

Este cine, a pesar de su baja calidad, es ampliamente aceptado por el público por ser un género que contribuye a la formación de una cultura popular común en la frontera e incluso en otros lugares de México. El cine de frontera es un ejemplo, podemos decir, de cómo los medios de comunicación definen la cultura popular y la popularidad depende no de su carácter intrínsecamente popular, sino de su aceptación entre una masa social que es el pueblo. Pero, ¿cómo es esta audiencia?

Una de las maneras de radiografiarla es a través de la compañía Operadora de Teatro de México, que decide qué películas deben ser proyectadas y en qué teatros o salas de cine de las diferentes regiones del país. La distribución resulta determinada por las particularidades de cada película en relación a las características y preferencias de un público determinado. De acuerdo a esos criterios de distribución y programación, el cine fronterizo y el mexicano en general tiene una audiencia diferente de la que acude a ver cine hollywoodiense u otro tipo de producciones. En general, hay una marcada preferencia por el cine mexicano, y en particular por el cine de frontera, en un sector de la audiencia de nivel socioeconómico y educativo más bajo, mientras que los sujetos que pertenecen a clases sociales más elevadas prefieren películas norteamericanas y extranjeras. Así, Joanne Hershfield en *Mexico's Cinema: A century of film and filmmakers* explica:

La decisión de mirar o no películas de frontera está estrechamente relacionada con el estatus y la clase social. Asimismo, los resultados que esos programadores publican indican que hay una gran preferencia por

esta clase de cine por parte de una población de origen inmigrante que ha vivido en el oeste de los Estados Unidos por un corto periodo de tiempo y cuyo estatus migratorio es ilegal. (Hershfield 63)

Para un amplio sector de este público que vive en los Estados Unidos, este género sirve como medio de conservar los lazos culturales con su México natal. Al hacer preferencia por esta clase de cine esta población de origen inmigrante crea una nueva comunidad imaginada. Ahora bien, se produce el hecho de que este contacto “natural” depende de unas producciones audiovisuales artificiales que crean, antes que reflejan, el contenido de esta nostalgia. Hershfield define esta situación planteando que se trata de “una nostalgia autorreferencial” (Hershfield 63), y asegura que es una imagen de México construida para el consumo de aquellos que precisan la certidumbre de una nación. Pero esta nación “es ya una creación transfronteriza de un mercado instalado en las prácticas del capitalismo global” (Hershfield 63). Y es que esta población es ajena a los medios que crearon estas comunidades imaginarias en el proceso de formación de las naciones, como la prensa durante el siglo XIX, y prosigue: “un gran porcentaje de la audiencia no lee periódicos; escucha estaciones de radio y frecuenta las televisiones mexicanas y norteamericanas que transmiten en español” (Hershfield 63). Así, el cine de frontera en los teatros y la televisión ocupa un lugar central en su entretenimiento y en la configuración de nuevas vinculaciones con instancias que ya no están reguladas por la vida pública, sino por el consumo e interés privado.

En ocasiones, se podría decir que esta población consumidora apenas tiene otra posibilidad de recreo que la que la industria fílmica le proporciona. Una industria que produce con presupuestos bajos una cultura de usar y tirar. En este sentido, este cine se esfuerza por renovar los personajes, temas, situaciones, estereotipos y actores para no

aburrir a los espectadores y en muchas ocasiones la revancha. Pero mantiene a pesar de ello ciertas constantes. Esta constancia produce un hábito vinculado a un cierto placer de la repetición. La repetición de temáticas relacionadas con la droga y la migración han cautivado en los últimos años a la audiencia; se ha potenciado en este sentido una tendencia a la identificación con estas temáticas por el hecho de que constituían – o se pretendía que constituyeran – la realidad misma de la frontera, la experiencia de sus consumidores en muchos casos. Las películas reflejan este hecho en su trama. Ejemplo de esta situación en la que la realidad imita al arte es la trama que se desarrolla en la anteriormente mencionada “*El as del contrabando*” (Lulú Álvarez, 2003), cuando *Roberto Quintana* recuerda las peripecias que tuvo que pasar al cruzar la frontera. Y es que ese cruzar la frontera es algo que hay que volver a imaginar, y decide regresar de nuevo hacia México. Piensa que hay que volver a vivir para limpiarlo de la memoria o incluso para rememorarlo, para darle sentido definitivamente.

Las películas realizadas sobre la frontera norte de México, sus características y la importancia de sus efectos componen el denominado género cinematográfico fronterizo. En la trama de estas cintas se comparan las diferentes culturas y se exponen las dificultades que deben ser superadas en un proceso de asimilación. Aun cuando la delimitación geográfica no sea la característica central, la mayoría de las películas fronterizas se desarrollan en las ciudades de la frontera, tanto en México como en Estados Unidos. En general, hablar del género cinematográfico fronterizo es hablar de un cine para el fronterizo y no por el fronterizo. Este cine ha jugado un papel de gran importancia en la definición, identificación y mitificación de la frontera dentro de la industria cultural.

El cine de narcotraficantes

Una característica notable de estas películas es su referencia a hechos reales, tanto en sus escenas como en su contenido narrativo, refiriéndose a conversaciones y diálogos de la vida real como forma de reivindicar las letras de los corridos adaptadas al personaje que se glorifica. En la puesta en escena el mundo artificial no interviene como herramienta importante en el éxito de las películas. Lo natural en las escenas y el lenguaje es lo que predomina. Los directores enfatizan en autenticidades históricas culturales más

que un simple entretenimiento. Se ve en los distintos montajes de las escenas en donde se detallan lo local como ingrediente original de la narración para buscar más autenticidad y dar a la futura audiencia una idea geográfica más exacta acerca de la historia desarrollada el guión fílmico. A diferencia del atuendo, la iluminación y el maquillaje están limitados a una función específica y de poco impacto en este cine. Solo se intensifican cuando se trata de dirigir la atención y la acción hacia ciertos objetos, siendo no tan determinantes en el propósito del filme. Sin embargo, el atuendo tiene una función clave en los personajes; sus movimientos, el ánimo y gestos del personaje del narco van identificados con la línea estilística del vestuario. Que es lo mismo que distingue a las bandas musicales de este género como ejemplo estético. Por eso, podría decirse que en este tipo de cine existe un afán realista de las imágenes gracias al narcocorrido como elemento narrativo de las escenas. Por eso es que en casi todas estas películas la introducción del elenco al principio y al final es animado por las letras de narcocorrido como una especie de documental que va narrando las imágenes para llevar a la audiencia a la realidad del escenario y el mensaje que la historia presenta. Si es que se quiere relacionar el documental como narración y ubicarlo dentro del cine narrativo.

Esta forma narrativa del narcocorrido en el cine es un intento de acercar al narcotraficante como objeto fílmico a su audiencia proponiendo una nota de identificación real y crítica del personaje con su público.

Un cine como el del narcocorrido es un cine con las características propias que el cine latinoamericano de vanguardia siempre ha tenido, como es el hecho de que al final es un cine generado y compuesto por elementos unidos íntimamente con la realidad social. Se concretiza en las pantallas y desde esta se vuelve a la realidad aspirando

transformarla. Pero, también, es el lenguaje poético de las letras del narcocorrido que produce en los que narra una gran afinidad entre el público, los personajes y la realidad transformada como aquellas narraciones basadas en las gestas revolucionarias y del folklore musical mexicano. Joanne Hershfield, en su texto *Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers* propone que este tipo de cine es una constante en el nuevo cine latinoamericano: “the poetic generates a creative energy which through cinema aspires to modify the reality upon which it is projected (Hershfield 96).

Hay algunos casos de cine de traficantes en que las escenas, el montaje y el colorido, que junto con el tipo de actor, son primordiales para el éxito total del filme. Pero pierden el elemento cotidiano en su producción. Sin embargo, cabe aclarar que caen en la categoría de otro tipo de cine, o las producciones de “Hollywood” realizadas en territorio Mexicano. Ejemplo de estas películas son las que componen la “*Trilogía del Mariachi*” dirigidas por Robert Rodríguez: “*El Mariachi*” (1993), “*Desperado*” (1995) y “*Once Upon a Time in México*” (2003). Como veremos más adelante, estas películas traen un propósito diferente al original narcocorrido. Películas que denotan una calidad productiva diferente al cine mexicano de narcos y tienen mucho más éxito internacional.

Hollywood y el personaje del narcotraficante

La industria audiovisual, a través de las diversas producciones culturales, tiene un gran impacto sobre la sociedad y, por tanto, sobre la construcción de identidades. Pero a ese innegable impacto debe sumarse la manifiesta influencia de Hollywood sobre las cinematografías latinoamericanas (como sobre las del resto del mundo). En este imaginario cinematográfico global, la temática del narcotráfico es una de las más sólidamente afianzadas. Analizaremos en este capítulo algunas de las películas más

populares pertenecientes a esta temática. Un rasgo principal de la misma es la constante presencia de la violencia y la traición como formas de legitimación del poder. Los mensajes presentados en este tipo de cine pueden servirnos para explicitar las representaciones generadas por las industrias culturales de estos y otros problemas existentes en la sociedad.

Estas representaciones son testimonio directo del impacto del narco mundo en lo cultural, y conforman un vehículo de expresión de las tensiones provocadas por el narcotráfico en el seno del cuerpo social. Se conforma una narco cultura, un lugar donde se muestra la lucha del narco por su legitimación social, su carácter de modelo de conducta ante una determinada situación económica.

La industria del cine, a través de sus circuitos de distribución, conforma una red por la que circulan los bienes culturales, como explica García Canclini plantea que estos bienes culturales “tienen un papel importante en la construcción de subjetividades, demandas y expectativas de los actores sociales” (García 163) y, al mismo tiempo, constituyen recursos de comunicación y participación de los ciudadanos-consumidores. En este sentido, García Canclini prefiere hablar de industrias culturales, y no de medios de comunicación de masas:

Aunque no hace mucho las industrias culturales se asumían como mecanismos de control social, responsables de la pérdida del potencial revolucionario de las masas obreras, en la actualidad se caracterizan como aquellas actividades culturales que, a partir de una creación individual o colectiva, sin una significación inmediatamente utilitaria, obtienen sus productos a través de procesos de producción de la gran industria. (García 159)

Sin duda, el narcotráfico es un tema que vende. A través de su tratamiento en los medios de comunicación, es convertido en un espectáculo: tiroteos, mafias, ajustes de

cuentas, tiros de gracia, guerras entre carteles o capturas de sospechosos conforman una constante evocación que obtiene en las ventas la respuesta esperada. Las películas de este género no tardan en convertirse en clásicas, bien posean una estructura más simple (el esquema buenos contra malos), bien traten de introducir novedades en esa visión. En ambos casos, muchas de ellas son producidas mediante presupuestos moderados, ya que la inversión está asegurada por la existencia estable de un público dispuesto a consumirlas.

De esta influencia se derivan dos consecuencias principales. Por un lado la apropiación, por parte del público, de una abigarrada mezcla de representaciones. Por otro, la difusión de unos personajes y arquetipos que si inicialmente surgen de unos parámetros geográficos, socioeconómicos y culturales muy concretos, pasaran ahora a ser difundidos mucho más allá de su ámbito original. Una visión crítica de este problema de difusión es la ofrecida por Carlos Monsiváis en una entrevista realizada por D. Thelen en *Journal of American Issues*. En aquella entrevista, Monsiváis reflexiona sobre la figura del narcotraficante en su representación en los narcocorridos. Para Monsivais, el narco toma buena parte de sus elementos constituyentes de la mitología del western clásico hollywoodiense:

The narcos tried to be norteños in a sense new in Mexico, one that didn't exist before the 1960's, norteños like John Wayne or the Marlboro Man or Clint Eastwood, or a Vietnam veteran turned FBI man...It may not be conscious, but the narcos' walk, their outfits, their idea of a he-man the obsession with guns- all come from American western movies. John Wayne and his gun. And the narco is a he-man with a lot of guns. (Thelen 613)

Aunque la influencia del cine estadounidense es patente, no debe olvidarse que, como hemos visto en la sección anterior, dedicada a la historia del corrido, las armas han

estado presentes desde el principio en el género. Pero la influencia del cine de Hollywood no se reduce al western, como veremos a continuación. En las páginas siguientes haremos un recorrido por la temática de las mafias en el cine reciente de Hollywood, destacando aquellos aspectos principales del género visibles en el subgénero que estamos estudiando.

Una de las películas de Hollywood más destacadas de las últimas décadas que señalan el narcotráfico como cuestión de fondo es, sin duda alguna, *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990). Además de mostrar el mundo de la mafia, centrándose sobre todo en su concepción de la traición, *Goodfellas* pone en evidencia la forma en que el despliegue de poder y riqueza es el principal índice de prestigio social para este grupo. Poder y riqueza que deben hallar una expresión a través de signos que al igual que en las películas del narco corrido se expresan mediante el derroche, códigos y leyes internas y particulares característicos de este tipo de oficio, como se ha comentado en otra parte de este trabajo.

Scarface (Brian de Palma, 1983) fue traducida para el mercado hispanohablante como *El precio del poder*, un título que resume con precisión el principal problema que trata el film; el precio que *Tony Montana*, tras una trayectoria ascendente de delitos y crímenes relacionados con el narcotráfico, debe pagar por sus desmesuradas ansias de poder, fama y riqueza. El precio del poder es finalmente la muerte, que supone por otra parte el punto de partida para la glorificación del personaje por su entorno social. El origen humilde de *Tony Montana* es un elemento temático primordial en los guiones de las películas del narcocorrido. Se trata de fenómenos visibles en el subgénero que estudiamos, como vemos en films tales como *La Cruz de Mariguana* (Pedro Galindo, 2002), *La camioneta gris* (José Luis Urguieta, 1990) o *De Michoacán a Tijuana* (Oscar González, 2001).

En esta última película, “De Michoacán a Tijuana”, se presentan dos narcocorridos en donde las letras ofrecen una premonición relacionada al poder y la muerte, en donde el protagonista adelanta su final y por tanto, preparando a su audiencia para su eventual glorificación dentro de su comunidad:

“De Michoacán a Tijuana”

Los hombres que ahora trafican
el polvo y la hierba verde
no le temen a las leyes
porque saben lo que tienen
cargan sus cuernos de chivo
y escuadras que los defienden.

A todos los michoacanos
yo les canto este corrido
primos hermanos y amigos
siempre están bien decididos
listos para defenderse
de todos sus enemigos.¹⁴

“Un día me voy a morir”

Siempre han querido matarme
los rinches del otro lado
tomarse lo del carro rojo
ya me estaban esperando
pero gracias a mis armas
aquí yo lo estoy contando

Ya tráiganme la otra carga
La voy a estar esperando
pero mientras la preparan
voy a echarles un vistazo
a todos mis familiares
del Estado de Durango.¹⁵

No quiere decir, que en este proceso de búsqueda de glorificación del traficante presente en las letras de ambos narcocorridos, se intente crear en la audiencia que consume el narcocorrido una cultura subversiva. Simplemente, el género glorifica la

violencia y la narco cultura misma, dando aprobación sobrentendida a los que optan por este estilo de vida. Los narcotraficantes parecen héroes quienes han tenido éxito en sus propias representaciones porque, como esta explícitamente expresado en las letras, han creado su espacio fuera del dominio del discurso dominante. Además de evidenciar la falta de leyes en esta zona fronteriza, el narcocorridista es considerado por la comunidad que lo escucha como un intelectual orgánico y el narcotraficante, como se dijo en el capítulo I, en un líder de la comunidad que entiende los problemas de la región fronteriza en su lucha por salir de la pobreza.

Traffic (Steven Soderbergh, 2002), nos ofrece un tratamiento contemporáneo del problema del narcotráfico desde el otro lado de la frontera, el del consumidor del producto. *Traffic* trataba precisamente de recoger, mediante varias historias, la realidad múltiple del problema de las drogas: la producción, el consumo, la distribución, la lucha policial, etc. Esta multiplicidad se hace patente en la simultaneidad de la acción en varios espacios geográficos distintos: la labor de la policía antidroga en la frontera norte de México (Juárez y Tijuana, principalmente), la adicción a la droga de una adolescente en Washington DC. La película de Soderbergh esta teñida de moralismo al ofrecer una supuesta salida al problema a través de un –voluntarista- cambio radical en la ética social. Al mismo tiempo, termina reproduciendo múltiples estereotipos (el empresario chicano de apariencia honesta que ayuda a su comunidad, frente al chicano que debe su riqueza a la introducción ilegal de drogas y al lavado de dinero). Si comparamos *Traffic* con una película de narcocorrido podríamos decir que, el moralismo de *Traffic* puede deberse a la incompreensión de las causas materiales de la producción de la droga: la pobreza en los lugares de producción. No basta con cambios éticos, con buenas intenciones y conductas.

La filmografía de Robert Rodríguez es uno de los capítulos más interesantes en el estudio de la relación, interpenetración y mutua influencia entre Hollywood y el cine de narcocorridos. A través de la trilogía compuesta por *El Mariachi* (1993), *Desperado* (1995) y *Once upon a time in México* (2003). *El Mariachi* puede considerarse, tanto por cuestiones técnicas, de producción como temáticas, una película todavía muy próxima al cine de narcocorridos.

Las tres películas cuestionan las instituciones y celebran la violencia. Sin embargo, esta es estilizada cada vez más en cada película, a través de una sofisticada puesta en escena, muestra de la progresiva introducción de Rodríguez en el código institucional hollywoodiense. La identificación de la comunidad con el personaje del narco ya no es posible: este ha sido transformado en una figura más de la enorme industria del entretenimiento global que es Hollywood.

Eso es visible sobre todo en la segunda y tercera partes de la trilogía. Si bien comenzaron planteándose como un remake del film original, con las posibilidades abiertas por un mayor presupuesto, estas mismas posibilidades terminaron transformando el remake en un verdadero reciclaje de personajes, lugares y acciones. Sin embargo, aun quedaban restos que indican la relación con el cine mexicano. En *Once upon a time in México* asistimos al retorno de algunos personajes que habían sido asesinados en la cinta anterior. En realidad, Rodríguez está reproduciendo un artificio presente en la trilogía de “Camelia la Tejana”: *Contrabando y Traición* (1975), *Mataron a Camelia la Tejana* (Arturo Martínez, 1978), *Emilio Varela vs. Camelia la Tejana* (Rafael Portillo, 1980). Podrían citarse muchos otros ejemplos, pero basten estos por el momento para señalar simplemente la importancia del impacto de la industria cinematográfica estadounidense.

La influencia de Hollywood se deja notar en dos direcciones dentro del propio género. En primer lugar, en la conformación parcial de los rasgos del cine de narcocorridos. En segundo lugar, su capacidad de asimilación de una temática concreta (origen pobre, hacer riquezas y en su mayoría la muerte) y su re decodificación, mediante la vuelta a sus orígenes simbólicos de acuerdo a las pautas del espectáculo México fronterizo.

El cine del narcocorrido, al ser representación de este tipo de corrido, representa una ideología en contra de la cultura fronteriza y a la vez, demuestran que hay una alternativa a la norma dominante. Así, el narcocorrido actúa en contra de los elementos dominantes de la sociedad, pero a la vez, se nota una imitación de lo hegemónico para crear un espacio social paralelo, marginado, pero poderoso.

Capitulo 4

La figura del narcotraficante

Caracterización comparativa del narcotraficante respecto a otras figuras: el bandolero, el gaucho y el pachuco.

El bandolero social

El rasgo esencial de los bandoleros sociales es el impacto en lo colectivo de su desafío al orden, y que los distingue de la aventura individual del simple delincuente. Siguiendo a Eric J. Hobsbawm, el carácter social del bandido se manifiesta en los lazos de solidaridad establecidos entre el mismo y las comunidades campesinas de donde proviene, y “en las que se refugia y a las que ayuda en forma material o simbólica” (200). La existencia de estos lazos permite interpretar el fenómeno del bandido como “una expresión contestataria de tales poblaciones, compuestas por campesinos y trabajadores (agricultores o pastores) que sufren diversas formas de opresión por parte de los terratenientes u otros sectores o centros de poder” (201). No se trata, por supuesto, de un fenómeno universal: adquirirá unas u otras dimensiones o sentidos de acuerdo a las concretas circunstancias históricas, económicas y sociales del entorno del bandolero. Además, Hobsbawm señala:

Una regularidad significativa es que en su origen, “el buen bandido” es generalmente un joven campesino empujado fuera de la ley por una injusticia o perseguido por algún acto que las costumbres de su medio no consideran verdadero delito (por ejemplo duelistas, desertores, contrabandistas. (201)

Es decir, el origen de la actividad del bandolero se sustenta en el propio desplazamiento social al que ha sido sometido. El no ha elegido ese camino, sino que ha sido empujado a este por unas circunstancias ajenas a su voluntad. *Roberto Quintana en “El As del Contrabando”* fue campesino pobre que tenía esta idea preconcebida mucho antes de tomar la decisión de emigrar para convertirse en narco. También, el personaje de *Eleazar García* en “*Sinaloa tierra de hombres*” (Christian Gonzales, 1994) es un campesino muy pobre quien vive en una zona de frecuente transacciones de drogas y al final termina con mucho dinero que pertenecía a dos bandas que se peleaban por dicha

mercancía. Durante el desarrollo de la película se busca una identificación del público con este personaje al presentarlo haciendo trabajos forzados relativos al campo y en un vehículo muy viejo que a veces funcionaba y otras, no. Este planteamiento permite seguir considerando “bueno” al bandido, en la medida en que es posible seguir creyendo en una inocencia original del bandido. Por otra parte, esa percepción contribuye a ahondar en el debilitamiento de las fronteras entre legalidad e ilegalidad de las que hablamos en nuestra introducción. El lugar del bandolero se convierte, en cierta manera, en un cierto espacio utópico, en el sentido de que es desde ese no lugar social desde el que puede revelarse el carácter injusto de las relaciones sociales.

Hobsbawm describirá algunos rasgos básicos que distinguen los arquetipos del bandido bueno y malo. Aquí explica que el bandido bueno es injustamente perseguido por la sociedad como una forma de glorificación. Sin embargo, el bandido malo no parece adquirir ningún tipo de protagonismo en sus escritos por considerar que para la gente común el bandido malo es aquel que se dedica a otros tipos de delitos, o más específicamente no relacionados a las actividades campestres (Hobsbawm 201).

El caso del narcotraficante es distinto. Este posee una sola línea de actuación. De alguna manera, no hay elección posible. El mundo del narcotráfico impone sus propias leyes, unas leyes que no muestran ninguna piedad por la vida. Ejemplo de ello es *De Michoacán a Tijuana* (Oscar Gonzales, 2001) la cual posee como canción principal el corrido “*Un día me voy a morir*” de “Eutacio Aguilar Pérez”, sentando este planteamiento desde el principio como mensaje de la trama, y ciertas expresiones dirigidas entre los dos grandes jefes de carteles, entre *Ventura* (Ramiro Cierra) y *Camacho* (Eleazar García) al final, en el desenlace de la película: -¡*Ya déjate de*

palabrerías y vamos a matarnos de una vez! Valenzuela señala en referencia a este aspecto la importancia estructural del asesinato y la muerte en las tramas de los films que tratamos. La traición y la desobediencia son resueltas siempre con la muerte de aquel que ha incurrido en tales conductas. Aquellos asesinatos quedan siempre impunes: no son sino la aplicación de la ley natural del narcotráfico. Cuando, en *La Durango Blindada* (Amara Martínez, 2004) vemos al narcotraficante *Regino* (Eleazar García) primero, mata a su antiguo jefe indefenso y de rodillas para ocupar su posición y luego, al final, mata en la misma posición al comandante de la policía (Rafael Goiri) quien a la vez era el padre de su prometida y ella estuvo presente. Para explicar por si mismo el acto impune del traficante *Regino*, de pedirle a yessenia (Claudia Pichardo) la hija del comandante asesinado que decida si todavía quiere casarse con él. Valenzuela señala, por otra parte, como “la mezcla de impunidad, armas de fuego y la sensación de poder que los acompaña, genera contextos de trasgresión inadmisibles” (260).

Sin embargo, según Hobsbawm, esta violencia es compensada por las posibilidades utópicas abiertas por el bandido:

[El bandido bueno] es el jinete libre y rebelde, perseguido injustamente por la autoridad, que desafía el orden y amenaza la propiedad de los ricos: el que mantiene “la espalda erguida” pues no se doblega ante los opresores, vengando los abusos de los orgullosos funcionarios de la ley. El posee los valores tradicionales del coraje y la generosidad, las destrezas para dominar el medio natural, encarna el ideal de vida de los pobres y oprimidos del campo. Hace lo que los demás ansían y quizás no se atreven a hacer. Son precisamente los rasgos del héroe campesino de todos los tiempos, el “bandido bueno”. (Hobsbawm 7)

Estos rasgos también aparecen frecuentemente en el narco. Este se sitúa en una posición social que, aunque ajena a la legalidad, es percibida por la comunidad como un modelo, una posibilidad a seguir. Tales características prevalecen en otros narcos o

bandidos oriundos de otras áreas geográficas, ya sea el narcotraficante de Medellín, o el bandido gaucho de las Pampas. Cuyos rasgos pueden iluminar algunas cuestiones relativas al personaje del narco a través de la comparación entre ambas representaciones.

El gaucho

La personalidad del gaucho muestra otros aspectos negativos que son característicos del narco traficante. Según Sarmiento, al ser bárbaro es un individuo cruel, cambiante, que pasa de la indiferencia a la ira, y que en lugar de reflexionar se deja guiar por sus instintos. Sigue ciegamente a sus jefes, sin pensar. Es víctima de los caudillos. Estos a su vez son los jefes bárbaros, bestiales y egoístas que dirigen el grupo: “Ponen sus cualidades bárbaras al servicio de sus propios intereses. Son destructivos para la patria. Es imposible construir una sociedad moderna con individuos bárbaros” (93). El narcotraficante puede ser también considerado como un pseudo caudillo dentro de su comunidad. Trata, por ejemplo, de establecer sus propias reglas al margen de la legalidad estatal. Si Sarmiento consideraba imposible establecer una sociedad moderna con individuos bárbaros, el mundo de los narcos se ofrece asimismo como espacio contrapuesto a la lógica del estado moderno. Tomando, a la vez, ciertas características de un héroe romántico en su afán de ser seguido por la sociedad y es aceptado con cierto carisma.

Para Sarmiento, las cualidades más positivas del gaucho son “su inteligencia natural en el ejercicio de los trabajos rurales, la gran fe en su propio valor” (Sarmiento 63), coincidiendo con lo anteriormente citado por Hobsbawm cuando ilustra las destrezas para dominar el medio natural, el coraje y generosidad del bandido.

Hay otros mecanismos, esta vez de orden simbólico, que aproximan a las figuras del narco con su entorno geográfico fronterizo y el gaucho. Según Sarmiento, el gaucho tiene que adaptarse a la dura vida de la Pampa, por lo que sufre una transformación tanto física como emocional:

En llanuras tan dilatadas, en donde las sendas y caminos se cruzan en todas las direcciones, y los campos en que pacen o transitan las bestias son abiertos, es preciso saber seguir las huellas de un animal, y distinguirlas de entre mil, conocer si va despacio o ligero, suelto o tirado, cargado o vacío: esta es una ciencia casera y popular. (Sarmiento 11)

Para sobrevivir, el gaucho tiene que aprender de los animales, lo que significa una vuelta a cierto estado salvaje. Las inmensas distancias entre las comunidades de la Pampa y las duras condiciones de la vida rural, no deja de insistir Sarmiento, son la causa del fracaso del sistema político y educativo y conducen efectivamente a la barbarie. Esta vuelta al estado salvaje es caracterizada en el desenlace de una gran cantidad de películas de narcos. En “*El as del contrabando*” (Lulú Álvarez, 2003) *Quintana*, el protagonista, que vive en buenas condiciones económicas en Estados Unidos decide volver a su estado salvaje cuando regresa a México para volver a las actividades rurales.

Por otra parte, simbólicamente, en el narco bandido también se da una identificación con los animales y la naturaleza, a través de analogías frecuentes con algunos animales domésticos: el gallo, por ejemplo, suele aparecer como ejemplo de violencia y coraje. Helena Simonett apoya esta idea. Para Simonett, los animales

funcionan como metáforas. El gallo viene a simbolizar al personaje que lucha, alguien que, una vez se presenta el peligro, no se inmuta sino que, al contrario, se muestra valiente y agresivo frente a la amenaza, “y con mayor razón”-prosigue Simonett-“si ya es un gallo jugado, con experiencia en las lides del narcotráfico” (Simonett 8). También, utilizan animales para definir drogas: El “gallo” es el nombre que recibe la marihuana, mientras “perico” (cocaína) y “chiva” (heroína). Por eso pueden verse alegorías que muestran la concordancia entre animales domésticos y narcotráfico en numerosas películas del género, desde las propias letras de los corridos: “Me llevaron a la cárcel / Pero luego me soltaron / Me investigaron de todo / Nada me comprobaron / No me les puse nervioso / Porque soy gallo jugado (Los Leones del Norte: Narco de Sinaloa). Estas estrofas expresan el mismo lenguaje del jefe de una banda peligrosa de narcos *El Bronco* (Agustín Bernal) en “*Sinaloa, Tierra de Hombres*” (Christian González, 1994) al expresar que a él nadie lo engaña y se sale con la suya (cuando un campesino huye con su dinero) -“¡A mí nadie me hace buey! -¡yo soy un gallo probao! O por ejemplo, el siguiente corrido: “Eran tres gallos jugados/Que les gustaba pasear/Eran hombres del momento/No les gustaba esperar.”¹⁶

El gaucho que Sarmiento describió como malo tiene características similares a las del narcotraficante en México. Son las características que hemos descrito a través de la categoría de ‘bandido social’ de Hobsbawm. Ambos son perseguidos por la justicia durante largo tiempo; sus sobrenombres y alias son temidos, y en ese temor hay más respeto que odio. Como cantan los Tigres del Norte: “Soy el jefe de jefes, señores/ Me respetan a todos niveles”.¹⁷ El gaucho malo es un personaje misterioso que roba caballos. Esa es la actividad que constituye su profesión. En *El as de la Mafia* (Lulú Álvarez,

2003) vemos cómo el personaje de *Quintana* cumple esa vuelta a la barbarie de la que habló Sarmiento. Es además, una vuelta a un universo de valores feudal, cuando después abandona sus negocios para retirarse al campo, a pesar de habersele ofrecido mayor poder económico y social. Pero este poder no le interesa, pues supone integrarse en el orden social hegemónico. El narco no quiere escalar socialmente. Se ubica fuera de la dialéctica de la modernidad. Lo mismo ocurre en *De Michoacán a Tijuana* (Oscar González, 2001). Ahí el personaje principal promete hacer su última transacción y volver al lugar de donde vino, la tierra de sus orígenes. En *La Cruz de Mariguana* (Pedro Galindo, 2002), el bandido sabe que va a morir y vuelve a su pueblo natal para terminar allí sus días:

Sobre mi tumba levanten
 Una cruz de mariguana
 No quiero llanto ni rezo
 Tampoco tierra sagrada
 Que me entierren en la sierra
 Con leones de mi manada.¹⁸

Una de las estrategias para la construcción de una identidad es la confrontación con otro, con lo diferente. Una temática que, como sostiene José Manuel Valenzuela, es también la esencia del narcocorrido:

Un público que no viaja, iletrado o lector dificultoso, no le encomienda a las películas norteamericanas la escenificación de sus experiencias más profundas que amplíe y modernice sus fantasías, sí, pero que no toque sus vivencias básicas. Prefiere que su cinematografía le allegue lo insustituible: los giros del idioma, los *sets* de la pobreza, los rostros como espejos, las delicias del melodrama, los paisajes poéticos al alcance de sus recursos turísticos, la música que lo acompaña el día entero. (Valenzuela 281)

La distancia entre culturas, el desplazamiento que supone el viaje de lo rural a lo urbano es una pretensión sumamente productiva para pensar en la propia identidad a partir de lo diferente y, a su vez, lo otro también es pensado a partir de esta búsqueda de

la propia identidad cuando se vuelve al origen, en este caso, como hemos dicho, la vuelta a lo rural. El cine del narcocorrido es decisivo en la integración nacional, de la misma manera que lo fue la figura del gaucho en Argentina, o como pudo haber sido el llanero en Colombia y Venezuela. Son arquetipos que afloran en una comunidad necesitada de paradigmas simbólicos, de espejos que ayuden en la construcción de elementos de su propia identidad colectiva. “*La cruz de Mariguana*” podría presentarnos un ejemplo de cómo el héroe pide morir en su comunidad y empieza a construir obras para instituciones que necesita la gente de esa comunidad. Particular representación de la glorificación que anteriormente hablamos.

El pachuco

En *Zoot Suit* (El Pachuco, Luís Valdez, 1981) se narra la historia de Henry Reina (Daniel Valdez), un joven mexicano que habita en los EEUU y que luego de una revuelta en Sleepy Lagoon se tiene que resistir no sólo a sus demonios internos, sino a todo el sistema judicial y social norteamericano. Al público le es posible seguir la narración gracias a los cambios de tiempo y lugar que se realizan con la sombra del espíritu del “Pachuco”. Esa es la figura que vamos a examinar a continuación, atendiendo sobre todo a aspectos lingüísticos y sociales.

El paralelismo entre el narcotraficante y el pachuco puede localizarse en primer lugar por las similitudes más evidentes, referentes al lenguaje y al vestido. En éstos se

sintetiza la imposición de una cultura propia. El lenguaje del narco está lleno de modismos y giros propios de la lengua norteña (generalmente sinaloense), muy vinculado a las actividades del campo y los animales, como hemos podido ver más arriba. Su vestimenta, por otra parte, funciona como signo de representación, Su sistema simbólico, por tanto, se corresponde al de los vaqueros del norte de México.

El pachuco, por su parte, emplea un lenguaje y hábitos que revelan una marcada influencia angloamericana, exaltando un gusto por la forma elegante del vestir propia de un ámbito urbano. En efecto, si la jerga y la vestimenta del pachuco se hubieran conformado a los patrones sociales –tanto de la sociedad de la que provienen como de la sociedad de acogida- su significado sería prácticamente nulo. Sin embargo, en esa fusión de esquemas estadounidenses y mexicanos, el pachuco acentúa marcada y conscientemente sus orígenes: su procedencia regional y por ende su uso de un lenguaje simbólico específico, el de la pertenencia a una clase trabajadora urbana. Que, aunque su origen urbano es lo que lo diferencia mayormente del narcotraficante definitivamente rural, existe una violencia interiorizada que luego estalla colectivamente contra el opresor (autoridades mexicanas y estadounidense). De alguna manera se trata de una re contextualización –exagerada tal vez, casi auto paródico, como señaló Octavio Paz- de signos de origen rural en un ámbito urbano (Paz 110).

La vestimenta del pachuco ha dado lugar a diferentes interpretaciones. El pachuco trata siempre de diferenciarse, de afirmar su diferencia frente al mundo, aislándose y al mismo tiempo destacándose. La exageración en sus trajes es la razón principal que produce el conflicto social: esa exageración provoca la desconfianza del sistema y abre dudas sobre la integridad del pachuco, porque lo afiliaban con delincuentes o pandillas

debido a su forma extravagante de vestir. Ellos crearon su propia imagen a través del estilo que se convertía en su forma de identidad. Como dice Sergio de la Mora: “His extravagant Zoot Suits make him a spectacular figure and render his style of masculinity as curiously unmanly” (Mora 58). Eso explica la actitud contradictoria del pachuco de *Zoot Suit* cuando, en un repentino cambio de escenario, aparece con atuendo maya, expresando su carácter contradictorio. Octavio Paz habló de “dandismo grotesco”. Además, sostiene que “no importa conocer las causas de este conflicto y menos saber si tiene remedio o no, pues queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano” (Paz 111).

El narcotraficante, sin embargo, en ningún momento percibe ese conflicto con la sociedad. Es aceptado por su comunidad, produciendo un efecto de modelo cultural que todos quieren reproducir.

El común denominador entre el narcotraficante y el pachuco es su etnicidad (frontera México-americana), su pertenencia al mismo imaginario nacional (aunque con significativas diferencias, como estamos viendo). Esta común pertenencia se hace palpable principalmente a través del lenguaje, aunque encontramos diferentes usos en cada uno. En el lenguaje a través del cual el narco construye su identidad predomina un vocabulario mucho más específico, en un contexto semántico mucho más cerrado y concreto. En el pachuco, el uso del lenguaje se caracteriza por una conciencia de estilo mucho más marcada, con una entonación que añade significado a lo que quiere expresar. Además del lenguaje, el abandono de la indumentaria rural y al satirizarse la moda urbana se empieza a dibujar una actitud que llegará a ser normal en la representación del pachuco. Veamos a continuación algunos ejemplos.

Una palabra clave en la representación de la violencia y del poder en el narco cine es la expresión “chingar”. Para el mexicano, como dijo Paz, la vida es una lucha abierta, marcada por la posibilidad constante de “chingar” o “ser chingado”. Es decir, con la posibilidad de humillar, castigar y ofender. O de ser humillado, castigado u ofendido. Octavio Paz explica cómo “chingar” es un verbo donde actúa un fuerte elemento masculino: “El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar con fuerza en el otro” (Paz 113). La voz está marcada por la sexualidad: se puede “chingar” a una mujer sin poseerla. Y cuando se alude al acto sexual “la violación o el engaño le prestan un matiz particular”. El que “chinga” jamás lo hace con el consentimiento del “chingado”. Más adelante nos explica el carácter receptivo que toma su significado:

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición al que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada es la hembra, la pasividad pura, inerte ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por el poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados. La dialéctica de “lo cerrado” y “lo abierto” se cumple así con precisión casi feroz. (Paz 113)

El pachuco, por su parte, emplea un lenguaje más suave, aunque con una agresividad latente en el tono. Así como el vestido del pachuco cobra especial importancia como elemento de expresión personal, el lenguaje sirve como vehículo para exteriorizar la representación social del sujeto chicano. El siguiente fragmento de la pieza *Burnt Weeny Sandwich* de Frank Zappa and the Mothers of Invention reproduce bien un ejemplo del habla de los pachucos:

Roy: Por qué no consigues tu...tu carnal que nos compre some wine ese, ándale, pinche bato, puto, hombre, no te hagas nalga, hombre...(chale!) no seas tan denso, hombre (chale!), ándale, dile, porque no merecer, ándale, pinche vino, más sua...más suave es, más...más lindo que la chingada, hombre, ándale, pinche bato, hombre, quiere tu carnal, hombre, tu carnal

ese, tú, tú sabes, tú sabes esto de la movida, tú sabes la movida, ese, tú sabes cómo es, tú sabes, pinche vino, ándale, pinche bato, cabrón, ándale.(Desconocido):...get my chort. Roy: Ándale, hombre ¿por qué no, hombre? (Desconocido): Chort!

Roy: Te digo que sí, hombre, te digo, chingao ese, está más...está más meco, hombre, ponemos más mecos que la chingada, ¡ay! ¡Ay, bato pinche, ay!¹⁹

La cita muestra de una manera única el modo en que un código puede desarrollar esa función fáctica hasta sus últimas consecuencias (que rayan, en el caso de Zappa, en la parodia); es decir, la manera en que esta función hace las veces de un marcador social puro, que identifica al grupo de los pachucos y que constituye un elemento básico de su cohesión como tal. “Ándale, pinche bato, cabrón, ándale”, son palabras que parecen querer independizarse de su función referencial. Palabras por las que el pachuco se reconoce en el discurso, pues en la medida en que estas palabras se emancipan de todo referente, el pachuco se distingue de su realidad social y se identifica como subcultura. Este es el sentido del lenguaje desestructurado del pachuco.

Tanto el pachuco como el narcotraficante son figuras que rompen con las normas instituidas dentro de su entorno cultural y social. Esta desobediencia a las normas ha sido a menudo censurada, pero numerosos escritores contemporáneos la consideran históricamente justificable. La crítica cultural debe recoger el estudio de ambas figuras.

Representaciones del traficante y su contexto social: una masculinidad contradictoria.

En una cultura tradicional como la del corrido mexicano, toda manifestación de poder es una imposición de los valores patriarcales que la sustentan. La construcción de

la masculinidad juega un papel fundamental en la representación de los actantes que configuran la estructura narrativa del narcocorrido y el cine: el narcotraficante, el agente federal y el político, propietario o potentado arrastran todo un elenco de seguidores o adeptos, de personajes subalternos que subrayan, con su presencia o su alteridad, la masculinidad del personaje principal. Esta masculinidad se construye a partir de significantes importados directamente de la cultura popular mexicana. La exaltación del objeto viril reproduce una metáfora de poder con distintas dimensiones dentro del lenguaje del traficante. Ciertos símbolos exteriores, como el sombrero, la pistola, la montura o la compañía de mujeres hermosas (y ahora consumidoras, también de drogas) son fruto de una tradición local que configura la identidad heroica del narcotraficante de las películas. Sin embargo, el narcotraficante real, en su afán por hacer prevalecer sus particulares normas de juego, no se vale sólo de los valores patriarcales que modelan la sociedad mexicana; existen mecanismos de alto contenido simbólico a través de los cuales estos grupos sociales a los que representa el narcotraficante comunican su existencia y la persistencia de su proyecto de integración social. En otras palabras: el narcotraficante actual no sólo está construido desde los códigos dominantes de la sociedad tradicional mexicana sino que, por medio de la asunción de una serie de elementos simbólicos, se enfrenta a ellos y lucha como individuo para lograr convertirse en héroe. Estos elementos interiores, pero al mismo tiempo reacios a la norma dominante, son los que Hebdige llama subcultura: “The cultivation of a quif, the acquisition of a scooter or a record or a certain type of suit. [Everything] ends in the construction of a style, in a gesture of defiance or contempt, in a smile or a sneer. It signals a Refusal” (Hebdige 3).

Naturalmente, el objeto de estudio de Hebdige (la subcultura *punk* de finales de los setenta en el Reino Unido) es diferente del contexto del narcotraficante mexicano o chicano en las sociedades actuales, pero el concepto de subcultura puede proveer un marco conceptual para comprender el desarrollo de fenómenos semejantes. Lilia Ovalle dice que en este ejercicio de interpretación se analizan dos expresiones o prácticas asociadas al narcotráfico: la violencia “como trasgresión – y la opulencia – como derroche” (Ovalle 146). Dos prácticas que, lejos de estar en contradicción se implican y se aluden mutuamente.

El narcotraficante, a través de su marcada masculinidad, ejerce una erótica del consumo que lo sitúa – desde los códigos tradicionales – dentro del concierto del capitalismo global (lo que Hebdige llamaría *straight culture*) y, al mismo tiempo, resistiendo a ellos desde la subcultura específica del narcotráfico. Así, lo muestra la película *Reunión de perrones* (Alejandro Todd, 2001), “Miguel Ángel Rodríguez’ organiza una fiesta en su casa por tres días con todos los jefes narcos del negocio, donde las transgresiones llegan a su límite en un ambiente de placeres, desbordes y violencia. Aquí, es contratado el mismo *Grupo Exterminador* como actores y animadores de la fiesta (este grupo está caracterizado por ser el que más crudamente canta narcocorridos). La forma en que el narcotraficante adquiere los recursos deseados, caracterizada por la rapidez, la transitoriedad (sabe que en cualquier momento puede perderlos) y el exceso, incide en que estos sujetos consideren que pueden acceder a lo que quieren fácilmente; por lo tanto, dejan de percibir claramente los límites entre el deseo y el acto. Lo que les liga a la cultura constituye, en su exceso, lo que les separa de ella. Dice Ovalle: “Al analizar varias historias de la vida de los sujetos que trabajaban en el narcotráfico, se

encontró que la pérdida de límites se expresa en las relaciones de estos actores con la sociedad como un conjunto” (Ovalle 165). Y hay motivos para un cambio de conducta y percepción de la sociedad:

El sujeto obtiene los recursos materiales que desea y dada la importancia que tienen socialmente dichos recursos, él empieza a asumir un cambio de su lugar en el ambiente social. Se percibe a sí mismo como más poderoso, y al saberse respaldado por una red de complicidades y por una organización igualmente poderosa, empieza a relacionarse con el otro estableciendo relaciones funcionales mediadas muchas veces por la violencia material y simbólica. (Ovalle 167)

Esta violencia material y simbólica es la misma que denota el verbo “chingar” explicado anteriormente. A la vez, esta masculinidad participa entonces de ambos códigos culturales y subculturales. Objeto de placer como de poder, instrumento de un consumo compulsivo y elemento restaurador de un orden tradicional, el falo une los dos mundos y los enfrenta. Es lo que representa *Regino* (Eleazar García) en *La Durango Blindada* en el episodio explicado anteriormente en este capítulo. Antes de matar al comandante, mira su arma y dice – me lo tendré que chingar, ¡Caramba! Y después de matarlo pide a la hija de la víctima que se case con él, al mismo tiempo que se pone el arma al cinto. Alan Riding en cita de Ilán Stavans hablando del papel tradicional del falo en la construcción de la identidad latina propone:

In Mexico the charros (*guasos* in Chile, *gauchos* in Argentina) are legendary rural outlaws, independent and lonely men. Their masculine adventures – clashes with corrupts landowners and politicians – live on through border ballads, known on the US Mexican Border as corridos; and through payadores, a type of South American minstrel who accompanies himself with a guitar (the fantastic no-budget film *El Mariachi* is a revision of this cultural myth) [...] The Latin man and his penis are at the center of Hispanic universe. Ironically, more than one rebellious Hispanic artist including Andrés Serrano has equated the Latin penis to the crucifix. Which helps us understand what is perhaps the greatest contradiction in

Hispanic male sexuality: our excessive machismo. (Stavans 149)

Pero, ¿en qué sentido esta sexualidad se ha vuelto contradictoria? En el sentido en que ha dado trámite a una nueva forma de violencia, de consumo rápido del otro, que se refugia en códigos tradicionales como el patriarcal o el religioso y que tiene que ver, particularmente, con economías informales que surgen a la sombra del capitalismo global. Un buen ejemplo sería la película “La virgen de los sicarios” (Barbet Schroeder, 1999) de la novela del colombiano Fernando Vallejo (aunque esta película no entra dentro del género). Pero el narcocorrido está continuamente destilando esta violencia sexual, una violencia que se sitúa al margen de la autoridad estatal y que la desafía, pero a través de los códigos culturales que, paradójicamente, solían enhebrar esa idea de la nación. Así, en la película *La M60 protegida por el diablo* (Álvarez 2002), el *Comandante Moncada* se arma de valor y con un fusil M60 (símbolo de esa sexualidad desplazada) elimina, él solo, a toda una banda de policías y funcionarios corrompidos por el tráfico. En *Reunión de perrones* (Alejandro Todd, 2001) Amado, después de salir de la cárcel con el dinero de un soborno, lo primero que le pide a sus secuaces es a sus “tres niñas” (sus armas favoritas) para vengar una afrenta. Es decir, las armas no como órganos reproductores sino como los efectos de la reproducción. Más aún, el culto al falo es tan prominente que las bandas se pelean por un revólver único en *Mis tres viejas: mi coca, mi chiva y mi mota* (Todd, 2003) Los códigos sexuales se entrelazan con los códigos del honor del narco. Cuando *Alfredo Gutiérrez* “El Turco”, en su papel de falso cura, quiere vender el revólver y no le pagan su precio, toma la ofensiva:

_ Eres cabrón, Alacrán..._ O me das diez o te chingo. A mí no me haces buey.

_ Quieto, que el que te chingo soy yo.

La expresión “chingar” (liquidar) al traidor o al enemigo produce una analogía que dibuja la imagen de una violación homosexual, donde alguien tiene que ser el chingado (el penetrado o perdedor) y otro el chingón (su asesino). Esta analogía es típica de esta nueva estética de la violencia que impregna en el film la figura del narcotraficante; narcotraficante que, como persona “fuera de la ley”, como elemento emancipado de una legislación nacional, administra su sexualidad al ritmo del mercado o negocio, según sus impulsos que este mercado le dicta. Si algo obstruye esta fluidez, el narco lo elimina, lo quita de en medio. Su hibridez está, claro, en que esta visión de la sexualidad es, al mismo tiempo, un elemento típico de la subcultura que él representa. Así, la figura del narcotraficante estará adornada de símbolos que denotan la gloria del folklore charrista mexicano; particularmente, el sombrero, que viste e identifica a este particular “Don” de tierras y ganados. Pero ya no se trata del sombrero del *Western* clásico; ya no se trata del vestuario de aquellas épicas nacionales. El agente de la ley en *La Durango blindada* representa una autoridad local con una indumentaria inspirada en un imaginario global dentro del contexto México-estadounidense; este sombrero tejano, la chamarra de cuero con la bandera estadounidense estampada en el brazo, parecen sacados directamente de un episodio de *Walker Texas Ranger* (Albert Ruddy, 1993), por no decir de cualquier thriller rural que tuviera como secundario a Brian Dennehy. Las armas también son elementos específicos de un cierto folklore mexicano que después alimentará esa subcultura, en especial a la hora de formar el estereotipo del Charro Mexicano. Pero el imaginario del arma también ha cambiado. De las clásicas 38 (significantes de esa masculinidad autóctona) hemos pasado a la AK-47 o “cuerno de chivo” y, después, a las ametralladoras, granadas y lanzagranadas. El arma mantiene el

valor del honor y la identificación del traficante. Pero ahora se trata de armas más sofisticadas y veloces, que ya no tienen que ver, solamente, con la manifestación de los códigos del honor masculino, sino también con su rápida propagación, su carácter pragmático (liberar obstáculos para ganar movilidad, sean cuales sean los medios necesarios para conseguirlo).

Porque de lo que se trata, precisamente, es de esta movilidad y del papel del narcotraficante en una cierta concepción de la movilidad social. El traficante del narcocorrido, comúnmente, es visto como un bandido social que circula fuera del alcance de la dominación de las élites políticas y económicas mexicanas y de la legalidad estadounidense. Es un sujeto que vive entre dos mundos. Uno de los aspectos más interesantes del cine y de los narcocorridos es, de hecho, la imagen social que representan los narcotraficantes y sus oponentes en la ropa. Unos individuos que en sus inicios provienen de una clase pobre y que carecen de una educación esmerada, llegan, de repente, a alcanzar la cima económica sin ascender necesariamente de clase, es decir, logrando la inmortalidad dentro de su misma clase. Por eso nunca llegan a abandonar ciertos códigos indumentarios: ciertas prendas de colores vivos, vestimenta con mucha o mínima decoración en plata, una buena camisa de vaquero, botas de piel de cocodrilo o víbora de buena calidad, una correa con la hebilla de oro, comúnmente con una “T” grande impresa y grandes anillos que se hace acompañar de relojes y brazaletes en oro o diamantes. Son elementos que fetichizan una imagen ya dada del narco, que la encarecen, pero que no la modifican. Es la entrada de los valores tradicionales en el mercado, la conversión de todos estos usos indumentarios a su valor de cambio o su valor añadido de estilo. El narco es el que siempre fue, viste como siempre vistió, pero lo que siempre fue

es ahora algo dentro de una estructura que le sobrepasa. Sus ropas son también mercancías y tienen valor como tal. Buen ejemplo son las diferentes descripciones de las tomas hechas a la figura de los narcos anteriormente dichas. El narco tiene que representar de alguna manera el cambio y, para ello, recurre a representar la riqueza en su cuerpo. Su cuerpo mismo se convierte en un elemento significativo, un elemento que simboliza el drama de un ascenso social que nunca (ni por medio de estas economías informales) se puede consumir del todo y que, por eso, se tiene que simular. El narcotraficante es el personaje que acomete con valentía este drama del ascenso social. Los jóvenes que le siguen lo ven como a un ídolo, como a esa figura paterna al que buscan emular de una manera u otra. Esta figura paterna es una proyección de un benefactor, de proveedor que mitiga las necesidades del pobre y que, como tal, ha venido a sustituir al mismo gobierno en el imaginario norteño.

La narco banda como herramienta del traficante en su afán de perpetuar su presencia en la cultura

En relación con todos estos tropos relacionados con la procreación y la descendencia, está el papel de la narco banda como elemento que le permite al narcotraficante proyectarse en el futuro a través de la fama. Como ya se vio, el espacio fronterizo ha creado toda una subcultura alrededor de los narco-corridos. En las nuevas tendencias que apunta este género, el centro de gravedad se desplaza de la vida pública a

la vida privada del narcotraficante, del proceso de formación del narco a su éxito social. En esta misma dirección, los compositores crean su propia tradición en la zona fronteriza, puesto que esta región parece constituir el balance ideal entre dos naciones de historias comunes y de coexistencia cultural. Las bandas musicales relatan historias de la vida en la frontera para que las nuevas generaciones, que ya han descubierto su patrimonio, puedan realizar esta síntesis entre lo tradicional y lo moderno. Desde sus inicios, la banda que tocan corridos de drogas promueven grandes expectativas en la cultura comercial, conforme la sociedad se hace partícipe de este fenómeno, el pueblo se identifica grandemente con este tipo de expresiones. Ante esta situación no queda otra opción que apropiarse de ellas. El corrido y el cine de narcotráfico, son actualmente una de las expresiones con mayor contenido de temas cotidianos de todo México. Estos tipos de expresiones, a diferencia de otros géneros populares, se separan de la lógica tradicional de comunicación produciendo sus símbolos de manera autónoma. Promueven una estética diferente (exaltan la violencia y la ilegalidad como requisito para su venta) para hacer la principal arma o instrumento de identificación de narcotraficante, pues su identidad motivada por el narcocorrido la incentiva a un mayor deseo comercial.

Aunque la corriente ha sido que muchos personajes hayan atraído la atención de compositores de narcocorridos, la tendencia de los narcotraficantes a acudir a músicos y compositores para que le compongan corridos no es menos frecuente. Y es lo tradicional cada vez que un narco hace un buen negocio, contratar una banda para que le componga un corrido en su nombre. Así hace una fiesta y celebra el fruto de su transacción. El narco busca escribir su nombre en las paginas del legado histórico de la frontera, buscando así cumplir su propósito de glorificación, ya sea por ser recordado como el más dadivoso,

arriesgado o simplemente como un hombre lleno de mucha valentía y violencia (el más chingón).

Estas relaciones aparecen retratadas en algunos ejemplos de películas en donde los narcos buscan en los narcocorridistas una afinación de su personalidad en las letras de los narcocorridos. *Vicente Glaciola* en *La Cruz de Marihuana* (Lourdes Álvarez 2005) le pide a una banda que le componga una canción en su nombre porque sabía que al otro día se iba a morir y sentía la necesidad de sentirse glorificado en las letras de un corrido en su nombre. Caso similar es el de la película “Reunión de Perrones” (Alejandro Todd, 2001), donde el grupo “exterminador” actúa componiendo un narcocorrido para un capo que tendrá una reunión en su casa con grandes del negocio, y a la vez tiene que cantarlo en la fiesta. Otros grupos musicales famosos se han dedicado a hacer canciones por encargo o comisión. Son pagados por grandes personajes del narcotráfico para que les compongan una canción en su homenaje con el propósito de inmortalizarse. Uno de los más famosos fue “Chalino” Sánchez, quien fue la voz verdadera del tráfico. El tráfico cantaba y su mayor popularidad le llegó tras componer por comisión narcocorridos para los grandes carteles del norte (Sinaloa, Juárez).

También, así como son narcos son beneficiados por los cantantes, surge el ideal de amor y odio entre el narcotraficante y los que no decidan patrocinar su anhelo de glorificación. Me refiero a la alta cantidad de asesinatos realizados en contra de los corridistas. La trayectoria de asesinatos de parte de los traficantes no es noticia en México. Lo que sí representó una novedad fueron los homicidios en menos de dos años (2006-2007) de cantantes, por el hecho de negarse a componer o cantar canciones para algún capo de los renombrados carteles mexicanos. Músicos famosos como *Valentín*

Elizalde, Trigo Figueroa y Jorge Gómez fueron víctimas de los más poderosos carteles de las drogas.

Pero, no sólo los cantantes populares han sido víctimas de este fenómeno que le presenta el dilema de que toma la plata o reciben plomo. También, los periodistas han sufrido esta fea realidad, que entre los medios de comunicación mexicanos, nadie desea ingresar a la fúnebre relación de periodistas que han sido asesinados o desaparecidos, a manos del narcotráfico y del crimen organizado. Los ataques contra la prensa abarcan desde Tijuana, en el norte de México, hasta el Distrito Federal, llegando a crear temor en ciudades que antes eran ajenas al fenómeno. Crece la sensación, que los narcotraficantes desean fijar sus reglas amparados por la ilegalidad. A raíz de ello y ante la impotencia o desinterés del gobierno federal y gobiernos locales para impedir o castigar los crímenes contra los periodistas, muchos medios ya no realizan investigaciones libres sobre el narcotráfico y se limitan a difundir las informaciones oficiales al respecto. El incremento de los ataques en perjuicio de la prensa, estaría logrando su objetivo de silenciar y provocar la autocensura en diversos medios.

Conclusión

La narco cultura no surge como una oposición directa a lo normal, sino que se aleja de éste, estableciendo sus propias reglas y su propia moralidad. Las manifestaciones culturales más populares de esta subcultura, se desenvuelven entre el narcocorrido y el cine del narcotráfico.

Repetidamente, en corridos y películas, la vida del narcotraficante aparece llena de aventura e idealismo trágico que revisten de heroicismo la vida en los márgenes de la ley. Esta transformación de ilegal a héroe, de bandido a transgresor es muy común en las narrativas de la cultura popular y la de masas quizás con el ánimo de dar al público un poco de esperanza en un mundo injustamente desigual.

Al examinar el narcocorrido, sus manifestaciones diferentes y su preservación de una identidad fronteriza, se puede observar cómo se ha transformado en un componente integral para entender la cultura fronteriza. Si queremos buscar una respuesta al interrogante planteado en la introducción de este proyecto con respecto a qué significa estar dentro o fuera de la ley, tendría una respuesta basada exclusivamente en juicios morales. Las actividades que la autoridad y la clase dominante consideran ilícitas, se ven, desde el punto de vista del traficante como fruto de una necesidad originada por la falta de justicia social. En muchas ocasiones estas mismas acciones pueden ser consideradas como legítimas por la clase pobre. Las líneas ideológicas del narcocorrido y el cine del narcotráfico encuentran su antecedente en los corridos que, durante el periodo de la revolución glorificaban las acciones de Francisco Villa como legítima, permisible y

heroica. En este imaginario de juicios lo legal y lo ilegal, con respecto al bien y el mal, favorecen una actitud común hacia la persona del traficante por los desposeídos.

El cine y la televisión funcionan como agentes culturales, transmisores de valores e ideas que alcanzan a un amplio sector social sin importar barreras territoriales. La exportación de la narco cultura puede parecer no ser digna ni constructiva, sin embargo es una manifestación muy real y muy tangible. La narco cultura, se quiera o no, es parte de la cultura. Por otro lado, México año con año recibe el desprecio norteamericano por su aparente apatía e ineficiencia en la lucha contra el narcotráfico. En el entorno de las comunidades fronterizas y los núcleos de emigrantes mexicanos en EE.UU. la narco cultura quizás es una forma de hacerle frente a estos juicios autoritarios y despreciativos. Los pueblos latinoamericanos cargan cada vez más con la marca del estereotipo del narcotráfico, primordialmente por la propagación de prejuicios generados en Estados Unidos y Europa. La riqueza de la narco cultura radica precisamente en que crea imágenes de si misma para la posteridad.

Tanto el corrido de la revolución como el narco corrido son parte de una misma evolución histórica de una forma de expresión musical que surge como producto de una poética insurgente típica de todas luchas populares. La función principal de este tipo de recopilación es la de elevar la propia ideología socio-política (en el caso del corrido revolucionario) y económica del discurso oral o escrito de cierta comunidad mexicana. Por tal razón, antes de hablar en cada capítulo de este tipo de cine fronterizo, como medio de representación de este mundo fantástico, fue necesario hablar del narcocorrido como iniciador de la historia cantada que acaba en la pantalla como una valiosa herramienta de propaganda.

La acción de esta mitología, envuelta en un poema, encierra el dilema de los personajes, como héroes y como bandidos, en un mundo fatalista de drogas y violencia, para mostrar su valentía al morir en contra de la sociedad. El narco corrido y las películas de narcotraficantes dan significado a esta lucha prometiendo gloria y posteridad dentro de su propia comunidad, aunque sea en la estrofa de una canción o en una efímera imagen de la pantalla.

¹ Del diario y notas de woody Guthrie incluido en una exhibición en el Smithsonian Institution's National Museum of American History, Washington: summer 2000. 15 dec. 2007 <http://www.last.fm/label/Smithsonian+Folkways>>.

² Adán Sánchez El Bandido Generoso Fonovisa, Los Ángeles, 1995.

³ Los Rasos Dinastía de grandes Calipso, México D. F. 8 junio 2007, www.mp3lyrics.org/5jdw.

⁴ Luis Astorga. Corridos de traficantes y censuras. Notas Críticas, El Colegio de Sonora. Revista Región y sociedad, Vol. XII, no. 32, 2005.

⁵ Eugenia León, La paloma, Universal Latino, Miami, 1996.

⁶ Los Tigres del Norte “Contrabando y Traición”. 20 Corridos Prohibidos. Fonovisa, México, 1973.

⁷ “Ya Encontraron a Camelia”, La Muerte del Soplón. Fonovisa. México, 2006.

⁸ “El Hijo de Camelia”. La Banda del Carro Rojo. Universal. Menlo Park, 2007.

⁹ “La Banda del Carro Rojo”. 20 Norteñas Famosas. Fonovisa. México, 1995.

¹⁰ “El Regreso del Carro Rojo.” Grandes Éxitos de los Tigres del Norte Vol. 1. Disa. México, 2007.

¹¹ “La Camioneta Gris”. La Banda del Carro Rojo. Fonovisa. México, 2006.

¹² Anderson Benedict, Imagined Communities. Reflections on the origins and spread of nationalism (London: Verso, 1983) 10-11.

¹³ Wikipedia: The Free Encyclopedia. 25 abril 2006. 20 mayo 2007 http://en.wikipedia.org/wiki/Immigration_Reform_and_Control_act_of_1986>.

¹⁴ Banda la Costeña. “De Michoacán a Tijuana.” 10 Costeñazos con la Reina del Pacífico. Fonovisa. México, 1997.

¹⁵ Tacho Aguilar. “Un día me voy a morir.” Captores. México, 1995.

¹⁶ Los Tigres del Norte. “Los tres gallos”. Corridos prohibidos. Univisión Music LLC. México, 2001.

¹⁷ Los Tigres del Norte. “El jefe de jefes”. 20 Corridos inolvidables. Fonovisa. México, 2003.

¹⁸ Grupo Exterminador. “La Cruz de mariguana.” Nuestra Historia. Fonovisa. México, 2007.

¹⁹ Frank Zappa and the Mothers of Invention “Burnt Weeny Sandwich”. Rykodisc, 2000, 13 mayo 2007 http://www.godesktop.com/music/frank_zappa/discography.html>.

Obras Citadas

Allison, Mark. A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar. United, states: I.B. Tauris & Co Ltd., 2001.

Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the origins and spread or nationalism. London: Verso, 1983.

Astorga, Luis A. El Siglo de la Drogas. México: Random House Mondadori, S. A. de C.V., 2005.

---. Mitología del Narcotraficante en México. México: Plaza y Valdés, S.A. de C.V.1995.

Ayala Blanco, Jorge. La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito. México: Grijalbo, 1991.

---. La aventura del cine mexicano. México: Grijalbo, 1993.

---. La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo. México: Grijalbo, 1996.

---. La fugacidad del cine mexicano. México: Océano, 2001.

Batalla, Ángel. La Gran Frontera (tomos 1 y 2). México: Ediciones UNAM, 1990.

Blancornelas, Jesús. En Estado de Alerta. Los periodistas y el gobierno frente al narcotráfico. México: Random House Mondadoi, S.A. de C.V., 2005.

Caballero, Antonio. Sin Remedio. Colombia: distribuidora y editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A, 2004.

Cañón M, Luís. El Patrón, vida y muerte de Pablo Escobar. Colombia. Planeta Colombiana Editorial S.A., 1994.

Coria, José Felipe. Nuevo cine mexicano. México: Clío, 1997.

Cowie, Elizabeth. Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis. Great Britain: Library of Congress Cataloging-in Publication Data, 1997.

Cull Nicholas J. and Carrasco, David. Alambrista And The U.S. México Border. México: Library of Congress Cataloging-in Publication Data, 2004.

Chaparro, Camilo. Historia del Cartel de Cali. Colombia: Intermedio Editores, Circulo de Lectores S.A., 2005.

De la Vega Alfaro, Eduardo. Micro historias del Cine en México. Méjico: Cineteca Nacional, 2001.

Eaton, David W. “México y la Globalización Hacia un Nuevo Amanecer”, Editorial Trillas, 2001, México.

Fine, Reuben. The History of Psychoanalysis. New York: Library of Congress Cataloging-in- Publication Data, 1990.

French, Peter A. Cowboy Metaphysics: Ethics And Death in Westerns. United States: Rowman & Littlefield Publisher, Inc, 1997.

Galindo, Alejandro. Una Radiografía Histórica del Cine Mexicano. México: Fondo de Cultura Popular, S. de R.L.1968.

García, Gustavo y A. viña, Rafael. Época de oro del cine mexicano. México: Clío, 1997.

García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997. México: Ediciones Mapa, 1998.

González, Jorge A. Culturas y Ciberculturas: Incursiones no lineales entre complejidad y comunicación. UIA. México. 2003.

Getino, Octavio. Cine y Televisión en América Latina. Chile: LOM Ediciones, 1998.

Iglesias, Norma. Entre Yerba, Polvo y Plomo. México: El Colegio de la Frontera Norte, 1991.

Herrera Sobek, María. The Mexican corridor: A Feminist Analysis. Indianapolis: Library of Congress Cataloging-in- Publication Data, 1990.

Hershfield, Joanne. Mexico's Cinema: A Century of Film and Filmmakers. US: David R. Maciel. Editorial, 1999.

Holly George- Warren. Cowboy: How Hollywood Invented The Wild West. England: The Reader's Digest Associations, Inc, 2002.

Kaplan E. Ann. Las Mujeres y el Cine, A ambos lados de la Cámara. España: Ediciones Cátedra, S.A. 1998.

Iglesias Prieto, Norma. Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Tijuana: Colegio de la frontera norte, 1991.

Kirkham, pat, and thumim Janet. Me Jane: Masculinity, Movies and Women. New York: by Pat Kirkham and Janet Thumim, 1995.

Lopez Morin, and R, Jose. The Legacy of Americo Paredes. United States: Library of Congress Cataloging-in- Publication Data, 2006.

María y Campos, Armando de. La Revolución mexicana a través de los corridos populares. Vols. I y II. México: Talleres gráficos de la nación, 1962.

Mendoza, Vicente T. El corrido de la Revolución Mexicana. Talleres gráficos de la nación. México. 1956.

---. El Corrido Mexicano, Colección Popular, México, 1954, p. IX.

---. La Canción Mexicana. México: LA UNAM, 1961.

Miquel, Ángel. Los exaltados. México: CIEC, 1992.

Monsivais, Carlos. Rostros del cine mexicano. México: Américo Arte Editores, 1999.

---. Viento Rojo. México: Random House Mondadori, S.A. de C.V., 2004.

Nacaveva. Diario de un Narcotraficante. México: talleres de B. Costa-Amic, 1967.

Noriega, Chon A. Visible Nations, Latin American Cinema And Video. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2000.

Noriega and López. The Ethnic Eye. Minnesota: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1995.

Octavio Paz, El laberinto de la soledad. México: Cuadernos Americanos, 1950,13 y 14.

Ovalle, Lilian; Cuenca, James; Rivera, Diana. Narcotráfico y poder social: Razones para entrar y permanecer en el negocio. Pontificia Universidad Javeriana- Cali. 2000.

-
- Paranagua, Antonio. Mexican Cinema. Inland: British Film Institute, 1995.
- Paredes, Américo A Texas-Mexican Cancionero. Urbana: University of Illinois Press, 1976.
- Pérez Reverte, Arturo. La Reina del Sur. Madrid: Santilla Ediciones Generales, S.L., 2002.
- Pineda Franco, Adela. Geopolíticas de la Cultura Finisecular en Buenos Aires, Paris y México. Las revistas literarias y el modernismo. Estados Unidos: Serie Nuevo Siglo, 2006.
- Redfield, R. A Mexican Village: A Study of Folk Life. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1964.
- Riding, Alan. Distant Neighbors: A Portrait of the Mexicans. New York: Vintage Books, 1989.
- Ríos Carratala, Juan A. - Sanderson, John D. Relaciones entre el Cine y la Literatura: Un Lenguaje Común. España: Graficas ANMTAR, S. L. Capricornio, 1., 1996.
- Rivera, Claudia. La Crónica de Hoy. Domingo 25 de Noviembre de 2007, 20 marzo 2008 <http://www.cronica.com.mx/nota>>.
- Sánchez, Chef, and Martha, I. Corridos in Migrant Memory. México: university of New México Press, 2006.
- Sánchez Escalonilla, Antonio. Estrategias de Guión Cinematográfico. España: Editorial Ariel, S.A., 2001.
- Thelen, D. Mexico's Cultural Landscapes: "A Conversation with Carlos Monsiváis". *Journal of American History*, Special Issue, September 613-622, 1999.
- Torres, Gabriela. « Aboites Aguilar, Luis, Excepciones y privilegios. Modernización tributaria y centralización en México 1922-1972, México, El Colegio de México, 2003, 447 pp. », Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Reseñas de libros y CD roms, 2005, [En línea], Puesto en línea el 22 mayo 2005. Consultado el 12 agosto 2008 URL: <http://nuevomundo.revues.org//index985.html>>.
- Torres San Martín, Patricia. Cine y género: la representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano. México: Universidad de Guadalajara, 2001.
- Wald, Elijah. Narcocorrido. United States: Harper Collins Publisher Inc., 2001.

Valenzuela, José Manuel. Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México. México: Plaza Janés, 2002.

Valenzuela Arce, José Manuel. Los Estudios Culturales en México. México FCE, Conaculta, 2003.