

Mecanismos discursivos en los corridos mexicanos de presentación del “Movimiento Alterado”*



Tanius Karam Cárdenas**

Recibido: 2 de mayo de 2013 – Aprobado: 7 de junio de 2013

Resumen

En este texto hacemos un primer acercamiento a las formas de representación lingüística de sus letras y audiovisual del llamado “movimiento alterado”, (o corrido alterado) que presenta una nueva modalidad de narco-corrido mexicano. Para ello repasamos el concepto de narco-cultura en México; hacemos un resumen de la presencia del corrido en la cultura popular y de su doble mutación primero en narco-corrido y luego el auto-denominado “corrido alterado”.

En la segunda parte de nuestro trabajo, describimos y analizamos dos de los principales videoclips de presentación de este auto-denominado “movimiento alterado” de corrido. Finalmente analizamos el vídeo interpretado por el “Komander” (“Mafia nueva”) donde se hace una caracterización del “nuevo mafioso”. A lo largo del análisis nos apoyamos en distintos aspectos semióticos y pragmáticos que aplicamos a la letra, la música y la traducción narrativa en el videoclip.

Palabras clave: violencia, corrido, narco-cultura, discurso, semiótica, videoclip.

* El presente artículo es parte del proyecto “Nuevas expresiones de la violencia en la ecología cultural del México contemporáneo”.

** Investigador Universidad Anáhuac, México Norte. Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Es también miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es profesor-investigador de la Facultad de Comunicación de la Universidad Anáhuac, México Norte. Ha sido también profesor de la Ciudad de México (UACM). Ha sido profesor invitado de las universidades: Heinrich Heine (Dusseldorf, Alemania), de Toulouse (Francia), UnCuyo (Mendoza, Argentina), entre otras. Su experiencia docente incluye enseñanza de teorías y metodologías en comunicación, semiótica y estudios del discurso aplicada a los medios de comunicación y prácticas culturales (música popular), así como las relaciones entre literatura y comunicación. Autor de varios libros sobre teorías de comunicación, entre ellos *Veinte formas de nombrar a los medios*. (Universidad de Táchira, Venezuela, 2010). Una de sus líneas de investigación es el análisis de del mensaje de los medios y práctica culturales mediante enfoques discursivos y semióticos. Correos electrónicos: tanius@yahoo.com, tanius.karam@anahuac.mx.

Discursive Mechanisms in Mexican “Corridos”

Abstract

This article is a first approach to the forms of linguistic and audiovisual representation of lyrics of the commonly known “movimiento alterado” (altered movement) or “corrido alterado” which shows a new modality of the Mexican “narco-corrido.” For this purpose, a revision of the concept narco-culture in Mexico has been made; the article includes a summary of the presence of the “corridor” in popular culture and its double mutation, first into “narco-corrido” and then the well known “corridor alterado.”

Second part of the article is a description and an analysis of two of the main video clips of this “altered movement” of the “corrido.” Finally, the article exhibits an analysis of a video performed by “Komander” (“Mafia Nueva”) where a characterization of the new “Mafioso” is made. The analysis is supported by several semiotic and pragmatic aspects applied to the lyrics, the music, and the narrative translation of the video clip.

Key words: violence; “corrido”; narco-culture; speech; semiotics; video clip.

Introducción

Desde hace algunos años, los estudios de comunicación se han visto interpelados por la realidad de la nueva forma de violencia transmitida a través del discurso de los medios (televisión, cine, radio), pero también por otro tipo de prácticas culturales como canciones, conciertos y espectáculos. En el mundo académico, congresos, anuarios o coloquios, forman parte de una red de actividades que va generando una especie de conocimiento paralelo y que permite repensar los marcos explicativos para conocer la relación entre los medios, sus relatos, sus prácticas socio-culturales y sus representaciones en este nuevo contexto de violencia que desde hace algunos años se ha agudizado.

La narco-cultura no es un fenómeno que se da fuera de las industrias culturales; es justamente ahí donde encontramos nuevas maneras para reconstruir la violencia. El primer rasgo mediático de esta construcción es que ha generado una suerte de omnipresencia en la opinión pública mexicana, que de manera voluntaria o involuntaria va generando un efecto en la opinión pública: la naturalización de la violencia y cierta costumbre de la mirada social ante el lenguaje, las imágenes, las palabras, los relatos y las expresiones agrupadas en torno a la violencia, la inseguridad, la incertidumbre, el narcotráfico, etc. Si en los ochenta la narco-cultura parecía una expresión periférica cuando no excéntrica y de presencia marginal en los medios o las páginas más escondidas en las publicaciones, desde hace cinco o seis años claramente la tenemos en el centro de la agenda mediática y la opinión pública. Pero la narco-cultura no incluye solamente los productos culturales que difunden aspectos de la "cultura del narcotráfico", sino que según el ensayista y célebre cronista Carlos Monsiváis (2009, p. 131) le competen:

- El poder adquisitivo y los recursos tecnológicos de la delincuencia organizada que es u poder en sí misma.
- El impulso de sobrevivencia-a-como-dé-lugar, propio de los sectores del abandono agrario o de la pobreza urbana sin empleos a la vista.
- La admiración por el thriller y sus secuencias de velocidad, muerte a raudales, mujeres fáciles, armas poderosísimas y ambigüedad moral.
- La seducción de la publicidad y el relieve legendario de hombres rudos, independientes, habituales a la soledad, tal y como los plasma la imagen del Marlboro Man.
- La obtención del gusto estético que proporciona el demasiado dinero. Lo brillante, lo llamativo, lo ostentoso, se consideran signos de distinción.

Uno de los primeros géneros populares en hacer eco de los nuevos problemas y realidades desde hace varias décadas fue el Corrido (ver Pareyón 2007, vol. 1: 285-287); esa modalidad que entonces fue extendiéndose a partir de los setenta hoy es claramente identificable como el narco-corrido. A partir de este siglo parece vivir una segunda ola "corregida y aumentada" en lo que de acuerdo con sus enunciadores y agentes discursivos (cantantes, bandas, grupos) autodenominan "Movimiento alterado".

El corrido es uno de los principales géneros en la historia de la música popular y vernácula mexicana. La bibliografía que existe en varios campos y áreas (musicológicos,

psicológicas, sociológicos, antropológicos, etc.) es más que abundante. Durante esta etapa de la historia mexicana el corrido difunde una serie de relatos que permiten también tener y transmitir una mirada del pueblo como entidad creativa, la cual recupera el romance del siglo XIX y convierte batallas, personas, situaciones en hazañas sonoras y narrativas (Cf. Monsiváis, 2005, pp. 299 y ss.; Monsiváis, 2010, pp. 207 y ss.).

En cuanto drogas y hierbas, el corrido quizá más conocido ("La Cucaracha"), nos la recuerda: "... ya no puede caminar, / porque no tiene, porque le falta/ mariguana que fumar". El corrido ya desde entonces permite filtrar lo prohibido o lo socialmente inaudible; y otro fenómeno no menos importante: permite que el pueblo tome "por vez primera o casi por vez primera", conciencia de sí en tanto productor y "suscitador" de creaciones artísticas y formas de comportamiento. Los corridos parecen así una práctica social "democrática" porque celebran por igual a bandoleros sociales y a revolucionarios, a las batallas memorables y a las figuras locales, a la Cristiada, al movimiento agrarista, a los mártires de la izquierda agraria, y hoy día a los transportistas, narco-traficantes, sicarios o mujeres.

En los cincuenta, el principal especialista de su estudio, Víctor T. Mendoza (Cf. *El corrido mexicano*, 1974), advertía de su posible decaimiento e incluso su desaparición ante el embate de los nuevos medios y el auge de la televisión, pero el tiempo mostraría que lejos de amainar, el corrido fue encontrando formas y expresiones para seguir su recorrido vital por la cultura popular mexicana. A partir de los setenta apareció el narco-corrido y se afilió la temática de canciones que transmitían hazañas y relatos ahora vinculadas sobre todo al principal delito de la época, el contrabando de mercancías. Explica nuevamente el ensayista mexicano (Monsiváis, 2009, p. 63):

Cantar la vida y la muerte de un narco, no es celebrar a un bandolero social, sino precisar lo innegable: los otros intérpretes del corrido, sus personajes, los que se desgañitan en los pick-ups, norman su conducta queriendo ser o evitando ser celebrados y sentenciados por grupos como Los Tucanes de Tijuana y muchísimos más, que una y otra vez insisten en su 'filosofía de la vida'.

Para Monsiváis, los cantores de las jactancias del narco no reivindicán nada, se limitan a anticipar lo innegable: los seguidores del corrido no quieren ser sus protagonistas, porque así como los ven de pobreza, la vida es su mayor querencia. Más que apología del delito, de lo que se trata es la recordación funeraria de aquellos que con tal de subrayar su mínima o máxima importancia desafían la ley y no se inmutan a la hora de morir. Los narco-corridos que hicieron famosos *Los tigres del norte* o los *Tucanes de Tijuana* por lo general relatan aspectos de contrabando o droga, historia de velocidad y lucha, dentro del lenguaje convencional y sin expresiones –más allá de la propia historia– que puedan llamar la atención por su actualidad, aunque en esas décadas, apenas puede leerse algo en alguna página de los diarios. Si los autores de los corridos de la Revolución se habían "formado" en la rima y la acústica del romanticismo; en el caso de estos nuevos autores de narco-corridos, no suelen ya disponer de los mínimos requerimientos técnicos, no pretenden rima alguna ni tienen cualquier pretensión retórica o poética. Aparece ahora el auto-denominado movimiento de los "corridos alterados", lo cual ya era advertible en el narco-corrido, y que –como su nombre lo señala– "altera". Una de las principales preguntas

que deseamos responder es: ¿qué es aquello que precisamente se modifica?, ¿qué denota y connota la *alteración* en tanto huella estilística de este narco-corrido?

Junto con la reflexión sobre los orígenes del narcotráfico también nos parece importante, a manera introductoria, reflexionar sobre las implicaciones culturales de lo que el término "alterado" connota o puede concitar. Resulta significativo que la campaña publicitaria o la compañía que promueve estos nuevos corridos lo justifiquen desde un participio que, nos parece, guarda "*aire de familia*" (como diría Wittgenstein) con lo que en el mundo académico se matiza generalmente con la raíz "*hyper*" y que en este caso connota distintos fenómenos culturales o sociales. Esta raíz proviene del griego *hyper* (ὑπερ-) que significa etimológicamente 'superioridad' o 'exceso'. Varios términos en el diccionario aparecen reconocidos con este indefectible guiño como *hipertensión* o *hiperclorhidria*.

En el mundo académico también proliferan (¿sobreabundan?) nociones que aluden a este carácter o condición como "*híper-modernidad*" usado por Gilles Lipovestky¹. Para el campo de la comunicación y las teorías de la comunicación digital tenemos también esta mención a lo "*hyper*" como Carlos Scolari (2008) lo problematiza en su libro; la *híper-comunicación* supone una configuración mucho más activa e interactiva entre los actores y ya no se encuentra determinada por las dinámicas secuenciales de la textualidad y eso que McLuhan llamó la "Galaxia Gutenberg". En la comunicación colectiva lo *hiper* apela al principio de abundancia, de mayor interconexión donde observamos incremento exponencial prácticamente de todo, por ejemplo, en el caso de la *hiper-televisión*.

Para Scolari las características principales de los medios digitales son la *reticularidad* (configuración muchos-a-muchos), la *hipertextualidad* (estructuras textuales no secuenciales), la *multimedialidad* (convergencia de medios y lenguajes) y la *interactividad*. Llevadas estas características al campo de la producción audiovisual, podemos suponer que algunos rasgos de los lenguajes audiovisuales se "aceleran" y se traducen, por ejemplo, en más efectos técnicos, más rapidez en la trama, nuevo tratamiento y nuevas temáticas y una multiplicidad de programas narrativos que contrastan –al menos en su forma– de los "viejos" (o no tanto) filmes o series de ficción cuyos relatos se organizaban a partir de una unidad narrativa. Al abrir estos "programas narrativos" –poner mucho más historias en una película, en una serie de ficción o en una mini-serie– hay oportunidad de interconectarlas más, y dar un efecto distinto de complejidad a la textura narrativa. Otro efecto asociado es la construcción de una especie de modelo *fast & furious*² caracterizado por la

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

2 Que recuerda esas secuencias vertiginosas de la película *The Fast and the Furious* (2001) remake a su vez de una película original de 1955 del mismo nombre. Conocida en Latinoamérica como *Rápido y Furioso* es

alta velocidad en el montaje, los planos desquiciantes y los movimientos de cámara donde no siempre se alcanzan a reconocer los objetos que aparecen en la pantalla.

El corrido es una forma musical a tres tiempos, en el que por lo general el primero es fuerte y los otros dos débiles. Musicalmente los narco-corridos y sus "alteraciones" respetan esta estructura rítmica, como también una determinada rima de los versos que se van alternando en formas convencionales como "ABAB". En cuanto la tonalidad, dentro de la música vernácula, y no hay experimentación alguna en la armonía o arreglo. Uno de los rasgos para identificar inicialmente esa "alteración" es la velocidad del corrido, el tipo de interpretación y los modos para-lingüísticos de la voz; en este tipo de corrido los puentes musicales son más rápidos, así como los recursos locutivos e ilocutivos que "aceleran" la letra, dan un carácter particular a la interpretación y un marco de interpretación a la letra o las imágenes.

En el nivel semántico, la *alteración* pasa por hacer una violencia más explícita en acciones narradas, y el lenguaje audiovisual lo reconocemos en los recursos como gestos, movimientos, y grupos que aparecen ataviados de armas que disparan hacia la lente de la cámara o realizan movimientos con las manos para señalar que "degüellan", "ametrallan" o algún otro equivalente. En las letras podemos identificar un nuevo listado de estados de ánimo donde se pueden detallar las "ventajas" que ofrece una droga a partir de un conjunto de reacciones corporales, mentales o emocionales³. Todos estos acentos son muy distintos a los narco-corridos setenteros que cantaban *Los tucanes de Tijuana* o *Los Tigres del Norte* donde el ritmo, el tiempo (más lento), la temática (sobre todo a partir del contrabando, más que el tráfico de drogas) y la relación entre enunciado-enunciación entre narrador y sujeto discursivo del relato eran distintos.

Proponemos ver lo "alterado" como cierta modalidad de la expresión musical (de la voz, de la letra, de las imágenes, y menos del corrido en sus componentes formales), de ese mundo regulado y organizado por las armas, las drogas, las mujeres guapas, los lujos y las excentricidades que pueden aparecer comprimidos en una canción de dos o tres minutos. Si bien, por una parte, hay una clara reproducción de la estética de la "cultura de masas" en su caracterización básica⁴, por otra, existen marcas de modalización que permiten reconocer una nueva forma de contenido y expresión, lo que justifica el uso del participio (*alterado*), de ese modo *hiper-violento* de expresión vernácula musical, y que en los videoclips se traduce a las convenciones propias del lenguaje audiovisual: sobre-posición de planos, rápida mención a los grupos, acelerada presentación de imágenes sobre armas,

una película de acción estadounidense dedicada al mundo del automovilismo. La película de 2001 está protagonizada por Paul Walker, Vin Diesel, Michelle Rodríguez y dirigida por Rob Cohen.

- 3 Uno de los mejores ejemplos es la canción "El Taquicardio" interpretado por el "Komander" donde la voz narrativa expresa su deseo de drogarse (señala directamente la cocaína) y va señalando algunos de los efectos que les genera la droga. Igualmente incluye elementos del contexto, de cuándo se droga.
- 4 Y que Umberto Eco definía, por ejemplo, desde su célebre libro, *Apocalípticos e integrados...* (1968): fórmulas de fácil identificación, 'medidas de gusto' que evitan "soluciones originales"; se homologan estilos; se dan los objetos y mensajes confeccionados; se someten a una ley de la oferta y la demanda; se imponen símbolos y mitos de fácil universalidad, creando "tipos" reconocibles de inmediato.

calaveras, brillos, siluetas de copas o mujeres muy atractivas, frenéticos movimientos de cámara, etc.

1. En torno al marco explicativo

Para este trabajo, nuestro objeto de estudio es el discurso musical, tanto como expresión sonora, como en su traducción audiovisual; es por ello que del autodenominado movimiento alterado nos interesa, en primer lugar, la letra de las canciones, pero, después, como un mecanismo de interpretación, nos interesa el videoclip que funciona como dispositivo de difusión en redes sociales y facilita el reforzamiento de los significados implicados.

1.1 Ubicación comunicativa del discurso musical

Decir que la música es comunicación puede sonar a verdad de Perogrullo, a no ser que se establezcan algunos criterios básicos para definir –centralmente desde la práctica comunicativa– el tipo de expresión sonora que es la música. Por principio, en el plano semio-discurso, lo que llamamos música es una combinación de componentes físicos, tecnológicos (traducido en la técnica de los instrumentos) y psicológicos que se presentan en los cuatro grandes aspectos de la música (melodía, ritmo, armonía, timbre); de alguna manera, escuchar una canción es hacerlo de componentes que se articulan entre sí y generan ese efecto de unidad. Cuando se analiza la música popular, los analistas solemos centrarnos en uno de los códigos, el lingüístico, como anclaje básico de ese flujo semio-discursivo hecho, a fin de cuentas, de distintas materialidades. Puede caerse en la ilusión de que la música es la única fuente proveedora de significado y sentido en el flujo musical.

Con relación a la comunicación, referir el concepto "comunicación musical" supone para nosotros subrayar los aspectos de los "componentes comunicativos", es decir, de sus procesos de producción, expresión, difusión y consumo; se trata de ver al discurso vinculado con esta concepción en su relación con la creación, la interpretación y su relación con las audiencias; pero, al menos para nuestro enfoque en este trabajo, tomamos como centro el discurso musical, visto como articulados de los procesos comunicativos. En esta caracterización es necesario hacer una primera diferencia, por demás clásica, enunciado y enunciación (Benveniste, 1977), donde ciertamente lo primero puede corresponder a la línea horizontal, a la producción lingüística y melódica de una pieza, y el segundo a su situación comunicativa, a sus coordenadas particulares de producción-difusión-recepción. Junto con esta noción, acudimos también a uno de los modelos comunicativos más emblemáticos para analizar el uso del lenguaje como práctica social: el modelo de las funciones comunicativas de Roman Jakobson (1981). Dicho modelo se puede aplicar al enunciado musical, sobre todo en la música vernácula una de cuyas características es la fuerte cercanía con los enunciatarios y usuarios del discurso, quienes fácilmente puede desarrollar estrategias de identificación y reconocimiento.

En el discurso musical y el anclaje que genera la letra, atendemos distintos niveles discursivos: el del relato, donde identificamos sujetos, acciones, formas de espacialidad y

temporalidad a la manera que cualquier análisis narrativo ofrece elementos para su análisis. En el nivel enunciativo observamos una puesta en escena en grabaciones, conciertos y, como mencionaremos, videoclips. Los recursos básicos del análisis interpretativo y semiótico de la imagen en movimiento son básicos para estudiar la manera en que el lenguaje del videoclip parafrasea algunos significados en la letra, y permite tener una construcción de este nuevo sujeto de enunciación. En el nivel enunciativo es necesario también identificar la plataforma que vehicula este producto comercial: la empresa, las páginas web y el flujo de menciones y repeticiones que vemos en YouTube, y que, aunque no son objeto central de este estudio, forman parte de esa semiosis que de alguna manera construye el autodenominado movimiento y corrido alterado.

1.2 Lo “alterado” como Movimiento

En este tipo de corrido vemos que realiza una determinada puesta en escena (forma de vestir, de los ademanes, de posicionamiento ante la cámara, de estilo de voz) donde se actualizan motivos asociados con la narco-cultura y se ponderan situaciones, experiencias, estados mentales o físicos relacionados con el consumo de droga, su tráfico, así como la pugna entre grupos que se dedican a esta actividad. Ya no estamos únicamente ante un corrido que relata una historia y usa en su relato al célebre narrador omnisciente que narra “desde fuera” unos hechos y establece –como lo hacía hace décadas el narco-corridos– una distancia entre la voz narrativa y las acciones relatadas. Ahora los sujetos narradores se entremezclan o “confunden” con los sujetos discursivos en relato. En el nivel audiovisual este efecto se traduce en la construcción de un cantante-sicario como sujeto del relato en el videoclip, es decir, la simulación de que quien canta es un actor en los hechos narrados.

El *Movimiento Alterado* se distribuye y difunde principalmente a través de nuevos medios, particularmente Internet, portales, blogs donde, aparte de la música, se puede tener acceso a otro tipos de productos, así como listado de noticias sobre los CD, los conciertos y los cantantes⁵. En todos estos sitios se observa cuidado en su composición; no da la impresión de estar ante la improvisación o que sea práctica de algunos aficionados. Es importante señalar este componente “institucional” en cuanto la instancia principal en la difusión de los corridos usando las estrategias comerciales y de imagen, de marketing y publicidad. El uso central de Internet o el fuerte peso de estos nuevos medios puede entenderse, en parte, por la moralina prohibición que de estos corridos se hizo objeto en la radio (pública y privada) sobre todo en la provincia de Sinaloa, lo que puede explicar que productores, promotores, cantantes y grupos buscan circuitos distintos a los convencionales⁶. Ello ha motivado la generación de un “mercado paralelo”, quizá separado

5 Claramente estas páginas que aparecen más frecuentemente señaladas referidas y relacionadas entre sí son: <http://movimientoalterado.com/>; <http://www.twiinsmusicgroup.com/> y una que llama la atención por su singular nombre: <http://puraenfermedad.webs.com/>, donde es posible encontrar ya listados de cantantes, imágenes de estudio sobre los grupos e incluso un chat.

6 Más que “alternos” (acceso a Internet tiene 35 % de la población en México), diferentes a los convencionales de la cultura urbana popular. Por ello el sustentar la hipótesis de la centralidad en los recursos infográficos para difundir o consumir la música supondría sumar a los matices que hemos hecho las implicaciones en el

del comercial, pero integrado a los circuitos de Internet y otras formas como "grabaciones pirata", "sonideros locales", "redes alternativas de distribución" y muchos conciertos, por lo general ofrecidos en poblaciones medianas o pequeñas, aunque cada vez se observa más presencia en ciudades grandes como Monterrey o Guadalajara, así como en algunas ciudades fronterizas de los EE. UU. Existe en todo caso una disposición profesional –al margen del gusto y la realización estética– que difunde las empresas "Twiins Culiacan" y "Twiin Music Group"⁷.

Dentro de las estrategias de posicionamiento y difusión hay dos vídeos en los que se presenta al *Movimiento Alterado*. Estos vídeos tienen cientos de miles de visitas en *YouTube*, y pragmáticamente "presentan" (y "definen") el *Movimiento Alterado*. Los videoclips son *Carteles Unidos* y *Sanguinarios del M1*⁸ en los que se hace una clara reivindicación de lo que auto-denominan *Movimiento Alterado* y sobre todo porque no están construidos con la pretensión de "contar" una historia, sino de "presentar" algunas características del "movimiento", sus integrantes, sus rasgos, el tipo de letra, etc. Queremos ver en estos videoclips cierto valor metonímico del movimiento, ya que condensan aspectos centrales de la narrativa, y la letra, así como de sus enunciadores. A partir de estos videos es posible anclar una imagen del sujeto principal de la acción en el relato de la letra, e identificar cualificaciones básicas que se hacen de los cantantes. No estamos ante el cantante de música "norteña" mexicana tradicional, porque si bien se usan instrumentos de la música del norte (guitarra, acordeón, bajo, tambora), el tipo de letra y el atuendo característico de los intérpretes de estos géneros es muy particular, ya que no aparecen erigidos solamente como "cantantes" de música grupera, sino que incorporan a su vestimenta otros accesorios como armas, vestimenta propia de policías o sicarios, y en el montaje audiovisual muchos de ellos representan a matones o integrantes de alguna banda delictiva parecidos a los que hemos vistos en películas, series, etc.

Cualquier oyente o usuario de *YouTube* puede reconocer que estamos ante un nuevo discurso musical superficial, marcado por muy diversos localismos del noroeste mexicano ("buchones", "plebada", "fierro", "malandras") donde eventualmente podemos escuchar expresiones que no existen siquiera en diccionario de mexicanismos ("klika", "camuflais"). En otro nivel hallamos una serie de presupuestos, suposiciones, lugares comunes y un modo de construir la violencia. En las letras, hay una clara presentación de expresiones sobre la violencia, la droga, el sexo y en general ese mundo del narcotráfico. Si tradicionalmente se confería al corrido una función –usando la célebre tipología del modelo de

uso de estos soportes, y que podría llevar a redefinir el estereotipo de una audiencia rural y por tanto sin mucho acercamiento a Internet. Lo que suponemos es que Internet opera como un tipo de complemento que visibiliza a otro nivel el movimiento, pero nos hace falta estudio sobre esta economía de la producción y la difusión que complemente la perspectiva centralmente discursiva que ahora presentamos.

- 7 Hasta el momento no hemos encontrado información que pueda llevar a relacionar estas compañías con algún cartel o importante narco-traficante.
- 8 *Carteles Unidos*, Varios intérpretes, Producido por "Twiins Culiacán". Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=OnCwvhCz9HU> [fecha de consulta junio 2012]; *Sanguinario del M1*. Varios intérpretes. Producido por "Twiin Culiacan", Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=rzod0gFjHlw> [fecha de consulta, junio 2012]

Roman Jakobson— “referencial”, en las letras del narco-corrido hallamos otras funciones: apelaciones diversas a destinatarios (*f. persuasiva*), referencias al estado anímico o mental de la voz narrativa (*f. emotiva*) entre otros.

En cuanto al lenguaje del videoclip, puede observarse la velocidad de los planos, el movimiento rápido de la cámara y el juego del rompimiento de algunas imágenes, constantes disolvencias, cambios de color, en suma, un ágil montaje. En cuanto la construcción de los cantantes, rompen el régimen discursivo convencional, ya que hay un uso muy particular de la comunicación no verbal, del gesto y del movimiento ante la cámara. Se trata de un nuevo régimen de construcción de violencia en la también conocida “música grupera” y del corrido en donde parece sugerirse que estos cantantes también *pudieran-ser* actores de las canciones que ejecutan. Esta construcción corre un camino paralelo al tipo de violencia explicada en la letra que señala aspectos que luego, en la construcción dramática del videoclip, los cantantes actúan-ejecutan.

2. En torno a la metodología y tres ejercicios de análisis

En este apartado realizamos el ejercicio de análisis a partir de utilizar algunas herramientas metodológicas provenientes del análisis del discurso y del análisis semiótico de la imagen. Es importante, toda vez que nos encontramos en el campo de la investigación cualitativa, la debida descripción conceptual que nos permita relacionar las categorías de análisis con el tipo de conocimiento que emerge de ellas, y que nosotros, como lo hemos dicho aplicamos a tres canciones dentro del llamado “movimiento alterado”: dos vídeos de presentación y uno más como ejemplo de ciertas caracterización de los sujetos discursivos.

2.1 Alteraciones en el código lingüístico

En cuanto a los videoclip dentro de este “movimiento”, iniciemos por un primer ejercicio de análisis sobre el código lingüístico de las letras (Cf. Barthes, 1980, 1983, 1984). En la música popular, la “letra” no siempre representa un enunciado lógico, sino un tipo de uso de la lengua que debe subordinarse o coordinarse con los códigos musicales para lograr la coordinación entre los componentes del discurso musical. El corrido busca adecuar algunos rasgos de la letra (significado, pero sobre todo rima y ritmo) a los componentes básicos del lenguaje musical (melodía, ritmo, armonía), y de esa manera se facilita una difusión, ya que, por ejemplo, se facilita la recordación. La música popular obedece a patrones, ritmos de uso histórico sin muchas variantes en sus letras, arreglos, giros melódicos o puentes musicales; ello facilita que sus oyentes las puedan reconocer y que sus creadores puedan crear variaciones a partir de esas estructuras básicas.

Para introducirnos al “movimiento” y al “Corrido Alterado” tomamos como base de nuestro análisis dos videoclips que “presentan” y definen al *Movimiento Alterado*. El primero es *Sanguinarios del M1*. Ya el solo título nos introduce a unos temas asociados a la sangre y las acciones derivadas de matar, también a una modalidad de organización mediante códigos particulares (“M1”) donde la letra quizá remite a la sigla del “movimiento” alterado, y el dígito puede significar superioridad, jerarquía o liderazgo; frecuentemente en los sistemas

de comunicación entre fuerzas de seguridad, se utiliza esa modalidad de alternar letras y números como forma de ocultar un tipo de información. Desde las primeras estrofas, la voz narrativa manifiesta su gusto por la acción violenta, por el hacer sufrir y matar⁹ a sus oponentes. Este tema se repite en la segunda estrofa¹⁰. En la composición de la letra, al final de cada cuarteto, se inserta un verso que tomado por separado ofrece un listado de acciones que enmarcan semánticamente lo que puede significar ser "sanguinario": "nos gusta matar", "para ejecutar", "para controlar", "para degollar", "que hace retumbar", "Pa' traumatizar" y "Pa' su apoyo, dar". Reaparecen algunos campos semánticos dentro de la letra y que también van a funcionar como elementos de cohesión en su contenido: (a) los tipos y formas de violencia; (b) las menciones a la organización en el interior del "grupo criminal" (nunca llamado como tal); (c) y una serie de asociaciones afectivas, anímicas sobre los sujetos del relato de la canción.

Quizá en este tercer campo encontramos un claro elemento indicial de esa *alteración* al mostrarnos las señas de lo que significa "estar alterado", entre los que destacan algunos estados ánimo y que pueden sub-clasificarse en los referidos efectos de la droga ("locos bien ondeados"), las menciones de cómo "otros" pueden percibir al sujeto narrativo ("la gente se asusta y nunca se pregunta..."), las relacionadas con la descripción del propio cartel ("los altos niveles de los aceleres"). También en la letra escuchamos acciones que caracterizan los significados en torno al adjetivo plural ("sanguinarios"): alguien que está ahí y siempre listo ("presente y pendiente / pa su apoyo dar"); alguien que puede consumir droga ("ondeado") o sabe participar de los códigos de la acción, pero que también se le tiene respeto ("por algo soy el ondeado respetado"). El sujeto de la acción en la letra se caracteriza positivamente y es reconocido desde una condición de superioridad. En *Sanguinarios del M1* el sujeto-sicario es alguien que "disfruta" el ejercicio de la violencia; por ello se le adjetiva positivamente (con valor, valentía, inteligencia, capacidad de coordinación) y se le reconoce por ello.

Las acciones violentas aparecen justificadas en las letras, es decir, no se construye una violencia que se ejerce gratuitamente. Estas acciones se ubican dentro de un programa narrativo donde se "lucha por la tierra", se "defiende una causa" al grado que lo asocian a la Revolución mexicana (1900-1917), a héroes como Pancho Villa¹¹. No resulta difícil suponer el porqué de la referencia a este emblemático personaje de la Revolución en algunas conocidas letras de corridos, con su halo de historias y mitos que permiten asociarlo como alguien "malo" –de acuerdo con el orden social vigente–, pero "bueno" en el imaginario y la representación popular. Lejos de cualquier contexto similar, la representación de Pancho Villa se hace elástica para incluirlo en esta metáfora no solo "bélica", sino "revolucionaria", donde, de acuerdo con el universo semántico de la letra, se están generando, con la acción

9 La primera estrofa señala: "con cuerno de chivo y bazuca en la nuca / volando cabezas al que se atraviesa / somos sanguinarios locos bien ondeados / nos gusta matar"

10 "Para levantones somos los mejores / siempre en caravanas toda mi *plebada* / bien 'enpecherados', blindados y listos para ejecutar"

11 La estrofa señala: "traen mente de varios revolucionarios / como pancho villa peleando en guerrilla / limpiando el terreno con bazuca y cuerno / que hacen retumbar"

de los "sanguinarios", cambio y transformación social. Quizá por primera vez en algún tipo de expresión popular aparece el referente "guerra entre cárteles" asociada a una idea (también muy vaga) de la "revolución" cuya finalidad (el famoso *destinatario* de la semiótica de Greimas) va ser el pueblo de Sinaloa, o la gente de la región.

Dentro de los temas que más preocupa a los estudiosos del discurso está la construcción de los sujetos "yo/tú" o "nosotros/ ellos" dentro del discurso. En las letras de estos corridos vemos ese juego de visiones contrapuestas donde el "otro" es el "enemigo" a quien se le nombra como "rata", y sobre todo se les hace una serie de advertencias.

En el caso de *Carteles Unidos*¹² también tenemos un plural en el título. El participio plural del verbo transitivo ("unidos") puede connotar "integración", "coordinación" o "relación" entre un conjunto de grupo o grupos; empero, no se trata de una organización "democrática" porque hay un claro sentido de jerarquía y organización vertical ("los altos niveles"), y de su tarea social ("pelear por su tierra")¹³. Hay que decir que en general los cárteles de la droga son en realidad una red de grupos con procesos de organización más o menos complejos, fuertes jerarquías y código cerrados entre sus integrantes, un sistema de alianzas y fuerte reacción contra cualquier viso de deslealtad. *Carteles Unidos* comienza señalando no solo que hay una guerra, sino que parece deseable que continúe y, por tanto, hay que prepararse. *Carteles Unidos* se define como una "empresa", liderada por el "Chapo" y el "Mayo"¹⁴. Al final de la canción también se refuerza esta idea de "unión" que tiene una causa común; sobresalen advertencias hacia los opositores, los "otros"¹⁵.

Este sujeto plural se construye como alguien inteligente y que razona ("... pa' mentes / expertas siguen avanzando con inteligencia"); con capacidad de acción y respuesta. Ya en *Sanguinarios del MI* habíamos leído la caracterización vinculada a la fuerza y al valor, en *Carteles Unidos* se subraya algunas acciones sociales, organizativas y, en menor medida, psicológicas. Añadido a la organización, también reconocemos un cierto componente mitológico en el liderazgo del "Mayo" y el "Chapo", de quienes se destaca su inteligencia,

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

13 "Carteles unidos es la nueva empresa / el "Mayo" comanda pues tiene cabeza / el "Chapo" lo apoya juntos hacen fuerza / carteles unidos pelean por sus tierra".

14 Joaquín Archivaldo Guzmán Loera, más conocido como el "Chapo" Guzmán nacido en abril de 1957, es el líder de una organización internacional de droga conocida como el Cártel de Sinaloa. Después del arresto de Osiel Cárdenas del Cártel del Golfo, Joaquín Guzmán se convirtió en el principal traficante de drogas de México, y quizá del mundo entero. Se fugó de la cárcel en enero del 2001. Por su parte Ismael Mario Zambada García (1 de enero de 1948), alias "El Mayo", "El M-Z", "El M Grande", "El Padrino" "El Quinto Mes" o "El Mes Cinco" es un narcotraficante mexicano y uno de los líderes del cártel de Sinaloa. "El Mayo" inició su trayectoria en el narcotráfico en la década de los ochenta, en las organizaciones de M.A. Félix Gallardo y Ernesto Fonseca Carrillo. Luego trabajó en la organización criminal de Amado Carrillo ("El Señor de los Cielos") en la cual ascendió hasta asumir su liderazgo tras la muerte de Carrillo. En contraste con otros narcotraficantes, Zambada siempre ha procurado mantener un perfil bajo, lo cual le ha permitido permanecer prácticamente intocable frente a las autoridades mexicanas y estadounidenses durante más de tres décadas. (un recuento detallado se puede encontrar en Hernández 2012/2010; y Osorno, 2012/2009).

15 La letra de la última estrofa señala: "Carteles unidos así es nuestra alianza / a medias unidas peleando una plaza la limpia empezó / que se cuiden la plaza / aquí está el mensaje la "klika" lo manda"

y quienes tienen muchos equipos aparte del don de mando para guiar sus carteles a la manera como un general lo hace de su ejército¹⁶. En la letra se alude a la idea "leyenda", la cual connota cierta "distancia", de fuerte anclaje en los relatos o la imaginación popular. Empero en el tiempo del enunciado se habla de una "guerra" "presente" y "pendiente" lo que da una imagen más dinámica al liderazgo que no solo es "mitológico" sino que construye un líder actual, atento y activo que sabe dar sentido de pertenencia a la supuesta "unión" entre grupos.

En cuanto ese "otro", no hay una operación semánticamente opuesta, es decir, si el "nosotros" es organizado, el "ellos" aparece "desarticulado". La caracterización del "otro" como el espectro fenoménico fuera del ámbito del yo narrativo puede transformarse en un "otro genérico" (la población, la gente "común y corriente"), y en el "enemigo", a quien, como hemos dicho arriba, más que describirse o señalarse¹⁷, se le amenaza, como de hecho termina el propio corrido¹⁸: una advertencia a quienes pretendan acercarse a la "plaza". Al otro se le intimida, con una forma modal del sufrimiento y el dolor excesivo ("para hacer sufrir y morir a los contras / hasta agonizar").

Una de las operaciones discursivas más relevantes es lo que llamamos "metaforización corporal" que redundará en una "esencialización" a partir de una especie de "espíritu de la enfermedad", solo que esta –como ya se hizo de la violencia– no se representa con valores negativos, sino como algo que se comparte, "que se contagia", "que enferma". El resultado de dicha "enfermedad" es la violencia, pero es también la inteligencia y la fuerza. Hay una inversión semántica del valor "enfermedad"¹⁹ como algo positivo o favorable; así la voz narrativa, en el nivel enunciativo hace apelaciones al destinatario del tipo "A toda mi raza enferma". Esta metáfora en el eje *salud-enfermedad* ayuda a los marcadores meta-comunicativos ya que se le utiliza para aludir al destinatario con expresiones del tipo "a toda mi raza enferma" como una idea de construir un destinatario, un tipo de vínculo discursivo enunciadador-enunciario. Observamos algo que ya se había visto en una de sus páginas de Internet en cuanto re-significar la "enfermedad" como modo de transmisión (virus, contagio), una forma de irradiación que deviene en una especie de pacto, de "estado alterado", donde más que carecer de salud, se dispone de un nuevo estado mental para la acción y la guerra. De hecho, "quedarse enfermo" es sinónimo de estar "infectado de muerte y tortura", pero no es visto como algo indeseable o que se tenga que evitar. En un nivel más amplio, el mal se posiciona de los sujetos del relato ("la muerte en sus almas ya se ha cobijado / vendieron sus almas por balas del diablo"); sus ojos son armas, y pareciera que

16 "Y sigue leyenda por ser un fantasma / el bravo y su gente con lanza-granadas / en guerra se apoyan el macho y los ántrax, equipo del 'Chapo' y del 'Mayo' Zambada"

17 De hecho existe abundante información periodística y oficial con respecto a quienes son los enemigos señalados del Cartel de Sinaloa y que probablemente después de dicho cartel y de sus líderes el Chapo Guzmán y el Mayo Zambada, son quizá el grupo más difundido y extendido "Los Zetas". Para más información sobre el tema del narcotráfico en México, se puede ver Hernández (2012/2010), Osorno (2012/2009).

18 "La limpia empezó / que se cuiden la plaza / aquí está el mensaje la 'klika' lo manda" (sic).

19 De hecho una de las páginas del "movimiento" la menciona en <http://puraenfermedad.webs.com/>

el matar y torturar es algo que hay "en la sangre", en la mismidad del sujeto a lo que uno no puede negarse. Esta metafORIZACIÓN del cuerpo ayuda a que las acciones violentas se puedan "naturalizar" a través de esa "corporización", donde el "cuerpo" no es propiamente la suma organizada de las partes, sino el espacio de un "virus" (¿droga?) que te lleva a actuar mejor y a luchar con más fuerza; la "enfermedad" no aparece como "disminución", sino justamente como su opuesto (actividad, efectividad, acelere, etc.).

La caracterización del sujeto del discurso agrupa cierto machismo, arrojo y aplomo como alguien que no tiene miedo y está listo, con experiencia y quien, además, sabe matar; a ello se suman (¿se alteran?) detalles de esas acciones violentas que conforman un "nuevo-ser-humano" donde ser violento significa no temerle a la muerte y ubicarse en un estadio distinto al resto de la población. El enunciador asume la tercera persona y través de ello toma una cierta distancia ("lo he visto peleando también / torturando cortando cabezas con/ cuchillo en mano su rostro señil (*sic*) / no parece humano / el odio en sus venas lo habían dominado"). Se trata de una tipificación particular, de un sujeto definido y claro, con motivaciones, y con acceso a estados y situaciones particulares. No podemos decir que en este discurso haya deliberadamente una invitación a ser "alterado", pero ciertamente se participa de la conformación de un sujeto discursivo particular, con cualidades dentro del texto, al menos deseables.

2.2 Alteraciones de los códigos audiovisuales

Un videoclip es un género que se ha consolidado como un espacio importante de experimentación en las artes audiovisuales. En el nivel denotativo este género es una determinada "traducción" que posee distintos niveles: icónico, audiovisual, narrativo, tecnológico (Eco, 1978, 2000; Abril, 2007). El videoclip hace las veces de un cortometraje que sintagmáticamente dura lo mismo (o algo más) que la canción. El antecedente de este género de mini-ficción es el musical que luego deviene en video-musical donde a través de campos, encuadres, planos y movimientos de cámara se obtiene una nueva representación de una canción pero también de su letra y cantantes. La historia del videoclip se puede ubicar en la publicidad para promocionar discos, pero su verdadera popularidad se da varias décadas después cuando en el formato del canal MTV (*Music Television*) se dedica a la difusión permanente de videoclips. Institucionalizado gracias a este canal, el vídeo musical rápidamente comenzó a innovar y experimentar; en lo que originalmente era una puesta en escena de la música, fueron apareciendo nuevas estrategias donde los cantantes podían simplemente "actuar" a que cantan una canción, pero también comenzaron a desarrollarse procesos de narrativización, montaje y movimiento que fueron dando una imagen, al grado que hoy día muchas canciones se asocian a la experiencia audiovisual, más que al contenido mismo de la letra. Esta experimentación quizá se deba al lugar de intersección donde se encuentra el videoclip, ese lugar de interconexión donde convergen las vanguardias estéticas, la cultura pop, la historia del arte y la economía del marketing, al grado que no resulta exagerado ver en este género, como sugiere Zavala (2006), un carácter "postmoderno" por su dimensión experimental, autorreflexiva, y muy permeable a modas y tendencias de todo tipo.

En el caso de los dos videoclips que sirven de base a nuestro comentario, hay que señalar que pueden ubicarse dentro de lo que se conoce en la música vernácula mexicana como "gruperá" o "norteña"²⁰, aunque estos conceptos piden matices y precisiones, ya que también agrupan otro tipo de música, por ejemplo la célebre "Banda"²¹, que eventualmente usan intérpretes del *Movimiento Alterado*. Cabe mencionar que estos videoclips "alterados" guardan diferencias con aquellos que tradicionalmente difunden canales de vídeos como *Bandamax*²². Una de las primeras diferencias es el tipo de videoclip que son *Carteles Unidos* y *Sanguinario del M1* que no se vinculan orgánicamente a una canción, sino a un "movimiento" que, al margen de que efectivamente operen como tal, generan la ilusión de algo orgánico y relacionado entre sí. En los vídeos aparecen varios grupos que van cantando cada una de los versos o estrofas. Este conjunto de grupos –y los nombres de los mismos es ya una primera información que tenemos de ellos– cumplen en el vídeo *Sanguinarios del M1*²³ una especie de función señalética y metalingüística, ya que, por una parte, indican que "estas son los representantes", y por la otra, "definen" las propiedades básicas del tipo de música, letra, cantante y destinatario.

En cuanto al *cantante-tipo* representado, parece reproducir un tipo social asociado con la imagen estereotipada del "cantante norteño": atuendo campirano que incluye sombrero, botas, *blue-jeans*, acentuación particular en el habla, tez blanca, de altura media a alta, muy varonil en su expresión y en sus modos. Existen algunas pequeñas variantes a esta representación en la ropa, como en el cuero del cantante del grupo "Bu-K-nas"

20 Estas son denominaciones que algunas estaciones de radio mexicana (en la ciudad de México) usan para nombrar este tipo de música (una de estas estaciones de 107.3 FM la "Zeta" que reza su eslogan "tremendamente gruperá"); igualmente en tiendas de disco uno pueda encontrar este tipo de música, con esa denominación y tipificación.

21 Para el diccionario de Pareyón (2007: 112) la banda sinaloense es una banda de alientos y música tradicional del estado de Sinaloa, que se ha arraigado allí a partir de los conjuntos de tambora. Su repertorio se forma principalmente por jarabes, chotises, marchas, pasodobles, polcas rápidas y corridos, aunque desde los años 1975-1995 comenzaron a proliferar mezclas con el bolero, la balada y la canción ranchera, y apareció con mucha fuerza el narcocorrido. La banda sinaloense más famosa es la Banda "El Recodo", fundada en 1938 por Cruz Lizárraga. En el lenguaje común el término "Banda" también se usa para hablar de un tipo de música, de agrupación y de alguna manera de "género musical" (que formalmente no lo es) tradicional, cultural y académicamente establecido surgido a principios de los años veinte en el Estado de Sinaloa, región occidental de México. Hoy día casi todo es objeto de "banda" que incluye un repertorio regional pero y sobre todo de música popular más amplia, que aunque no haya sido compuesta para esta agrupación, es posible encontrar versiones en ella. La "Banda" no solo se toca hoy día en Sinaloa, existen otras modalidades y formas, pero la primera que comenzó a escucharse por la radio o TV a partir de los sesenta es la conocida "banda sinaloense".

22 El canal por cable Bandamax <http://musica.univision.com/bandamax/>

23 Los grupos que aparecen, de acuerdo al orden son: "Bu-K-anas de Culiacán", Alfredo Ríos "El Komander", "Los Buitres", "Buchones de Culiacán", "Los dos primos", "Erick Estrada", "Noel Torres", "Rogelio Martínez, el RM", "Los Nuevos Elegantes", "Oscar García".

En el caso del segundo vídeo "Carteles Unidos" la aparición sigue el siguiente orden: "Buchones de Culiacán", Alfredo Ríos "El Komander", Jesús Rodríguez "JR", "Bu-K-anas de Culiacán", "Los Nuevos Elegantes", "Los dos primos", "Clika, Los Necios", "Fuerza de Tijuana", "Oscar García", "Los plebes de Mocerito", "El "RM", "Gabriel Silva

y las ropas informales de sus músicos; o bien el "RM"²⁴ vestido con ropa de marca, o el aspecto semi-deportivo en la vestimenta del "Komander". Dentro de este tipo, es importante subrayar algo por demás evidente: el género, ya que el *movimiento alterado* –al menos en su presentación– es eminentemente masculino, pues en ninguno de los casos aparece como cantante una mujer.

Las primeras imágenes de *Sanguinarios del M1* son claras en cuanto a la representación de un tipo de violencia: balas sobre la pantalla, fuerza en la entrada de la música y el "Bu-K-nas"²⁵ ataviado con cuero negro interpelando a la cámara, y los miembros de su grupos disparando hacia la cámara. La estrofa²⁶ alterna tercetos de doce sílabas cada uno, con un cuarto verso de solamente cinco sílabas. Semánticamente, vemos como campos: los que se vinculan a armas ("cuernos de chivo", "bazooka"); acciones de violencia explícita ("volando cabezas", "dar levantones", "torturas"); cuestiones de logística de los grupos criminales ("siempre en caravana", "bien empearos", "llamadas telefónicas"), y hasta ajustes léxicos de palabras que no existen y se adaptan dentro de la rima ("camuflash", "klika") y que tenemos que distinguirlas de los localismos, como el sempiterno caso de "*plebada*"²⁷, que igualmente marcan la superficie textual y vindican una pertenencia regional. Sin embargo, en el nivel de imagen, el peso no radica en las armas como tal, sino en el tipo de comunicación no verbal, en el tipo de gestos, en los ademanes y movimientos del cantante delante de la cámara con acciones como "degollar", "matar", "llamar por teléfono", etc.

En *Carteles Unidos* los grupos que aparecen inicialmente se presentan de manera diferenciada, usando los recursos del blanco y el negro, movimientos particulares de cámara, entrecortes muy rápido, ángulos y encuadres distintos. El principio de cohesión audiovisual parece claro: se trata de un movimiento básicamente masculino, con formas de vestimenta parecidas, inflexiones de la voz y un conjunto léxico que permite agruparlos como parte de una unidad. El vídeo no solamente "presenta" al "movimiento" en abstracto, sino que los grupos mismos hacen una *puesta de escena*, una representación de lo que dice la letra a través de gestos, ademanes y movimientos corporales. Por ejemplo, en el segmento donde aparecen "Los Buchones" el encuadre es plano medio; en la escenografía parece que están sobre un pequeño escenario y, atrás de ellos, se distinguen tres hombres con pasamontañas a la manera de sicarios que resguardan su seguridad; en su "interpretación" los ademanes de "Los Buchones" son incisivos, enérgicos, tajantes; en su rostro se ven dureza y tensión, como si quisiera intimidar al espectador; con las manos anclan algunas

24 Estas formas de siglas las observamos como códigos de definición; por ejemplo al conocido narcotraficante Ismael "Mayo" Zambada se le conoce como "MZ", ¿alguna referencia del cantante?

25 Uno de los elementos del gusto más emblemático, además connotado con la idea del lujo y lo más cercano a cierta "exquisitez" es el whiskey Bucannas, transformado aquí. Hay que señalar que la imagen de este whiskey aparece en varios videos, y se le refiere como un signo de lujo.

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

27 "Plebe" significa en este contexto "muchacho", "chico". Al parecer se trata de un arcaísmo, que incluso creemos también se utiliza en algunas subregiones de colombiana y que por alguna razón guarda un parecido con regiones del noroeste mexicano donde es de uso sumamente extendido.

de las acciones; así, al escuchar degollar, realizan un movimiento sobre su cuello, lo que da un carácter particular a quien no solamente se construye como cantante, sino que realiza una actuación del personaje del relato.

Uno de los principios en este lenguaje alterado llevado al vídeo es la idea de la "velocidad", dada a partir no solo de un bit o ritmo un poco más rápido del corrido, sino también por vertiginosos cambios de cuadros y planos –principalmente entre plano medio y *close up*–, desvanecimientos entre una escena y otra (o el paso de un cantante a otro), juegos con cambios del blanco-y-negro al color. Hay que decir que muchos de estos recursos no son frecuentes en los vídeos de música gruperá que transmite el canal de videos *Bandamax*, en los que estos movimientos poco se realizan. El discurso audiovisual permite no solo subrayar el "movimiento" o "aceleración" de la música, sino hacer un contrapunto a la letra, la cual se completa con imágenes que incluyen calaveras, cuchillos, mujeres, algunas armas o incluso droga que no aparece referida directamente en la letra.

2.3 ¿Nuevos sujetos discursivos, nuevas mafias? El boceto biográfico como caracterización

El "Komander" es quizá el cantante de mayor visibilidad de este "movimiento". En varios vídeos hemos visto cómo se erige como una especie de líder dentro de la red de grupos y cantantes que forman este autodenominado movimiento. No abundan detalles biográficos en Internet de este cantante quien paulatinamente va adquiriendo presencia dentro de este género de música. Lo que sabemos de él es poco más allá de su lugar de procedencia²⁸. Tampoco hemos encontrado entrevistas en extenso, salvo la realizada por el programa cultural "Esquizofrenia" del Canal 22²⁹ en la que el "Komander" (Alfredo Ríos) habla de su actividad como compositor, y define su trabajos "como el de cualquier otra persona"; en esta emisión aclara que cantar este tipo de canciones no lo hace un matón o criminal; incluso reitera su respeto a las instituciones, a la sociedad. Como el caso del "Movimiento", la música del "Komander" se encuentra, más que en las tiendas comerciales, en circuitos "paralelos", en "formato pirata", en Internet; hay que aclarar que sus canciones incluyen algunos cientos, con letras sumamente diversas, aunque todas vinculadas al narcotráfico y temas paralelos³⁰.

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

29 Cf. Temporada 5, programa "Culiacán: 40 grados a la sombra". Hay que señalar que el canal 22 es el canal cultural de CONACULTA, que es ministerio para la cultura y las artes en México.

Las ventajas de *YouTube* nos ha permitido recuperar este excelente programa, una de las pocas revistas culturales que presenta una mirada desde los propios actores, sin renunciar al humor, a la crítica, al contexto y al análisis. La primera parte de este programa puede verse a partir de <http://www.youtube.com/watch?v=a88NiISErCs>. En el programa se explica el origen de la banda, los usos, las características de la "cultura sinaloense" sin reducirla únicamente al tema de la violencia. En la segunda parte se presenta una entrevista al Komander donde el cantante habla de su trabajo.

30 Un listado de ellas se puede encontrar en <http://www.musica.com/letras.asp?letras=33343> (en línea, marzo 2012)

"Mafia nueva"³¹ es una de esos cientos de canciones que nos ha llamado la atención porque proponemos que en ella se erige involuntariamente una especie de "tipo ideal"³² de biografía de un (nuevo) "mafioso"³³, que se usa en esta canción como estrategia discursiva para delinear ese gran protagonista de los nuevos relatos del "Movimiento Alterado" y que aquí aparece directamente definido como "mafioso". Vemos de esta manera que los corridos de este movimiento no son solamente una apología de la violencia, sino que presentan una caracterización de ciertos sujetos del relato a través de mencionar sus acciones, sueños, gustos, aficiones y sensibilidades. A su manera, estos narco-corridos hacen una descripción del "sicario" integrado a una categoría semántica de "nueva mafia" y que, como hemos señalado, aparece descrito de manera positiva y jerarquizada. A diferencia de otras canciones, donde deliberadamente puede haber un ejercicio para cuestionar el apelativo de "criminal" o "mafioso", aquí escuchamos una mención directa donde se resaltan rasgos de integración, valor, fuerza, inteligencia y arrojo, que como hemos visto, constituye una constante en la letrística de este tipo de corridos.

En el código lingüístico, como parte de la construcción de esta "biografía ideal", identificamos un inventario de gustos (bebida, carros, estados de ánimo, relaciones sociales y políticas), un repertorio de expectativas, valoraciones y deseos que el videoclip parafrasea³⁴ a través de anclar o completar lo que escuchamos en la letra. Como en muchas canciones del "Komander", en "Mafia nueva" hay esa vindicación del lugar y el espacio, Sinaloa, lo sinaloense ("Mafia nueva sinaloense / pura plebada de arranque"), las mujeres sinaloenses, etc. En la primera estrofa se establece el elemento central de su descripción: el lujo y el poder³⁵, una especie de psicología del capricho que se lee en algunas estrofas, donde básicamente este mafioso es alguien que obtiene lo que quiere. De su descripción nos llama la atención una "vieja" referencia no necesariamente "moderna", quizá entendible en el contexto semi-rural de Sinaloa donde la evocación a la figura de autoridad es un mecanismo de legitimación ("traen la herencia de los viejos") que relaciona la "vieja" con la "nueva mafia. Esta especie de transmisión familiar ("mi destino es ser mafioso / como

31 El video puede verse en http://www.youtube.com/watch?v=yYsTImCOG_M&feature=related; la letra puede consultarse en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1850496>

32 *Tipo ideal* es un instrumento conceptual, creado por Max Weber, usado en sociología para aprender los rasgos esenciales de ciertos fenómenos sociales. Ejemplos de tipo ideal son: autoridad, poder, feudalismo, ética protestante. Para Weber un tipo ideal está formado por la acentuación unidimensional de uno o más puntos de vista y por la cantidad de síntesis de fenómenos concretos difusos los cuales se colocan según estos puntos de vista enfatizados de manera unilateral en una construcción analítica unificada dicha construcción mental puramente conceptual, no puede ser encontrada empíricamente en la realidad.

33 Para usar la expresión de la misma letra, toda vez que sobre las autodefiniciones tanto de cantantes como de narcotraficantes, que demandaría un mayor espacio.

34 "Anclaje" y "relevo" provienen de la clásica semiología barthesiana y sus análisis sobre publicidad, en la que el "anclaje" imagen y texto se refuerzan; mientras que en el relevo, encontramos una información en la imagen y otra complementaria en el texto.

35 La primera estrofa señala: "Mafia nueva sinaloense / pura plebada de arranque / carros de lujo y billetes / ropa de marca ferrari / traen la herencia de los viejos / comandando las ciudades".

un día lo fue mi padre") imprime una garantía a la continuidad y parece consolidar la "tradicción" por medio de lazos sanguíneos y familiares.

En la línea de tiempo que marca la canción, la "biografía" del "nuevo" mafioso "inicia" en su adolescencia a partir de una actividad particular ("manejar el arma") y luego la referencia al "crecimiento"³⁶ que incluye una dimensión cualitativa porque con el tiempo este nuevo mafioso crece en "inteligencia y poder". En el quinto párrafo se reitera el sentido del lujo opuesto al deseo de no-ser-pobre; este mafioso es alguien que paga por el sexo y tiene amores con artistas, es caprichoso, –y como forma un lugar común en estos relatos–, paga lo que sea³⁷ por ellos. La letra refuerza esa idea de lo social de la narco-cultura en la cual todo es conseguible, porque todo tiene un precio.

3. Conclusiones

La llamada narco-cultura, como hemos señalado, dista de ser un fenómeno nuevo. Lo que ahora puede llamarnos la atención es una serie de nuevos contenidos, mensajes y productos culturales enmarcados en el contexto diario de matanzas, hechos violentos, canciones, películas e imágenes que con frecuencia sobre pasan cualquier imaginación sobre la realidad, y que se distinguen de discurso previos sobre las mismas temáticas por el uso de nuevas estrategias en las letra de canción, imagen o vídeos. Estos nuevos mensajes y discursos demandan distintos tipos de análisis que vayan más allá de los aspectos llamativos, o que superen la molestia que pueda generar en algunos tipos de audiencias.

Definimos al *Corrido Alterado* como un tipo particular de práctica cultural cuyos rasgos hemos comenzado a definir. Se trata de un *movimiento* de muy reciente creación del cual queda pendiente completar con otro tipo de estudios que nos den más información sobre las características comunicativas particulares, y que nos permita precisar en qué sentido esta música cumple presumiblemente ese elemento de "naturalización" ante sus audiencias, que podemos suponer se ubican dentro de un perfil socio-demográfico, educativo, cultural particular, y con fuerte inclinación a identificar ciertas huellas en la música popular, "grupera" y de corte "norteño".

También, como hemos señalado, no todo es innovación en este tipo de vídeos. Como hemos visto, su narrativa está cargada de lugares comunes (poder=dinero), y en su composición audiovisual no siempre abundan la imaginación y la creatividad; por ejemplo, aparece una prenda de vestir con la "marca Ferrari" o un arma cuando se les menciona. Este anclaje funciona como una especie de exageración que en ocasiones acerca a la narco-estética dentro de lo que se conoce como *kitsch*, donde los signos recargan el significado, y ayudan al "cierre" de la interpretación. Empero lo anterior, no todo es anclaje en el relato audiovisual –de aquí la pertinencia de su estudio–; en él podemos encontrar

36 La estrofa señala: "De los 13 a los 18 / me enseñé a jalar los cuernos / de 18 en adelante / desarrollé mi cerebro / ahora ya son veintitantos / mi poder está creciendo".

37 La quinta estrofa señala: "vivo una vida de lujos / no he nacido pa' ser pobre / mis caprichos son muy caros / y eh pagado hasta millones / las artistas más famosas / han probado mis pasiones"

algunos sistemas de signos particulares (como por ejemplo el uso de la "cocaína" que abunda en la imagen del video, pero no mencionado en la letra) que también permiten orientar la interpretación particular que se pueda tener de los videoclips, como por ejemplo el valor representacional de la cocaína con respecto al conjunto de sustancias tóxicas. La "cocaína" es, sin duda, un signo que representa ese componente anímico de rapidez e *hiperactividad* que puede generar esa sustancia.

Si bien algunos de sus intérpretes y letristas no reconocen el supuesto peligro que algunas instituciones quieren ver en este tipo de corridos, tampoco podemos reconocer inocencia, ni verlo únicamente como una estrategia más de entretenimiento, aunque también este tipo de corrido lo sea, pues se interpretan como cualquier otra canción en espacios de difusión propios de la música "grupera" o "norteña" (conciertos, "palenques"...). Sobre la violencia podemos pensar como ejemplo los videojuegos; es cierto que el contenido violento de estos dispositivos no hace que quienes los frecuenten salgan a disparar o maten a la primera persona que encuentra, aunque sí puedan generar algunos cambios en las representaciones o en la actitud hacia ciertas situaciones. Es cierto que queda pendiente analizar la recepción y el uso que tiene este discurso musical y audiovisual, el cual necesariamente completará lo que aquí hemos esbozado en cuanto a algunos componentes de su materialidad lingüística y audiovisual.

Ciertamente lo "Alterado" no será la última estación del corrido, pero no deja de llamarnos la atención esta forma de incorporar a la "creatividad" popular de sus cantantes, una serie de relatos y descripciones que nos colocan, como analistas, en algún punto entre la curiosidad y la perplejidad. Este tipo de corrido se escucha con frecuencia en muchos espacios, incluso en el ámbito de grandes barrios en grandes ciudades. No podemos decir que únicamente se circunscriba a la provincia del Sinaloa. Estos corridos llaman también la atención porque dicen algo de la sociedad, que seguramente no conviene ni a las instituciones dominantes ni al Estado que, ante la imposibilidad de abatir el problema, simbólicamente cree que prohibiéndolo controla en las representaciones lo que no ha hecho en el ámbito judicial o legal.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- Barthes, R. (1980). *S/Z*. México: Siglo XXI, [1ª ed. en francés 1970].
- Barthes, R. (1983). *La actividad estructuralista*. En: Paoli, A. *Comunicación e información. Perspectivas teóricas*, 3ª ed. Trillas, México [1ª ed. 1973] pp. 81-87
- (1984) *et al. Análisis Estructural del relato*. 3ª ed. Premia Editoria, México [1ª ed. en francés, s.f.].
- Barthes, R. (1984b). *El placer del texto*, 5ª ed. México: Siglo XXI. [1ª ed. en francés, 1973].
- Benveniste, E.(1977) *Problemas de lingüística general II*. Madrid: Siglo XXI.
- Hernández, A. (2012). *Los señores del narco*. 2 volúmenes. México: Grijalbo-Proceso (Colección Crimen Organizado) [1ª ed. 2010].

- Eco, U. (1978). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen. [1ª ed. en italiano, 1968].
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*, 5ª ed. Barcelona: Lumen, [1ª ed. en italiano, 1976].
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral .
- Monsiváis, C. (2004). *El narcotráfico y sus legiones*. En: Varios Autores. *Viento Rojo*. México: Plaza y Janés, 9-44.
- Monsiváis, C. (2005). *Imágenes de la tradición viva*. México: BANCOMER, Landucci, UNAM, FCE.
- Monsiváis, C. (2009). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Asociación Nacional del Libro. [1ª ed, 1994]
- Monsiváis, C. (2010). *Yo soy un humilde cancionero (De la música popular en México)*. En: Tello, A. (comp.) *La música popular en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE, CONACULTA. pp. 198-254 (Biblioteca Mexicana).
- Osorno, D. E. (2012). *El cártel de Sinaloa*. México: Grijalbo / Proceso (Colección Crimen Organizado) [1ª ed. 2009].
- Pareyon, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 vols., 2ª ed., Guadalajara (México): Universidad Panamericana. En línea, disponible en: <http://hdl.handle.net/10138/24893>
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa (Colección Cibercultura).
- Zavala, L. (2012). *La representación de la violencia en el cine de ficción*. En: *Versión Nueva Época* 29. Abril 2012. México: UAM-X. En línea, disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-586-8368nun.pdf
- Zavala, L. (2006). *La minificción bajo el microscopio*. México: UNAM.