INTERSECCIONES

Voces divergentes
Jóvenes, resistencias y narcocultura

JOSÉ MANUEL VALENZUELA ARCE

Portada:
Manuel Felguérez (1928)
Sin título, 2007
Litografía e impresión digital, 55 x 76.5 cm

Colección: Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF)
Obra donada por Mercedes y Manuel Felguérez

Esta obra fue facilitada por el MAAMF del Gobierno del Estado de Zacatecas y la Secretaría de Cultura–Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), ubicado en calle Colón s/n, esq. con Seminario, Centro Histórico, C.P. 98000, Zacatecas, Zacatecas, México.
Teléfonos: +52 (492) 924 37 05 / 922 22 55
Sitio web: www.museodearteabstracto.com

José Manuel Valenzuela Arce es doctor en ciencias sociales, especializado en estudios culturales, y titular de la cátedra Gonzalo Aguirre Beltrán (2019). Sus obras han sido pioneras y relevantes para la comprensión de los procesos socioculturales de la frontera México-Estados Unidos y los movimientos juveniles en América Latina y Estados Unidos. En 2019 obtuvo el Premio Heberto Castillo, de la Ciudad de México, y dos años antes fue considerado *fellow* del Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) en reconocimiento por su distinguida labor académica y por sus contribuciones a los estudios latinoamericanos. En 2005 recibió la Beca Guggenheim y en 2001 fue galardonado con el Premio Internacional Casa de las Américas por su libro *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. Sus publicaciones más recientes son *Caminos del éxodo humano. Las caravanas de migrantes centroamericanos* (coord.) (2019) y *Trazos de sangre y fuego. Bionecropolítica y juvenicidio en América Latina* (2018).

Voces divergentes
Jóvenes, resistencias y narcocultura

COLECCIÓN INTERSECCIONES

41

Voces divergentes
Jóvenes, resistencias y narcocultura

José Manuel Valenzuela Arce

México 2019

INTERSECCIONES

Primera edición en Intersecciones: 2019
Producción:
Secretaría de Cultura
Dirección General de Vinculación Cultural

DR. © 2019 de la presente edición
Secretaría de Cultura
Dirección General de Vinculación Cultural
Paseo de la Reforma 175
Colonia Cuauhtémoc, C.P. 06500
Ciudad de México

Colección Carlos Monsiváis
Museo del Estanquillo
© José Manuel Valenzuela Arce, por textos y fotografías (pp. 185-188)
© Sarah Corona Berkin, por prólogo
© Alfonso Caraveo, por fotografías (pp. 94, 134-136)

© Alejandro Brito, por fotografías (pp. 94, 100), © Beatriz Sánchez Monsiváis, por fotografías (pp. 95-97, 100),
© Iván Restrepo, por fotografía (p. 100), © Jorge Claro León, por fotografías (pp. 98-99)

Diagramación de portada e interiores: Melania Ortega Maqueda
Edición: Diana Eugenia Bastida Cabello

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
de la Dirección General de Vinculación Cultural de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. La responsabilidad intelectual de los artículos publicados
en este volumen recae de manera exclusiva en su autor y su contenido no refleja
necesariamente el criterio de la institución.
Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra
por cualquier medio o procedimiento,
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la
fotocopia o la grabación, sin previa autorización por
escrito de la Secretaría de Cultura /Dirección
General de Vinculación Cultural

ISBN: 970-35-0758-1 (Colección)
ISBN: 978-607-631-077-9

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Sumario

Cuerpos jóvenes, *performance* de la divergencia 11

Introducción 21

1968: los sinuosos caminos de la memoria social 27

El pachuco, el pocho y el Tin Tan 47

Es Carlos Monsiváis un sujeto singular 73

Aquí presente, compa: Celso piña y los cholombianos 101

Ya saben que no hay reversa: corridos, narcocultura y juventud 137

Referencias 189

Agradecimientos

Agradezco el apoyo de Nancy Gabriela Utley y Diana Cano, las cuales fueron de gran utilidad para poder concluir este libro, así como el profesional acompañamiento editorial de Diana Bastida y las sugerencias al texto realizadas por Liliana Falcón.

Cuerpos jóvenes, *performance* de la divergencia

El nuevo libro de José Manuel Valenzuela es intensamente interdisciplinario: histórico, conceptual, sociológico, comunicológico. Nos propone de forma gozosa en algunas partes, e inquietante en otras, pensar en la complejidad cultural mexicana, sobre todo del norte del país y en torno a la juventud. Para dialogar con él desde este honroso lugar donde me ha colocado, agrego un elemento sugerido por el texto y que deseo compartir: pensar en la *performance* puede explicar parcialmente el efecto emotivo que la lectura de *Voces divergentes. Jóvenes, resistencias y narcocultura* tiene sobre el lector.

Cualquier práctica social puede ser analizada como una *performance* porque éstas son prácticas codificadas que se repiten y a la vez contienen en ellas su actualización, conviviendo lo estandarizado y la posibilidad de lo nuevo. Son *performance* el cholo, el pachuco, el pocho, los tintanes y los cholombianos de este libro, como lo son una clase escolar o una fiesta de navidad. Todo drama social y práctica corporal es posible de ser mirada como una *performance*, como una ejecución o una actuación. El concepto mismo es ambiguo y se utiliza con distintas modalidades. De acuerdo con la trayectoria de los personajes elaborados por Valenzuela, se puede pensar en las *performances* como actos disruptivos donde sus cuerpos en ejecución nos

hacen repensar los lugares sociales de inclusión y exclusión social que habitan los jóvenes.

Los grupos y sujetos cholos, pachucos, pochos, cholombianos y narcos de este texto son agentes que escenifican sus propios dramas. Las *performances* revelan el carácter profundo, propio e individual de una colectividad; son puestas en escena que delatan de lo que está hecha una determinada cultura. A diferencia del concepto de "acción" o de "actuar", la *performance* aporta la dimensión estética y política crítica (divergente) dentro de ciertas normativas sociales. En otras palabras, la "acción aparece como más directa e intencional, y de esa manera con menos implicaciones sociales y políticas que *perform* que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión" (Taylor, 2011, p. 27).

Comprendo la *performance* no sólo como un acto en el que el sujeto da vida a lo que nombra, sino como puesta en acción del poder del discurso y su materialización corporal (Goffman, 1991; Taylor y Fuentes, 2011). Lo que el sujeto elige, lo que viste, sus gestos y poses, su actuar en el espacio público, no son efecto ideológico del poder al que se somete, sino que son acciones que lo fabrican, lo construyen como un cuerpo que quiere subvertir el cuerpo útil que se mantiene dentro de lo aceptable por lo social.

El cuerpo como materia prima de la *performance* no se puede pensar desde un solo lugar. Según Taylor (2011), "no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo), producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia […] entre otros" (p. 12). Los cuerpos que vemos aparecer en cada capítulo de esta obra escenifican sus actos como parte central de su propuesta joven divergente.

En diálogo con José Manuel Valenzuela,[1] defino "divergentes" a los cuerpos juveniles que crean modos de existencia comunes a un grupo y que, a través de maneras de actuar y parecer, desestabilizan las formas convencionales de subjetivación. Las *performances* son muestras de ello: cada una a su manera, con sus estéticas y formas de convivencia grupal, reta las formas del micropoder. Como señala Suely Rolnik (2019), reconocen que "no basta con resistir macropolíticamente al actual régimen [sino que] igualmente obrar para reapropiarse de la fuerza de la creación y cooperación —es decir actuar micropolíticamente" (p. 30). Los jóvenes en estas *performances* buscan escapar a la dominación y encontrar respuestas para producir nuevos equilibrios entre lo público y su fuerza vital y colectiva juvenil.

En este sentido, encuentro en la lectura cuatro tipos de *performances* "divergentes": el crítico, el que a su manera se conforma y exalta la etiqueta negativa para resistir, el que hace de la diferenciación su objetivo y, finalmente, el que acompaña la violencia, la devastación, el terror y la muerte.

[1] Valenzuela penetra en las "escenas y personajes sociales cuyas voces contienen discrepancias con las perspectivas dominantes, donde dichas diferencias pueden conllevar desacuerdos identificables que les apartan de los coros culturales homogéneos y, en ocasiones, resisten y luchan para transformar […] otros casos, las divergencias se conforman a partir de la identificación de sectores sociales desacreditados desde la mirada oficial o dominante […] Sin embargo, hablar de divergencias no implica colocar a todas y todos los divergentes como figuras críticas o disidentes del sistema, también incluye diferenciaciones reconocibles que poseen lugares importantes, como la música de Celso Piña y su asociación indirecta con el movimiento cholombiano de Monterrey, Nuevo León. A su vez, recuperamos experiencias que inciden en la definición de los marcos de habitabilidad y de convivencia, y que adquieren relevancia para la comprensión de los procesos de significación de la relación vida-muerte […] Podemos reconocer la existencia de divergencias y divergentes con voces y miradas críticas a las injusticias y los poderes excluyentes, pero también a divergentes que se colocan en espacios límite como actores de esta violencia y participan en estrecha complicidad y connivencia con poderes económicos y políticos perpetuando la marcha de muerte que nos recorre, la terrible y doliente marcha fúnebre".

El autor nos descubre la *performance* crítica de los jóvenes en una lucha que empieza en los años sesenta, por los derechos civiles de la población afroestadunidense y el movimiento chicano, y desemboca en el primer capítulo de este libro, con los movimientos estudiantiles del 68 mexicano. El "nuevo protagonismo juvenil que no se reconocía en las etiquetas con las que les definían los mundos adultocráticos" se expresaba en marchas, protestas, resistencias políticas que se manifestaron también en formas de vestir, usar el cabello, hablar, irrumpiendo así en los espacios públicos y demandando respeto por su estilo de vivir. Para el 2 de octubre de 1968, en México se incorporaron exigencias políticas contra el abuso de poder y el autoritarismo oficial. Esa fecha, señala Valenzuela, "es más que una efeméride de la historia nacional y mundial, es un punto de quiebre que devino posibilidad de pensar un nuevo y mejor proyecto de vida y de mundo".

El autor continúa con otros movimientos de jóvenes que en *performances* actualizadas critican, resisten y construyen su identidad en distintos espacios: roqueros, punks, grafiteros, raperos. O bien, jóvenes que reclaman justicia y castigo frente a las represiones, los asesinatos y las desapariciones de los enemigos políticos del Estado. Son notorios también movimientos como #YoSoy132, frente a los desaparecidos de Acteal, en protesta activa por los 43 normalistas de Ayotzinapa, o por las mujeres asesinadas en Juárez, entre otros.

La segunda *performance* es la que a su manera reconoce la mirada excluyente de las demás y exalta la etiqueta negativa que le han impuesto. Pero lo hace encarnando un personaje de resistencia y desafío, nos señala el autor. Éste es el pachuco, que se mueve en los espacios de confrontación de la frontera entre México y Estados Unidos; viste "tacuche", "garras", "tando" y "calcas"; habla con *slang* fronterizo de los barrios mexicanos en Estados Unidos y vocabulario del barrio pobre de

nuestro país. A la mitad, los pachucos, vilipendiados por ambos mundos, dice Valenzuela: "fueron perseguidos en México por su condición de pobres, mientras que en Estados Unidos vivieron humillaciones y agresiones por su condición étnica y cultural en cuanto mexicanos y chicanos". Parece que la opción del cuerpo pachuco, y del cholo después, es rechazar toda exigencia a ser dominado, domesticado, creando *performances* inesperadas, excéntricas, chocantes y llamativas. Además de crear lenguajes mestizos, que "castellanizan la americanización", Valenzuela teje fino para dejar ver cómo los pachucos y pachucas

> reinventaron el lenguaje, recuperaron emblemas culturales de lo mexicano, enfrentaron al racismo y a las estructuras que los criminalizaban, crearon estéticas reconocibles y dejaron la estafeta en manos de los cholos y las cholas, quienes salieron bien tumbados a luchar por el control de los barrios, a plaquear y muralizar las paredes, a enriquecer el *slang* fronterizo, a exhibir sus lealtades y adscripciones identitarias.

La tercera *performance,* la de la distinción, es la de los cholombianos: cholos por su forma de vestir y colombianos por su manera de bailar una cumbia mestizada con otros ritmos. Son de Monterrey y se diferencian de los raperos de Saltillo, de los del Barrio de Analco, de los de Nuevo Laredo. Son jóvenes pobres "que muchas veces son víctimas de escarnio y burla racista y clasista de personas de otros sectores sociales, e inclusive de su mismo nivel social". Su *performance* los distingue y los hace reconocibles. Asociado a las expresiones musicales de Celso Piña, los jóvenes construyen un movimiento juvenil que, si bien parece cholo en su forma de vestir, los distingue como regiomontanos por su identidad musical.

El narco, como cuarta *performance*, es de difícil recepción y lectura. Su propio "guion" construye una realidad donde el asesinato, la violencia,

la crudeza de su agresión contra las mujeres y los niños, el exceso que los deshumaniza, son *leitmotiv* de su existencia. No es casual que estos temas sean el asunto central y característico que se repite a lo largo de sus composiciones musicales. Si bien los narcos no tienen una *performance* única, pues, como lo muestra Valenzuela, no es lo mismo "hacerlo desde los niveles más bajos del narco como vigía o halcón, hacer el trabajo sucio del sicario, o hacerlo como jefe, chaca o don", los jóvenes que marcan la *performance* en este libro son los que exhiben cuerpos humanos, cadáveres, sangre y dolor, y presumen la autoridad que tienen para crear una realidad de terror. A diferencia de otras formas de exhibición del sufrimiento humano, la imagen desarraigada y brutal que muestran los narcos se ha vuelto prueba de lo que es hoy la indiferencia ante la muerte que, ritualizada, modifica una manera de mirarla y aceptarla.

Las distintas *performances* jóvenes nos hacen dudar del análisis del mundo político que lo aborda como si fuera un embate entre derechas e izquierdas o sólo de clases sociales. La aproximación macropolítica no es suficiente para entenderlo, y menos para dirigir y acertar el golpe contra una realidad cada vez más desigual y con menos esperanzas de un mejor vivir. Son nuevos los movimientos que hoy se sublevan y que han surgido de los más jóvenes de las periferias y los centros urbanos en decadencia; son mujeres, indígenas, grupos LGBTQI, pobres. Sus estrategias nos sorprenden y, aunque no los entendemos bien, también nos arrancan una pequeña sonrisa de aliento en medio del paisaje de decepción en el que vivimos. En este libro nos acercamos a jóvenes del norte de México que en sus *performances* llevan su lucha.

Esta cuarta *performance*, la de los narcos, si bien exhibe divergencia, es de una configuración muy distinta. Esos cuerpos que visten y se mueven de forma peculiar son reconocibles y estereotipados en los medios, la literatura y el espacio público. La cruda prepotencia, el alcohol, la

pistola, la amenaza y el asesinato caracterizan al narco y lo hacen temible. Las canciones del género narcocorrido subrayan su *performance.* Las canciones, con poca originalidad, repiten de una forma u otra su actuar: "Con cuerno de chivo y bazuca en la nuca/volando cabezas al que se atraviesa/somos sanguinarios, locos bien ondeados/nos gusta matar".

Los trabajos de investigación crítica iniciados en los años setenta aportaron a la comprensión de la función de la ideología y de los elementos que conforman el modelo hegemónico del poder: centros emisores en manos de la clase dominante; la familia, la escuela y los medios de comunicación como los canales de trasmisión de su ideología; ésta como producto terminado, instrumento para dominar a las masas y a los sujetos como entes cuya única actividad consiste en reproducir la ideología dominante. En esta perspectiva, la ideología que circula en los medios de comunicación promueve una forma de concebir cuerpos, sus estéticas, y espacios que definen modos de vida. Carlos Monsiváis, citado en este libro, a su manera ironiza la reproducción estética globalizada:

> —Profesor Monsiváis, ¿usted aceptaría posar desnudo…?
>
> —Bueno, depende. Si se trata de una fotografía cuidada con un claro contenido estético, pensada y producida desde sólidos códigos artísticos… no.

Pierre Bourdieu imprimió una importante huella en la investigación cultural con sus conceptos de *habitus, consumo* y *apropiación de bienes simbólicos*, orientando la perspectiva hacia el sujeto que hasta entonces sólo se entreveía en la reproducción descontextualizada de la ideología. Bourdieu (1980) señala que aun cuando la producción cultural sea enteramente adjudicada al automatismo del sujeto, "sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos. Cada grupo selecciona

una gama finita y definida de […] géneros y composiciones" (p. 22). Su perspectiva permitió reconocer una producción cultural desde lo construido y "marcado" por la estructuración social para diferenciar a los sujetos y reproducir el sistema social.

Sin embargo, afirmar que los cuerpos y los espacios se distinguen sólo por los discursos no es lo mismo que decir que el discurso determina la materialidad del cuerpo. Con Foucault (1978) el discurso no es únicamente una norma que "distingue", o una ideología implacable que domina, sino una práctica que produce los cuerpos y los espacios que gobierna. En otras palabras, más que crear ideologías, la sociedad moderna desarrolla una tecnología que define los cuerpos. A este tipo de sociedad, que ha generado "máquinas de producción de sujetos", Foucault (1978) la llama "sociedad disciplinaria". Así, más que reprimir con discursos normativos, forma y define los cuerpos a un deber ser corpóreo. En los personajes que el libro analiza, se parte de reconocer cuerpos que tienen que ver con el régimen en el que fueron disciplinados, y su lucha por superarlos para salir de los lugares de exclusión donde fueron concebidos. Este volumen es un lugar privilegiado para observar las prácticas mediante las cuales el discurso produce los efectos materiales y cómo las *performances* negocian otras formas de mirarse y ser miradas.

José Manuel Valenzuela retrata el mundo joven entre categorías indisociables de lo estético, lo económico y lo crítico-político. Al leer estas páginas, descubro la forma en que se define lo visible de una cultura joven "divergente", como la del norte mexicano. A manera de valioso añadido noto cómo se construye nuestra mirada excluyente, disciplinada por las propias *performances* occidentales globalizadas.

¡Que suba el telón!

Sarah Corona Berkin

Referencias

Bourdieu, P. (1980). *La fotografía. Un arte intermedio*. Nueva Imagen.

Foucault, M. (1978). *Vigilar y castigar.* Siglo xxi.

Goffman, E. (1991). *Los momentos y sus hombres.* Paidós.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Tinta Limón.

Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance.* Fondo de Cultura Económica.

Introducción

Voces divergentes. Jóvenes, resistencias y narcocultura es una obra definida por la recuperación de expresiones individuales y colectivas que han signado aspectos importantes de las culturas y las resistencias sociales en México, destacando sus posicionamientos e interpelaciones con y desde las culturas e identificaciones juveniles. Además, en esta obra destacamos figuras que tuvieron un papel importante como mediadores o intérpretes de dichas experiencias.

En el apartado "1968: los sinuosos caminos de la memoria social" establecemos una base mínima para la comprensión de las causas, el desarrollo y las repercusiones de las movilizaciones políticas, sociales y culturales de 1968 y el encontronazo entre un régimen político criminal y autoritario con los afanes libertarios de grandes sectores sociales, entre quienes destacaban los protagonismos de las y los jóvenes estudiantes y de las mujeres que expresaban demandas y proyectos democráticos y libertarios inscritos en los cambios económicos, sociales, demográficos y culturales del país. El año 1968 se inscribe en escenarios definidos por las influencias de procesos con repercusiones internacionales y con epicentros en Estados Unidos, Europa, en el llamado bloque socialista y en América Latina, donde se vivieron experiencias marcantes y emblemáticas, como el mayo francés (1968), la primavera de Praga (1974) y el 2 de octubre (1968) en México. En estos movimientos subyacían otras experiencias que daban cuenta del nuevo protagonismo

juvenil que no se reconocía en las etiquetas con las que les definían los mundos adultocráticos, además de que expresaban posicionamientos políticos inscritos en las diversas perspectivas del marxismo, las luchas de las mujeres, el crecimiento de las ideas feministas, las resistencias y protestas contra la guerra y el racismo en Estados Unidos, las contraculturas, el incremento de las clases medias, y el protagonismo de los estudiantes, considerados como epítomes de lo mejor de las y los jóvenes y representantes del futuro identificado como progreso, de acuerdo con las narrativas modernas que se fueron desdibujando, hasta que quedaron atrapados en marcos estereotipados desde los cuales se les consideraba comunistas, rebeldes, divergentes, infectados de posiciones extranjerizantes y delincuentes.

En el apartado "El pachuco, el pocho y el Tin Tan" analizamos a Tin Tan como sujeto cuestionado, por ser reconocido como representación del habla fronteriza y chicana identificada por diversas figuras canónicas del centro del país como pochismo (palabra con la cual significaban supuestos rasgos indefendibles de corrupción lingüística y cultural), agringamiento, desnacionalización y carencia de identidad nacional. Tin Tan encarnó al pachuco y fue una figura importante como mediación de las vidas en los barrios mexicanos y chicanos en ambos lados de la frontera y sus representaciones cinematográficas; sin embargo, recibió las críticas y el cuestionamiento de quienes creían que en la frontera no había cultura, sólo pochismo. Tin Tan también asumió la estética del pachuco, el primer fenómeno juvenil masivo transfronterizo que emergió a finales de los años treinta con posiciones desafiantes al clasismo y al racismo, aunque Octavio Paz sólo observara en el pachuco a un payaso siniestro que no quería asimilarse a la cultura anglosajona.

En el capítulo "Es Carlos Monsiváis un sujeto singular" destacamos la irremplazable figura de Carlos Monsiváis, el genio del ingenio, expresión

admirativa con la que él se refería a Salvador Novo. Monsiváis aportó referentes imprescindibles para la comprensión de las culturas mexicanas en muy variados registros de una vasta obra inscrita en la historia de la cultura mexicana y latinoamericana, y en diversos temas, registros y géneros, como la literatura, la crónica, el ensayo, el cuento, el cine, la cultura popular y las culturas juveniles, campos en los que su obra resulta iluminadora. De manera especial, colocamos algunos de los principales temas desde los cuales Carlos Monsiváis interpretó a los jóvenes y a las culturas juveniles y recuperamos el título de su texto sobre el pachuco para escudriñar con él algunas de sus enormes aportaciones a la comprensión de la vida social y los procesos culturales en América Latina y, de manera insoslayable, de la cultura en México.

En el capítulo "Aquí presente, compa: Celso Piña y los cholombianos", presentamos un perfil de El Rebelde del Acordeón nacido en Monterrey, Nuevo León. Con base en una entrevista que realizamos a este emblemático músico regio, hacemos un recorrido de su periplo artístico iniciado desde los ámbitos periféricos regios y las pasiones y avatares que le llevaron a recrear su estilo reconocible a partir de influencias identificadas con los pequeños escenarios sonideros y las músicas de cumbia y vallenato. Asociado a estas expresiones musicales, se desarrolló desde los barrios populares un movimiento juvenil con una visible familiaridad con el cholismo, al que se reconoció como movimiento cholombiano, el cual generó estilos reconocibles en el vestuario, el cabello, los tatuajes, su particular cinética danzarina y el baile construido con una mezcla indisociable de cumbia estilizada y acholada.

El último capítulo de este libro se titula "Ya saben que no hay reversa: corridos, narcocultura y juventud", donde discutimos la presencia de la narcocultura en México, para lo cual definimos una plataforma interpretativa basada en una perspectiva teórica de materialismo cultural, y una

apropiación simbólica y construccionista del concepto de "cultura", con el cual referimos al conjunto de procesos y dispositivos que participan en la construcción del sentido y significado del mundo y de la vida de la población, y reconocemos que, frente a la obliteración de la institucionalidad, la procuración de justicia, de los canales de movilidad social y de las posibilidades de construir proyectos viables de vida o de vidas vivibles, amplios sectores sociales encontraron en el referente del narcotráfico oportunidades que están dispuestos a aceptar a pesar de los riesgos que conlleva. Por ello, definimos a la narcocultura como la incorporación de los referentes, códigos y símbolos del narcomundo como elementos centrales en la definición de los procesos y dispositivos de construcción del sentido y significado de la vida y de la muerte, especialmente entre las poblaciones jóvenes, quienes constatan el fin de muchas certezas anidadas en el discurso moderno y sus promesas, donde se identificaba al futuro como progreso; jóvenes a quienes se les ha expropiado la esperanza y se les obliteran las condiciones para pensar en una vida y un futuro mejores.

Voces divergentes. Jóvenes, resistencias y narcocultura nos ayuda a pensar diversos fenómenos socioculturales y resistencias sociales juveniles a partir de su condición divergente. En esta obra se presentan escenas y personajes sociales cuyas voces contienen discrepancias con las perspectivas dominantes, donde dichas diferencias pueden conllevar desacuerdos identificables que les apartan de los coros culturales homogéneos que, en ocasiones, resisten y luchan para transformar, como ocurrió con los movimientos juveniles, estudiantiles y populares de 1968, o como hizo la crítica aguda, persistente y reveladora de Carlos Monsiváis. En otros casos, las divergencias se conforman a partir de la identificación de sectores sociales desacreditados desde la mirada oficial o dominante, como hicieron con los pachucos los gobiernos

de México y Estados Unidos, así como muchos intelectuales de ambos países, condición que también implicó a Tin Tan en su recreación del estilo y el habla de los pachucos. Sin embargo, hablar de divergencias no implica colocar a todas y todos los divergentes como figuras críticas o disidentes del sistema, también incluye diferenciaciones reconocibles que poseen lugares importantes, como la música de Celso Piña y su asociación indirecta con el movimiento cholombiano de Monterrey, Nuevo León. A su vez, recuperamos experiencias que inciden en la definición de los marcos de habitabilidad y de convivencia, y que adquieren relevancia para la comprensión de los procesos de significación de la relación vida-muerte. Es por ello que incorporamos un capítulo sobre la narcocultura, como expresión de los dispositivos bio y necropolíticos con sus resultados insoslayables de violencia y muerte. Podemos reconocer la existencia de divergencias y divergentes con voces y miradas críticas a las injusticias y los poderes excluyentes, pero también a divergentes que se colocan en espacios límite como actores de esta violencia y participan en estrecha complicidad y connivencia con poderes económicos y políticos perpetuando la marcha de muerte que nos recorre, la terrible y doliente marcha fúnebre.

1968: los sinuosos caminos de la memoria social

El año de 1968 enmarca la primera gran batalla cultural y política juvenil de repercusiones globales en varios países como Francia, Checoslovaquia, Estados Unidos y México. Las luchas y resistencias del 68 tuvieron manifestaciones amplias y diversas producidas en contextos sociales definidos desde los siguientes campos.

El rejuvenecimiento del país

La presencia y participación juveniles expresaban los cambios sociodemográficos generados por el *Baby Boom*, el cual puso a las y los jóvenes en el centro de muchas de las disputas contra el autoritarismo, las posiciones anquilosadas de los mundos adultocráticos y la explotación capitalista. El siglo xx se caracterizó por un acelerado crecimiento demográfico. De acuerdo con los datos censales, en los albores de ese siglo, la población mexicana era de 13 707 000 personas, de las cuales 9 657 581 eran menores de 30 años. A finales de los años sesenta, la población se había incrementado a 47 millones, con 12 347 150 jóvenes y 46 225 238 menores de 30 años. La esperanza de vida al nacer pasó de 34 años en 1900 a 61 años en 1970, fenómeno definido por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi, 2001, 2016) con el concepto de "rejuvenecimiento de la población".

Durante los años sesenta de la pasada centuria, México registró cambios radicales al pasar de una composición mayoritariamente rural en los albores del siglo, a una nación en su mayoría urbana, lo cual implicó cambios en las dinámicas socioculturales definidas de manera importante por los protagonismos juveniles. Los escenarios bucólicos de comienzos del siglo xx fueron resultado de las transformaciones intensas en las postrimerías decimonónicas, y de la culminación del movimiento revolucionario que dejó más de un millón de muertos y grandes desplazamientos a las ciudades: flujos de campesinos criminalizados que llegaban en una profunda precariedad a redefinir los espacios urbanos identificados estereotipadamente por Julio Guerrero (1901) en su libro *La génesis del crimen en México*. *Estudio de psiquiatría social*; masas de desplazados, de pobres, de pelados, desnudos de cuerpo y alma que sirvieron a Samuel Ramos (1934/1985) para pensar el supuesto sentimiento de inferioridad de los mexicanos en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Al mismo tiempo, el proyecto dominante abandonaba al campo, condenándolo a una crisis que se profundizó en 1965 y que continúa hasta la actualidad. En este proceso de conversión rural a urbana, las ciudades conformaron los espacios de encuentro y desarrollo de jóvenes citadinos portadores de nuevas necesidades y horizontes de vida, que no escaparon a la aguda visión de Salvador Novo (1946/1992), quien, en *Nueva grandeza mexicana*, observó los cambios culturales de estos jóvenes e inquirió desafiante y mordaz sobre las afirmaciones de Ramos, el cual atribuía a los mexicanos un atávico complejo de inferioridad. Con la urbanización de la sociedad mexicana, las ciudades se convirtieron en escaparates de resonancia sociocultural con nuevas propuestas, rutinas y estilos juveniles.

Jóvenes y mujeres, los protagonistas del cambio sociocultural

La conectividad sociocultural y el desarrollo de las industrias culturales facilitaron la difusión de expresiones, luchas, modas y consumos de las y los jóvenes a través del cine, la prensa y la televisión. Las escenas culturales de los años sesenta incorporaron expresiones seductoras y críticas, como el rock, el cine y los movimientos juveniles. La disputa por el sentido y significado de lo juvenil de los años sesenta abrevó en cambios culturales importantes protagonizados principalmente por jóvenes y mujeres, las y los grandes actores del cambio cultural iniciado en la segunda mitad del siglo xx. Parte importante del significado de estos protagonismos fue el cuestionamiento a las posiciones dominantes sobre la juventud. Las y los jóvenes hicieron explícito su distanciamiento de las interpretaciones adultocráticas e impulsaron formas propias de reconocimiento, lo cual resultaba profundamente trasgresor para la moral dominante. Al mismo tiempo, las mujeres irrumpieron de manera amplia en los espacios públicos denunciando los poderes y ordenamientos patriarcales, enfatizando la simbiosis de lo personal y lo político, y su derecho al placer y a decidir sobre sus cuerpos. Las mujeres refrendaron su presencia en las luchas y movimientos políticos protagonizando uno de los grandes cambios culturales en la historia social y cultural de los últimos siglos.

El desencanto cobró forma en la *Lost Generation*, jóvenes asumidos como Generación Perdida por los estragos de las dos guerras mundiales realizadas desde objetivos injustificables ante sus ojos, quienes se distanciaron de las perspectivas devastadoras de los poderes dominantes. La generación Beat, con Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Charles Bukowski o Michael McClure, entre otras y otros, funcionó como vanguardia crítica de los estilos de vida

vacuos, plásticos y beligerantes de los grupos dominantes. Luego, llegaron las diferentes vertientes del jipismo con apuestas radicales en los códigos culturales, morales, personales e ideológicos, entre las que destacaron autores y autoras con posicionamientos políticos que sedujeron a amplios sectores juveniles en el mundo, como: The Beatles; Bob Dylan; Joan Baez; Pink Floyd; The Animals; The Doors; Peter, Paul and Mary; The Rolling Stones; Jefferson Airplane. El rock conformó una potente plataforma para la articulación de las inquietudes juveniles con las industrias culturales. La fuerza masiva de cine, radio, televisión, prensa y revistas fue parte de esta internacionalización de códigos culturales, donde cobraron particular relevancia las consignas de paz, amor y libertad.

Los movimientos pacifistas y contra la guerra en Estados Unidos y otros países generaron masivas manifestaciones y acciones contra la invasión estadunidense en Vietnam. La lucha contra la guerra prendió entre las y los jóvenes estudiantes estadunidenses que toparon con la represión y la intolerancia de gobiernos que habían utilizado la mentira y la manipulación patriotera como estrategia para justificar su ingreso y permanencia en la guerra genocida contra la población vietnamita. Los movimientos antibélicos se solaparon con otras heridas profundas y sangrantes de la historia social estadunidense: el racismo y la segregación de las poblaciones afrodescendientes y mexicano-chicanas que fueron carne de cañón en la guerra, al tiempo que se obliteraban sus espacios de participación social. La lucha por los derechos civiles de la población afroestadunidense y el movimiento chicano convocaron a amplios contingentes juveniles. Desde el sur, el triunfo de la Revolución cubana y la imagen heroica y martirizada del Che Guevara, asesinado en 1967, así como la resistencia vietnamita, fueron profundamente inspiradoras para las juventudes latinoamericanas.

¡Qué vivan los estudiantes!

En pleno fragor de los impactos del 2 de octubre de 1968, Monsiváis (1970) publicó *Días de guardar*, donde recrea los sucesos iniciados el 22 de julio con el combate entre los Ciudadelos y los Arañas que derivó en el enfrentamiento entre estudiantes de las vocacionales 2 y 5 con los de la preparatoria Isaac Ochoterena, así como la intervención de los granaderos recurriendo a estrategias represivas al golpear a estudiantes y maestros y utilizar bombas lacrimógenas. Monsiváis recrea las marchas del 68, incluida la del rector Javier Barros Sierra protestando por la violación de la autonomía universitaria, la ocupación militar de las escuelas y la represión. El recorrido Monsivaisiano construye retratos agudos de las consignas y los protagonistas de las marchas y asambleas estudiantiles a través de las figuras del provocador, el grillo, el acelerado, el brigadista, el liberal, el consecuente y el mártir. También describe la marcha del silencio del 13 de septiembre, y los ecos esperanzadores y avasallantes de ese silencio estridente donde las multitudes descubrían y visibilizaban a México. Pero el 18 de septiembre, el ejército tomó Ciudad Universitaria y el 2 de octubre atacó impío con tanques, bayonetas caladas, ametralladoras, bazucas y rifles de alto poder, dejando un insoportable olor a sangre. La conclusión de Monsiváis (1970) sobre la noche de Tlatelolco es demoledora: "nos recuerda y nos señala a aquellos que, con tal de permanecer, suspendieron y decapitaron a la inocencia mexicana" (p. 305).

La participación política de los jóvenes se concentraba en figuras que epitomizaban su condición virtuosa: los estudiantes. El crecimiento de clases y sectores medios expresado en el estudiante fue otro de los ejes importantes para comprender los cambios que influyeron en los eventos de 1968. Al igual que en otros países latinoamericanos,

europeos y en Estados Unidos, las y los estudiantes enarbolaron la resistencia social frente al autoritarismo y la violencia institucionalizada. Fueron jóvenes entusiastas que denostaban al Partido Revolucionario Institucional (PRI), a la *momiza,* a los charros sindicales, a la chota, a los granaderos, y que ejercieron cambios que denotaban transformaciones subjetivas y de conciencia, como el derecho a la melena, a la minifalda, a la sexualidad. Al mismo tiempo, los politizados con ideas socialistas actuaban creyendo que ése sólo era el primer escaño hacia la revolución. La composición político-ideológica de los actuantes en el movimiento estudiantil-popular de 1968 se basaba en un proyecto de mundo diferente, más democrático, menos autoritario, no belicista, sin represión, más incluyente, por lo que se buscó la construcción de lenguajes y discursos comunes con el pueblo.

No podemos generalizar las conductas y compromisos señalados como rasgo inherente a toda la juventud sesentera o a las juventudes en abstracto. La antípoda de esta imagen la conforman los jóvenes que actuaron y actúan en los órganos represivos del Estado como porros y operan como cuerpos de choque pagados por intereses políticos aviesos en las universidades, jóvenes a quienes se les ha identificado como precarios, lúmpenes y marginales, aunque ésa no sea la única condición del porrismo, pues, en Baja California, entre los porros que tomaron las instalaciones durante la huelga del proyecto del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU), en enero de 1980, había muchos jóvenes de clase media. Los porros salieron de las porras que aupaban a equipos deportivos para transformarse en porros aporreadores, aquellos que crecen en los pliegues de las estructuras antidemocráticas y autoritarias de poder y han estado al servicio de los grupos priistas y de agrupamientos facciosos que les pagan y utilizan. Más allá de su reconocida actuación en 1968, 1971 y 2018, los porros son jóvenes delincuentes

que actúan como grupos de choque y en su larga tradición han atacado sistemáticamente a los estudiantes; pero no sólo son personas utilizadas con aviesos intereses por grupos de poder, sino que son hijos de la precarización económica, social, moral y humana que rinden tributo a la banalidad del mal y se venden al mejor postor. Similar proceso ocurre con niños y jóvenes que participan como sicarios en el narcomundo y no vacilan en recurrir a las acciones más crueles e inhumanas contra sus adversarios o contra quienes los jefes les indiquen. Son los Tonas, que viven el todo o nada, que asumen el riesgo y se la juegan bajo la premisa de que más vale una hora de rey que una vida de buey, o los Ponchis, niños precarizados que a muy temprana edad aprendieron a matar para sobrevivir.

Y el silencio devino memoria

El movimiento de 1968 no planteaba posiciones radicales ni utilizaba métodos violentos, era una expresión pacífica que enarbolaba las demandas asentadas en el pliego petitorio: 1. Libertad de todos los presos políticos. 2. Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal y 145 Bis sobre disolución social. 3. Desaparición del cuerpo de granaderos. 4. Destitución de los jefes policíacos Luis Cueto y Raúl Mendiolea. 5. Indemnización a los familiares de los muertos y heridos. 6. Castigo para los funcionarios culpables de los hechos sangrientos. Además de estas demandas, se fueron incorporando exigencias contra el abuso del poder frente al movimiento que expresaban la oposición a la violencia y al autoritarismo oficial: "¡alto a la represión!, ¡presos políticos libertad!"

Después del 2 de octubre vino el silencio de los medios masivos de comunicación más importantes del país; la persecución, la cárcel, la tortura, la desaparición y el asesinato de personas que participaron en

el movimiento o de las que las policías sospechaban; la prohibición de organizaciones políticas de izquierda o críticas al gobierno; la clandestinidad como única forma de actuar y denunciar la criminal persecución; la censura a las voces y producciones discográficas, cinematográficas o escénicas que denunciaron la masacre, como el documental *El grito*, de Leobardo López Arretche (1968), y la película *Rojo amanecer,* de Jorge Fons (1989), enlatada y censurada por el gobierno mexicano. También se vivió la caída del estudiante como epítome de los jóvenes y emblema del futuro. Ante la mirada oficial, las y los estudiantes devinieron seres inmaduros, peligrosos, radicales, comunistas, antimexicanos, viciosos, enemigos de la sociedad.

El año 1968 representa la brutal confrontación entre procesos frescos de cambio social y cultural protagonizados por jóvenes y mujeres, con un régimen político moldeado por el autoritarismo represivo, la antidemocracia, la corrupción y la gesticulación priista acompañada por otras fuerzas de la derecha (como ocurrió con los gobiernos panistas). Represión, encarcelamiento y asesinato fueron estrategias comunes de los gobiernos priistas para enfrentar las disidencias. No hay lugar en este espacio para un recuento puntual de las múltiples vejaciones enmarcadas en esta perspectiva de ejercicio del poder político, pero debemos señalar escenas previas al 68 que muestran el talante represivo contra los movimientos obreros, campesinos o cualquier oposición al régimen. En un recuento realizado por Raúl Jardón (2012) en "La represión en México. 1950-1971", se identifica el asesinato de nueve obreros de la Cooperativa de Vestuario y Equipo por órdenes directas de Manuel Ávila Camacho, en 1941: los trabajadores habían estallado una huelga demandando aumento de salarios y mejores prestaciones; la represión a los mineros de Palaú, Nueva Rosita y Mexican Zinc que luchaban por aumento de salarios y democracia sindical, en 1951; la

represión y el asesinato, en 1952, de simpatizantes de Miguel Henríquez Guzmán, candidato a la presidencia de la República, quienes realizaban un mitin en la Alameda Central de la Ciudad de México (otros 524 henriquistas fueron encarcelados); el asalto al Instituto Politécnico Nacional (IPN), en 1956, y el encarcelamiento de estudiantes que pedían una Ley Orgánica, la revisión de los planes de estudio y la construcción de la Ciudad Politécnica en Zacatenco; la represión, el despido, el asesinato y el encarcelamiento de miles de trabajadores del movimiento ferrocarrilero (incluidos sus dirigentes Valentín Campa y Demetrio Vallejo), en 1958-1959, que buscaba mejoras salariales y democracia sindical; la represión, el encarcelamiento y el despido de maestros del Movimiento Revolucionario del Magisterio, en 1956, que exigían democracia sindical y algunas demandas laborales; el asesinato, en 1962, del zapatista Rubén Jaramillo, quien fuera dirigente campesino del Partido Obrero Agrario Morelense, que encabezó diversas luchas regionales. Traicionado por el presidente Miguel Alemán, Rubén Jaramillo fue asesinado por miembros del ejército y de la policía judicial junto a sus tres hijos y su esposa embarazada. También se suma al recuento la represión y el asesinato de campesinos de la Asociación Cívica Guerrerense (1960-1962) y de muchos otros movimientos campesinos; la represión, el despido y el encarcelamiento de los médicos de la Alianza de Médicos Mexicanos Asociación Civil (AMMAC); la masacre de más de 80 campesinos copreros en Acapulco, en 1967; la represión, la persecución y el asesinato de campesinos de Guerrero (incluido Lucio Cabañas), que se organizaron en el Partido de los Pobres; así como los ataques del ejército y la toma de los recintos universitarios, como ocurrió en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en 1966, y en la Universidad de Sonora, en 1967.

Los sinuosos caminos de la memoria social

Ni los tanques, ni las balas, ni el miedo, ni la cárcel, ni la intimidación pudieron evitar que los recuerdos fragmentados de quienes vivieron o fueron impactados por la noche aciaga del 2 de octubre de 1968 pudieran rearmar experiencias, solapar emociones, articular indicios, calibrar conciencias, compartir indignaciones y recrear el sentido de una memoria social que no pudo ser silenciada: "2 de octubre no se olvida". Esa fecha es más que una efeméride de la historia nacional y mundial, es un punto de quiebre que devino posibilidad de pensar un nuevo y mejor proyecto de vida y de mundo.

Los acontecimientos de 1968 forman parte de un proceso amplio de transformación cultural de México y de las condiciones juveniles. El gobierno se instaló en el argumento de la conjura responsabilizando a los "filósofos de la destrucción", como llamó a: Herbert Marcuse, Erich Fromm, Jean Paul Sartre, inventando una supuesta conjura de los intelectuales. Sin embargo, se fue reconstruyendo la imagen del 68 con fragmentos: se incorporaron los cantos que acompañaron al movimiento, la gráfica como discurso político, los pronunciamientos y ensayos periodísticos de Carlos Monsiváis, Fernando Benítez, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, José Revueltas, Octavio Paz, Elena Poniatowska, Pablo González Casanova, Rosario Castellanos, Daniel Cosío Villegas, David Alfaro Siqueiros, entre otros; así como de Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre o Jean-Luc Godard. También se manifestaron quienes apoyaban la posición gubernamental, como Agustín Yáñez, secretario de Educación Pública; Salvador Novo, para quien la ocupación militar de Ciudad Universitaria fue la mejor noticia que había recibido en mucho tiempo; Vicente Lombardo Toledano y el Partido Popular Socialista (PPS), quienes señalaron que

el movimiento estudiantil era manipulado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés); Rubén Salazar Mallén, para quien el problema de México era la conjura comunista; Elena Garro, que habló del complot de los cobardes, haciendo eco de la posición gubernamental; y Manuel Blanco Moheno, quien acusó a los estudiantes del movimiento de fanáticos y delincuentes, asegurando que se trataba de un plan para sabotear los juegos olímpicos.

Entre las obras seminales sobre el 68, *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska (1971/2012), sigue siendo referencia obligada por la polifonía de voces que conjunta, al igual que la crónica aguda de Carlos Monsiváis (1970) en *Días de guardar*. También destacan *Los días y los años*, de Luis González de Alba (1971); las recreaciones *collage* de *La plaza*, de Luis Spota (1972), o *El gran solitario de palacio*, de René Avilés Fabila (1971/1993).

Tlazoltéotl, la devoradora de inmundicias, quedó saciada. El festín de sangre la rebasaba y no pudo concluir su labor de limpieza. Por ello, a pesar del maquillaje gubernamental, la plaza quedó manchada. La limpidez no es límpida, remarcó Octavio Paz (1968/2006) en su poema "México: olimpiada de 1968". La labor inconclusa fue continuada por los empleados del Distrito Federal.

El 2 de octubre devino grito de rabia, de impotencia, de perplejidad. La recreación literaria se construyó con metáforas de oscuridad, de dolor, de muerte, de indignación, de dignidad. Las imágenes del 2 de octubre quedaron suspendidas, ocultas en las sombras, ataviadas de complicidad. Ahí anidó el apoyo de la noche, la impunidad, el silencio de la devoradora de inmundicias y de los medios masivos de comunicación. Ahí quedó el sueño que no sueña por temor al amanecer, por miedo al recuerdo.

La oscuridad engendra la violencia
y la violencia pide oscuridad
para cuajar en crimen.

Por eso el dos de octubre aguardó hasta la noche
para que nadie viera la mano que empuñaba
el arma, sino sólo su efecto de relámpago:

Y esa luz, breve y lívida, ¿quién? ¿Quién es el que mata?
¿Quiénes los que agonizan, los que mueren?
¿Los que huyen sin zapatos?
¿Los que van a caer en el pozo de una cárcel?
¿Los que se pudren en el hospital?
¿Los que se quedan mudos, para siempre, de espanto?
¿Quién? ¿Quiénes? Nadie. Al día siguiente, nadie.

Esto denunció Rosario Castellanos (1971/2012, pp. 192-193) en su "Memorial de Tlatelolco". Las imágenes dolorosas se suceden en recreaciones poéticas que oscilan entre el dolor, el coraje y la perplejidad:

[...] gotean las lágrimas
allí en Tlatelolco.
[...] Entonces se oyó el estruendo, entonces se alzaron los gritos.
[...] y el olor de la sangre mojaba el aire
[...] y todo esto pasó con nosotros.
[...] gusanos pululan por calles y plazas.

Eso asentó José Emilio Pacheco (1971/2012, pp. 188-189, 226) en "Lectura de los Cantares mexicanos".

El dolor es impotencia, incertidumbre, como el herido de *Almohadón de vientos*, de Alberto Huerta (1987), uno de los tantos y tantas que quedaron tirados en la plaza, moribundos, sin fuerzas para gritar y decir que aún estaban vivos cuando, considerándolos muertos, los jalaban de los tobillos. Posiblemente los jalaba algún soldado como Marcelino Zavala, quien no pudo evitar que El Tractor, uno de sus compañeros del batallón, asesinara a su hijo en la plaza de Tlatelolco, como se narra en *La tarde anaranjada*, de Marco Aurelio Carballo (1976). Frente a la indolencia brota la indignación, somos un país de indiferentes, de amnésicos, de poca-madres, dice Hernán Lara Zavala; pero el rojo-sangre y el traca traca de las ametralladoras fueron denunciados por María Luisa Mendoza (1971) en *Con él, conmigo, con nosotros tres*:

> La sangre embarrada en la pared provocaba náusea [...] Pero no era la sangre brillante y alegre que acababa de salir de la carne y casi da gusto y uno dice ¡qué bella es!, no, era la sangre a secas, seca, negra, oxidada, rechupada por la piedra, vorazmente tragada —tragacanto de canto rodado— hacia adentro, deglutida en la panza de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. (p. 28)

El 2 de octubre fue una de esas noches que salen vestidas de luto cuando los tejidos se destejen y los huesos truenan, como dice Norberto Treviño. "El griterío se argamasa con el masticar frenético de los mecanismos de acero y se oyen gritos sin fonemas como un aullido deslindado", escucha Salvador Castañeda (1992, p. 19) en *La patria celestial*. En *Si muero lejos de ti*, de Jorge Aguilar Mora (1979), el recuerdo es obsesión —¿Dónde estabas tú?, ¿dónde estabas tú?—, es protección, es recurso que exorciza la amenaza recurrente: "[...] Y si no podemos recordarlo instante tras instante es porque no queremos morir de nuevo, porque no queremos que se repita, que no se repita, que no, aunque es inútil olvidar, es inútil

recuperar la memoria" (Aguilar, 1979, p. 6). En *Al cielo por asalto*, Agustín Ramos (1979) lo recrea contundente: "¿Cómo, a través de qué sutilísimos procesos, la experiencia se fue convirtiendo en un recuerdo, el insomnio en sueño, la vida en muerte?" (p. 10) Recordar para no repetir, recordar para no morir y las imágenes aparecen dolientes en la poesía:

> Oh, bebedor de la noche, ¿por qué te disfrazas ahora?
> ¿Todo es igual acaso? ¿Tengo que repetir
> lo que el augur grabó en el silencio de la piedra
> curtida por el viento? [...]
> ¿Con coágulos de sangre escribiremos México?

Reclama Juan Bañuelos (1971/1998, p. 161) en "No consta en actas". La memoria dolorosa del 68 colinda con la muerte como tragedia anticipada por la pluma de Shakespeare (1609/1999) en su soneto LXVI: "Asqueado de todo esto me resisto a vivir [...] asqueado de todo esto preferiría morir".

El año 1968 no se agota en lamentos impotentes ni en ayes pavorosos. La poesía construye anclajes memorísticos fundamentales:

> Recordad poeta lo que el pueblo olvida
> [...] Y la tristeza mata por enésima vez
> A nuestra terca nación resucitada.
> [...] Que el país que tuvimos ya no lo tenemos.
> Un nuevo territorio
> En este siglo expansionista
> Al infierno fue anexado
> En un dos de octubre mexicano.

Esto dice Marco Antonio Montes de Oca (1986, p. 109) en "El altar de los muertos".

Varias décadas después, el movimiento estudiantil popular de 1968 adquirió nueva centralidad a partir de un recuerdo activo de aquellos que se empeñaron en combatir la desmemoria, que acusaron con Marcué Pardiñas y que, con Rosario Castellanos (1971/2012) en su "Memorial de Tlatelolco", entendieron el compromiso activo de la memoria: "Recuerdo, recordemos / hasta que la justicia se siente entre nosotros" (p. 193), o amplificaron la condena sin fecha de caducidad que José Revueltas (1978) impuso a los cómplices del crimen: "Han pasado dos años, pero esto no es cosa del transcurrir del tiempo, sino del transcurrir de la justicia histórica: sólo ella puede cerrar esta herida. No obstante, ni la justicia histórica, ni nadie, ni nada podrá borrar este recuerdo: será siempre un acta de acusación y una condena" (p. 280). José Revueltas (1978), figura insumisa, rebelde e inclaudicable, sentenció:

> Pero mientras viva y trabaje nuestro cerebro, nuestro pensamiento, ustedes serán impotentes para detener su acción. Mientras viva y trabaje nuestro pensamiento, ustedes, jueces, funcionarios, presidentes dictatoriales, agentes policiacos, delatores, verdugos y demás basura histórica, ustedes y los hijos de ustedes, los hijos de sus hijos y los hijos de éstos, no vivirán en paz. He dicho. (p. 283)

Biocultura, jóvenes y resistencias

Después del 68, por la represión, el encarcelamiento político, las desapariciones y la derrota de posiciones que buscaron el cambio revolucionario, se desdibujó la presencia pública de las y los jóvenes y cobraron fuerza las identidades juveniles que construían estilos de vida propios, significados y significantes: eran los roqueros, los punks, los

góticos, los cholos, los chavos banda, los raperos y *taggers* o grafiteros que conformaban formas visibles y reconocibles asumidas como dispositivos de identidad y resistencia.

En varios trabajos he señalado la inexistencia de la juventud fuera de los cronotopos que le definen, las condiciones históricas, situadas y temporales, que les significan, y he desarrollado el concepto de "tiempo social" e "intensidad del tiempo social" para comprender los procesos que enmarcan trayectorias sociales diferenciadas de envejecimiento a partir de las desigualdades sociales tanto en términos diacrónicos como sincrónicos. La intensidad del tiempo social nos permite comprender las inscripciones del tiempo en el cuerpo, su marca, su paso, sus huellas definitorias en el territorio corporal. La intensidad del tiempo social nos permite entender que los pobres y los ricos no envejecen de manera similar y que puede haber muchos años de diferencia en la esperanza de vida al nacer entre los más ricos y los más pobres.

Los jóvenes siguieron participando y resistiendo desde otros campos de disputa social, como han hecho cholos y grafiteros en la lucha por la significación del espacio público, las gramáticas urbanas y la inteligibilidad de las ciudades.

Movimientos y resistencias juveniles

En la última década observamos un repunte de la participación protagónica juvenil en el ámbito público y una redefinición de la política y de lo político. En 2017, vivían en México 123.5 millones de habitantes, de los cuales más de la mitad (65.2 millones) eran menores de 29 años (33.3 millones tenían menos de 15 años y 31.9 millones eran jóvenes entre 15 y 29 años), y la esperanza de vida al nacer creció a 75.3 años, según datos del Inegi (Notimex, 2017).

En este escenario reaparecieron los protagonismos juveniles en la escena pública, donde podemos considerar nuevos movimientos, como la Primavera Árabe (2011); el Movimiento de los Indignados o 15 M Español (2011); Occupy Wall Street, Nueva York (2011); Dreammers (2008); #YoSoy132 (2012); la lucha por acuerdos de paz de los mareros centroamericanos (2012); la Mesa Amplia Nacional Estudiantil (MANE), colombiana (2015); la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (2011); la Revuelta Brasileña (2013); los estudiantes estadunidenses de secundaria y preparatoria que enarbolan el "¡nunca más!", que irrumpió tras la masacre de Parkland, Florida (2018) por las continuas matanzas que se cometen en ese país asociadas a la permisividad del acceso a las armas; o Black Lives Matter (2013), que sigue dando muestras del profundo racismo que existe en Estados Unidos, especialmente entre sus fuerzas policiales.

Las marchas y protestas masivas en el mundo para salvar el planeta, iniciadas por la adolescente Greta Thunberg, han evidenciado las responsabilidades predatorias de gobiernos y empresas contaminantes que adquirieron presencia global en 2019, haciendo que muchas y muchos entendamos que frente a la devastación del planeta no existe un plan B. Otros incorporan perspectivas disidentes de la política, definidas desde la relación Estado-sistema de partidos, desconfiando de los políticos y de los sistemas de procuración de justicia, y se posicionan como movimientos agenda donde cobran relevancia temas de derechos humanos, ecológicos, de defensa indígena y solidaridad con los zapatistas, por la defensa del planeta frente a los desastres naturales socialmente amplificados, al tiempo que buscan formas de acción más horizontales que enmarcan sus luchas desde apuestas simbólico-culturales y artísticas, que renuncian a protagonismos, que desdibujan las fronteras *etic-emic*, el adentro y el afuera desde posicionamientos *emtic* (donde el adentro

y el afuera pueden ser lugares intercambiables o entornos numinosos linderos que se transitan y trasponen de forma intermitente), que descubren ámbitos inéditos de conectividad global y desarrollan nuevas mediaciones de acción, como el uso de las redes sociales: dispositivos que permiten la condición cuasi mágica donde frecuentemente el vacío deviene multitud.

Junto a las experiencias de la Primavera Árabe, del 15 M o de Occupy Nueva York, donde las redes han tenido un papel protagónico como mediación de la acción social, pensar la experiencia de 1968 a la luz del movimiento #YoSoy132, o el movimiento por la presentación con vida de los estudiantes de Ayotzinapa y el castigo de los responsables de esa infamia y de quienes los han protegido, encubierto o alterado, nos permite identificar elementos centrales que desafían la capacidad del Estado para imponer sus verdades históricas. En 1968, los medios masivos de comunicación negaron la masacre del 2 de octubre y trataron de ocultarla, de velarla, de invisibilizarla. En 2012, los estudiantes de la Universidad Iberoamericana (Ibero) increparon al candidato del PRI, Enrique Peña Nieto (EPN), quien con tono y talante diazordacista asumió la responsabilidad de la represión indiscriminada, la detención de más de 200 personas, las agresiones sexuales a más de 30 mujeres y el asesinato de un niño y un joven en Atenco, pero olvidó o desdeñó que en esa población se cometieron violaciones a los derechos humanos. Los medios aceitaron sus dispositivos de criminalización contra quienes cuestionaron a EPN, argumentando que no eran estudiantes, que eran violentos, saboteadores, agitadores, pero, a diferencia de 1968, un video elaborado por 131 jóvenes de la Ibero, mostrando la credencial que los acreditaba como estudiantes, fue difundido en el ciberespacio y eso bastó para detonar el movimiento #YoSoy132 que desmontó la mentira oficial y la complicidad de los medios.

El 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971 son parte de la necropolítica impulsada por el Estado mexicano, al igual que las represiones y asesinatos de obreros, campesinos, estudiantes, periodistas, adversarios políticos y luchadores sociales en el marco de la llamada Guerra Sucia que no fue una guerra, sino el uso de la fuerza del Estado actuando para desaparecer y asesinar ilegalmente a cientos de personas, muchas de ellas hombres y mujeres jóvenes.

También debemos recordar el asesinato de personas indefensas en Aguas Blancas, Guerrero, el 28 de junio de 1995, donde se asesinó a 17 campesinos y se hirió a más de dos decenas de campesinos desarmados de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS), quienes demandaban agua, hospitales y escuelas; así como la masacre de 45 indígenas tzotziles desarmados, mayoritariamente mujeres y niños, mientras oraban en una iglesia en Acteal, en 1997 (varias de las mujeres asesinadas se encontraban embarazadas). Y el caso de junio de 1998, cuando 11 indígenas mixtecos de la comunidad El Charco fueron asesinados, cinco mujeres mixtecas fueron heridas y 22 más fueron detenidas por soldados del ejército mexicano, quienes les dispararon y lanzaron granadas mientras dormían en la escuela primaria Caritino Maldonado. O lo ocurrido el 30 de junio de 2014, en una bodega de Tlatlaya, Estado de México, cuando elementos del ejército mexicano asesinaron a 22 personas, 15 de las cuales fueron ejecutadas cuando ya estaban domeñadas. Junto a estos eventos ignominiosos, debemos incluir el asesinato de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, en 2010, y el de otros 193 en 2011, así como el asesinato de seis personas y la desaparición de 43 estudiantes normalistas en Ayotzinapa, Guerrero, en 2014, crimen de Estado que sigue evidenciando la condición apócrifa de la verdad histórica oficial y mantiene el reclamo de justicia, presentación con vida de los estudiantes desaparecidos y castigo para los responsables.

El nuevo rostro de la necropolítica en México y América Latina se expresa en el feminicidio y el juvenicidio. La principal causa de muerte de las y los jóvenes latinoamericanos son las violencias que se presentan en forma de precarización, limpieza social, ejecuciones sumarias, falsos positivos, exterminio, levantones, desapariciones, racismo, asesinato sistemático de mujeres por disposición misógina anclada al orden patriarcal y complicidades institucionales.

Los ejemplos presentados son expresiones de la necropolítica que persiste en nuestro país, donde hay vidas que no importan, vidas prescindibles, vidas desechables, vidas proscritas, nulas vidas, vidas precarias. En este contexto, resuenan las palabras de Rosario Castellanos, que podemos recrear como: "recuerdo, recordemos y luchemos hasta que la justicia se siente entre nosotros". Entonces, las voces devienen consignas urgentes, imprescindibles, insoslayables: "¡2 de octubre no se olvida!, ¡nunca más un México sin nosotros!, ¡ni una más!, ¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!, ¡nos faltan 43!, ¡justicia ya!"

El pachuco, el pocho y el Tin Tan

En Ciudad Juárez, Chihuahua, frontera del paso Texas
se encontraron dos carnales, encerrados tras las rejas.
El primero era tarzán, de la capital venía,
el segundo era pachuco, de California salía.

El tarzán le preguntó:

—¿De 'ónde viene usted, carnal? ¿Por qué lo echaron al bote?

Y el pachuco le comienza a platicar:

—Pues ¿sabe qué?, gai, yo apañé a un ruco allá en Los, ¿ve?, y me descolgué pa' Juariles, ¿sabe?, que me puse jarioso y me fui a un resta, y me pregunta una ruca que si qué quiero de ref y le digo yo: "ésa, pues tráigame unas de láminas con unos de cemento". Pos se escamó de a bute la ruca y le llamó a la jura y, pos, me entabicaron.

Entonces dice el pachuco:

—¿De 'ónde viene usted, canita? ¿Por qué lo echaron al taris?, dígame ¿por qué se agüita?

—Yo vengo de bute lejos, de la mera capirucha, no le tengo escame a nadie, pos aquí traigo mi trucha. Pos verá lo que pasó acabado de llegar, póngame mucha atención.

Y el tarzán le comienza a platicar:

—Nel, pos, ¿sabe, carnal?, me fui a una cantina, ¿ve? Y bute de volada me sale una guichapa. Me dice que si quiero tomar birria, pos allá en Mexicles la birria se come, ése, no se toma, ¿ve? Pos es carne, hombre, pero como yo no le hago al totacho, pos acá le dicen birria a la cerveza, nel, pos yo no me daba cuenta, ¿ve?, pos yo dije: "esta me quiere vacilar" y me puse muy locote y me carrucharon al taris, ¿ve?

En Ciudad Juárez, Chihuahua, Frontera de El Paso, Texas,
se quedaron los carnales encerrados con sus quejas.

El pachuco y el tarzán

Trío imperial

Tin Tan convoca un coro de voces y evocaciones entrañables que presentan aspectos de la vida, la carrera artística y la personalidad de Germán Genaro Cipriano Gómez-Valdés Castillo (1915-29 de junio de 1973), nombre derivado de preferencias y conflictos intrafamiliares entre la abuela y la madre, según recuerda, en *La historia inédita de Tin Tan*, Rosalía Valdés Julián (2003), hija de quien también fue conocido como La Chiva y Topillo Tapas, imitador de Agustín Lara en la XEJ de Ciudad Juárez, a quien la suerte y la detención del cómico Donato en la frontera le presenta la oportunidad de incorporarse a la compañía de Paco Miller.

Tin Tan supo conformar una verdadera clica de actores con la que mantuvo larga e intensa amistad, así como densas relaciones de trabajo. Entre sus integrantes destacan Marcelo Chávez, su amigo, patiño, socio, cómplice y carnal; José René Ruiz, Tun Tun, gigante de la actuación, el baile y el conocimiento de antros, salones y centros nocturnos; y el argentino de imagen fosca y ruda, Wolf Ruvinskis, así como figuras insoslayables en las películas tintanescas, como Fanny Kaufman, la fabulosa Vitola; la trepidante Yolanda Montes, Tongolele; Jorge Zamora Montalvo, Zamorita; Silvia Pinal y sus hermanos Manuel, El Loco, y Ramón, Don Ramón. La filmografía de Tin Tan también incluye a las principales figuras del cine mexicano y sus directores en una época que inicia con *Hotel de verano* (1944), de René Cardona, hasta *Noche de muerte* (1975), del mismo director, prota-

gonizada por Alejandro Muñoz, el legendario Blue Demon y Tere Velázquez, con un Tin Tan disminuido que evidencia que ya se encuentran lejanos sus años de gloria.

El pachuco: emblema juvenil fronterizo

Desde 1939 y hasta los años sesenta, en los espacios urbanos fronterizos se desarrolló el primer movimiento juvenil masivo, transfronterizo y transnacional encarnado en un personaje icónico: el pachuco, figura emblemática de resistencia y desafío que creció de manera importante en los barrios mexicanos y chicanos en ambos lados de la frontera, construyendo una estética peculiar que incluía el "tacuche" (el traje), las "garras" (la ropa), el "tando" (el sombrero), las "calcas" o "calcos" (los zapatos); mientras que las mujeres también construyeron su marca peculiar con las faldas cortas y el peinado de doble piso. Los pachucos incorporaron una "teórica" (discurso) que incorporaba de manera intensa un *slang* fronterizo enriquecido con sus propias aportaciones, principalmente las referidas a la vida del barrio. El pachuco y la pachuca dieron nuevos sentidos a la gestualidad y al uso del cuerpo como territorio identitario marcado por el estilo, el desafío, el vacile y la centralidad del baile al ritmo de *swing, booguie* y mambo. También definieron nuevas formas de apropiación de los espacios públicos y, de manera implícita, las pachucas cuestionaron los roles de pasividad femenina. Pachucos y pachucas fueron perseguidos en México por su condición de pobres, mientras que en Estados Unidos vivieron humillaciones y agresiones por su condición étnica y cultural en cuanto mexicanos y chicanos.

Las figuras del espectáculo han tenido una importante participación en la recreación de los arquetipos norteños. Entre las que han impreso

sellos propios en las representaciones de lo norteño o lo fronterizo destaca Tin Tan, con su recuperación del pachuco, que recreaba el habla popular de la frontera e incorporaba nuevas expresiones definidas desde la convivencia urbana. Tin Tan recuperó la vestimenta del pachuco con sus "tandos" de ala ancha adornados con una pluma al costado, los sacos anchos y largos, y pantalones bombachos que se ajustaban en los tobillos. Las camisas de colores llamativos y una cadena larga colgando al costado eran parte de su vestuario reconocible y caricaturizado, pero útil, como si hubiese sido elaborado exprofeso para una coreografía de *swing, booguie* o de mambo, sus ritmos preferidos. Además del vestuario, Tin Tan recuperó el lenguaje del pachuco, el caló de los "vatos", la "teórica" de los barrios, plagada de anglicismos, neologismos y reciclaje de palabras antiguas ("guacha", "trucha", "chale", "huisa", "vaisa", "derecha la flecha", "calmantes montes", "ahueca el ala, chavala"). El pachuco y su lenguaje fueron insumos importantes en el inicio de la carrera de Tin Tan, quien se sobrepuso a la censura y a los límites mismos de las "garras" y la "estampa" para desplegar su inmensa creatividad histriónica recreando elementos de la cultura de frontera, en la cual se podía reconocer la población mexicana y chicana de ambos lados. De manera especial captó el estilo y el lenguaje de los jóvenes norteños de las colonias populares y de los barrios mexicanos en Estados Unidos, dando forma a un personaje reconocible, cercano, bordado desde las fronteras del lenguaje y del estilo. Tin Tan cantó a las diversidades, a los cruces y a los desencuentros lingüísticos, como en *El pachuco y el tarzán*, rola del Trío imperial (1946) que destaca los conflictos derivados del habla juvenil urbana de la frontera y del centro del país.

Durante las primeras décadas del siglo xx, México vivía cambios importantes, entre los que se encontraba una inmensa masa campesina que había empezado a emigrar del campo con el proceso revolucionario

de 1910-1917 y que recreaba sus mundos culturales en los nuevos escenarios urbanos y citadinos donde, desde las perspectivas de las clases altas, quedaban reducidos a la condición de pandilleros, como asienta Julio Guerrero (1901) en su libro seminal *La génesis del crimen en México. Estudio de psiquiatría social*, o a léperos, concepto interpretado por Samuel Ramos (1934/1985) en su imprescindible obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, que tuvo fuerte centralidad en la interpretación de un supuesto carácter del mexicano y ejerció importante influencia en las miradas sobre la identidad de los mexicanos en muchos autores, incluidos Jorge Cuesta y Octavio Paz. El lépero expresaba esa condición agudamente cándida recuperada por Cantinflas en su personaje de las primeras cintas, mientras que Tin Tan representaba al personaje formado en los barrios. Tin Tan es una figura urbana, y en sus primeras películas recrea aspectos distintivos de la cultura fronteriza, lo cual le abrió un mundo de simpatías, pero también le generó animadversiones entre intelectuales que veían en él los rasgos culturales que tanto despreciaban, como ocurrió con José Vasconcelos (1944), quien alertó en el periódico *Novedades* sobre lo que definió como la "jerigonza tintanesca" y sobre su pochismo lingüístico que ganaba espacios en el centro del país. Al igual que otros intelectuales que mostraron su preocupación por la cultura fronteriza —a la que consideraban como una expresión de corrupción cultural y lingüística de la auténtica cultura mexicana del centro y sur del país—, como Amado Nervo, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez y Octavio Paz, Vasconcelos veía en Tin Tan la expresión del pochismo que tanto le incomodaba.

Uno de los conceptos que ha incidido de forma especial en la discusión estereotipada sobre los rasgos culturales de la población fronteriza y transfronteriza es el concepto de "pocho", término con el cual se ha aludido de manera indiscriminada a la población chicana y a la

población fronteriza del norte de México. De acuerdo con el *Vocabulario sonorense*, de Horacio Sobarzo (2006), la palabra "pochi" devino "pocho". "Pochi" proviene de la lengua ópata: "potzico", que significa cortar o arrancar la hierba, y "potzi", cuyo significado es cortar o recortar algo. De la misma manera, "pocho" connota descolorido o quebrado de color (Valenzuela, 1998b, p. 192). En el mismo texto, encontramos algunos usos de la palabra como adjetivación utilizada para hacer referencia a una prenda pochi, condición que alude a ropa corta, reducida o rabona, o a cualquier cosa cortada o reducida.

En el noroeste mexicano y suroeste estadunidense, "pocho" se utiliza en su connotación de corto o rabón; por ejemplo, se puede decir que alguien trae las faldas pochas o los pantalones pochos o pochis, y cuando algo se corta, se dice que "se pochó". Podemos considerar que, por asociación, la palabra "pochi" se utilizó para hacer referencia a rasgos mutilados de las personas, por ejemplo: "le pocharon un brazo o una pierna", para señalar que le cortaron esos miembros. La dimensión referida a la condición física se trasladó a la identificación de cualidades emotivas, éticas, morales o culturales, de tal manera que también se podían pochar las palabras, las ideas, las lealtades, los compromisos y las emociones. Bajo esta condición, las personas podían utilizar faldas o pantalones pochis, pero también se podían pochar las cosas e, incluso, los vínculos de pertenencia. Bajo esta última condición, la población mexicana comenzó a identificar como pochas y pochos a las y los mexicanos que fueron cortados del territorio pochado tras la guerra de 1847, quedando en el lado estadunidense, así como a sus descendientes, y a residentes de la frontera norte mexicana a quienes desde el centro del país se les asociaba con estilos de vida, culturales y lingüísticos propios de los angloestadunidenses.

La identificación de los mexicanos de ambos lados de la frontera México-Estados Unidos como pochos adquirió importancia en la segunda

mitad del siglo XIX, pero se volvió conspicua en los albores del siglo XX, en medio de conflictos asociados a la Revolución mexicana y la pugna entre grupos y líderes que disputaban el poder. Esta condición estuvo particularmente dirigida a los grupos del norte, a quienes se asociaban rasgos degradados considerados como proclives al mundo angloestadunidense. La palabra "pocho" se incorporó al repertorio de estereotipos que identificaban a los dirigentes y combatientes norteños a quienes se creía bárbaros y, de manera especial, a quienes en su habla coloquial utilizaban palabras del idioma inglés y tenían hábitos adquiridos en Estados Unidos, así como a quienes mostraban simpatía al gobierno o la nación estadunidenses.

Vasconcelos (1936) nombró uno de los apartados de su obra autobiográfica *La Tormenta* con el sugerente subtítulo "Asoma el pochismo", en el cual refiere a un artículo apócrifo de Roberto Pesqueira, residente de Douglas, Arizona. En este texto, se planteaba una suerte de redención racista del centro y sur mexicano por parte de los hombres del norte, considerados portadores de la civilización. Pesqueira representaba la imagen que daba sentido a la perspectiva estereotipada sobre la gente del norte que cobró forma en la figura del pocho, además, generó el espacio para que Vasconcelos proyectara su desprecio frente a lo que entendía como zafiedad de los norteños, a quienes consideraba ciegos habitantes de los parajes desérticos del norte, ávidos de reconocimiento y adulación, antípodas de la condición ilustrada que identificaba a los residentes del centro del país.

Pero no sólo eran prejuicios los que alimentaban las preocupaciones de Vasconcelos: la connotación del concepto de "pocho" arrastraba temor al entreguismo y miedo a la voracidad estadunidense. Tras la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, en febrero de 1848, Estados Unidos no había cesado en su empeño de apoderarse de más

tierras mexicanas y toleraba o fomentaba incursiones filibusteras, por eso el concepto "pocho" se definió con base en un miedo justificado al intervencionismo estadunidense, utilizado para referir a personas mexicanas desnacionalizadas, renegadas, descastadas, agringadas, entreguistas y subordinadas a los amos estadunidenses, rasgos que Vasconcelos identificaba en figuras como Plutarco Elías Calles y Abelardo L. Rodríguez, el presidente de paja. Para dicho autor, el predominio del pochismo no representaba cultura, sino un barniz de civilización que se untaba en California, Nuevo México o Arizona (Vasconcelos, 1936, pp. 535-536).

El pocho, desde la recreación de Vasconcelos, implicaba la miseria cultural del norte, era la apropiación irreflexiva de la doctrina enemiga, producto de la condición ígnara de los norteños. Desde su perspectiva, el pochismo significaba estrechez de miras de quienes priorizaban un primitivismo norteamericano y participaban en la disolución o la destrucción de la cultura latino-española.

El pochismo expresaba diferencias fundamentales entre los grupos que protagonizaron la Revolución mexicana e identificaba al informe grupo de sonorenses. El pochismo era lo que se definía como "nortismo", un México de los norteños, de los noroestenses y, de manera más precisa, de los sonorenses, tierra donde surgió el concepto de "pocho". Así, el pochismo era un refugio de *anglotown* y un espacio de contención o una barrera a la anfictionía latinoamericana y la influencia de la capital mexicana.

La dimensión política del pochismo expresaba el nivel de los conflictos que definían al México revolucionario y se convirtió en un concepto concomitante a la traición que demarcaba ausencia de identificación con la nación mexicana y sus valores culturales; por el contrario, se caracterizaba por su posición conspirativa, subordinada y su

lealtad más cercana a Estados Unidos que a México. El pocho era impostura, simulación, gesticulación, y expresaba la antípoda del mexicano auténtico, características que podemos encontrar de manera clara en algunas figuras y representantes de la clase política-empresarial, pero injustamente adjudicado a todas las mexicanas y los mexicanos que incorporan elementos culturales estadunidenses. En Tolimán, Vasconcelos (1936) expresó la frase lapidaria tantas veces aludida, que devino imagen manida que sintetiza su perspectiva sobre el norte con su supuesto descobijo cultural ubicado como sitio liminal donde termina la civilización e inicia la barbarie…

> Tolimán, bello nombre y panorama riente; allí nos hospedó la maestra; mató pollos y los sirvió guisados en buena salsa. Nos sentimos en tierra civilizada. Donde termina el guiso y empieza a comerse la carne asada, comienza la barbarie. (pp. 682-683)

Esta interpretación de la población mexicana en ambos lados de la frontera generó visiones estereotipadas conformadas desde el desconocimiento de su historia social y de los procesos culturales que definen los ámbitos transfronterizos y a la población mexicana tras la cruenta invasión estadunidense de 1847 y la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo en febrero de 1848. La condición pocha, entendida como una perspectiva entreguista de cierta clase política del norte, centro y sur del país, se fue extendiendo de manera equivocada, injusta y desinformada al conjunto de la población fronteriza y chicana, ampliando los campos de incomprensión entre diversos sectores de la población de origen mexicano en ambos lados de la frontera.

En 1944, José Vasconcelos publicó un artículo titulado "El porqué del pochismo" (sic), en el periódico *Novedades,* donde regresaba a sus obsesivos comentarios contra el pochismo, al que le había dedicado

acres críticas en *La Tormenta* (1936), pero que retomó enjundioso y preocupado al percatarse del avasallante éxito de Tin Tan. En él destaca:

> En recientes artículos de prensa se ha renovado el tema de la corrupción de nuestro idioma por culpa del pochismo lingüístico. Se ha pretendido que hacen daño incalculable determinados actores que explotan la jerga hispanosajona como único atractivo de espectáculos mediocres, cuando no vulgares. Más lamentable que el actor que se gana su vida como puede, me parece a mí el público que disfruta chistes sosos, en vocabulario inepto. (Vasconcelos, 1944, s. p.)

—¡Sí, señor! ... ¡Diez pesos el kilo de libro!
—¡Caray, ni que fuera "La Divina Comedia"!

EL PORQUE DEL POCHISMO

Por José Vasconcelos

Lic. JOSÉ VASCONCELOS

En recientes artículos de prensa se ha renovado el tema de la corrupción de nuestro idioma por culpa del pochismo lingüístico. Se ha pretendido que hacen daño incalculable determinados actores que explotan la jerga hispanosajona como único atractivo de espectáculos mediocres, cuando no vulgares. Más lamentable que el actor que se gana su vida como puede, me parece a mí el público que disfruta chistes sosos, en vocabulario inepto. Y porque creo que el público es más culpable de la decadencia de nuestros espectáculos que los actores que le siguen sus preferencias, me atrevo a señalar las causas de este mal gusto, que paga tanto espectáculo lamentable. El bajo nivel cultural no coincide precisamente con el bajo nivel económico. Espectáculos abundan que cobran tres y cuatro pesos por asiento y no serían gustados por la clase media culta, aunque pudiera pagarlos. Los pagan los nuevos ricos; es claro que un mal argumento de cine, o de teatro, pasa inadvertido para quien no lee, o si lee, carece de disciplina y de ilustración para distinguir lo bueno y lo malo. En los últimos tiempos, la lectura se ha difundido considerablemente, pero no la calidad de la lectura. Lo que prueba que a los lectores se les ha dado la técnica, pero no siempre el juicio que distingue lo bueno y lo noble, de lo bajo y lo vil. Y también en la literatura se cuelan lo bajo y lo vil.

Pero volviendo al pochismo lingüístico es del caso recordar una opinión que recogí en Panamá hace algunos meses. Un profesor de la Universidad de Panamá, hombre que ha viajado largamente por Europa y los Estados Unidos y conoce nuestra frontera del norte y está enterado de lo que es nuestro pochismo, nos decía:

"En Panamá no hay pochismo. Aquí somos, es verdad, un pueblo bilingüe, pero no se produce la confusión y rebajamiento que son propios del pochismo, porque todo el que habla los dos idiomas los habla bien, no a medias uno y mal el otro. Y esto es así, explicaba, porque conocemos la gramática de las dos lenguas, la de la nuestra y la otra". Y añadía: "el pochismo lingüístico sólo se explica en poblaciones iletradas, analfabetas". Sólo el que conoce mal su idioma, lo corrompe usando términos exóticos, porque no sabe lo que es castizo.

Ahora bien, esto es cierto en gran medida. Y no podemos acusar a nuestros compatriotas que se han criado en el sur de los Estados Unidos de conocer mal el castellano, de no conocerlo gramaticalmente, puesto que no tienen ellos escuela en español; y así lo poco o mucho que conocen del idioma es lo que adquieren en el hogar. ¡En la mayoría de los casos, un hogar sin libros ni padres capaces de enseñar! No podrían enseñar los padres de esos hogares, aunque supieran, porque el tiempo empleado en la ardua y mal pagada labor del emigrante, les roba la energía y el buen humor. Es inevitable, por lo mismo, que los hijos de los mexicanos residentes en los Estados Unidos, jamás adquieran el conocimiento gramatical de nuestra lengua, puesto que no tienen ni maestros ni libros en castellano, ni hábito de lectura. Y un idioma que no es leído, es un idioma que se desintegra y se corrompe, se deja llevar a la jerga y al dialecto. Todo el secreto del cantinflismo está en hablar como hablan los que no saben leer, o leen apenas, sin haberse formado hábitos de lectura.

Quedará el recurso de que nuestros compatriotas nacidos en Estados Unidos aprendiesen bien el inglés. Por lo general no lo logran, porque van a la escuela por poco tiempo, y tienen que desarrollar esfuerzo triple del esfuerzo que hace el alumno norteamericano, porque les falta, en el hogar, el ejercicio de la lengua que estudian.

En todo caso el problema de la educación de los millones de nuestros compatriotas que han tenido que emigrar en busca de mayores libertades y mejores oportunidades económicas, es un problema que no está en nuestras manos resolver, ni siquiera modificar. En cambio, lo que sí podríamos combatir, es la plaga del pochismo que se desarrolla en nuestro propio territorio. En la frontera, de Sonora a Nuevo Laredo, ha habido, en los últimos cinco años, una reacción en contra del pochismo lingüístico. Las buenas escuelas primarias de Nuevo Laredo y Coahuila y el esfuerzo de patriotas ilustrados han logrado contener el abuso de la jerigonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la capital la que fomenta, aplaude y disfruta el pochismo!

¿Será porque en las capitales, por causa de la multitud heterogénea que las forma, es imposible crear opinión, purificar el espíritu? Sin embargo, en Buenos Aires la escuela primaria difundida y eficaz, ha castellanizado al extranjero, ha vencido a la jerga italopolaca que, por un momento, tuvo amenazado al buen decir tradicional de la Argentina. Podría hacerse en efecto un interesantísimo estudio lingüístico comparando el texto de las publicaciones argentinas, de hace veinte o treinta años, con las del presente. Se hallaría un adelanto notorio en el sentido de una vuelta a la castellanidad. Retorno que ha sido buscado, estimulado, procurado por los intelectuales argentinos. Se dieron ellos cuenta del peligro de un nacionalismo equivocado que, en cierto momento, llevó el lenguaje argentino, a coincidir con la argentinidad, a tal punto que ya nadie lo entendía, y de que el verdadero nacionalismo, el verdadero patriotismo consistía en mantenerse fieles al idioma que es, para todo pueblo, una esencia de su cultura.

El pochismo, pues, se combate por medio de la ilustración. No hace falta burlarse de él; tampoco merece el honor de que se le condene. Despreciar algo ya es tomarlo en serio. La ignorancia no merece desprecio sino corrección.

Y para corregir los vicios del lenguaje de nuestra población humilde, y humilde es toda la población mexicana de Estados Unidos, lo que hace falta es no dejarnos contagiar. Y para ello darnos cuenta de que, si el pochismo es una fatalidad de poblaciones sometidas e ignorantes, en cambio es una lacra repugnante, en el aula o en la diversión de personas que se respetan.

LA SAL DEL DIA

Por LORD LYON

CLIMA PROPICIO

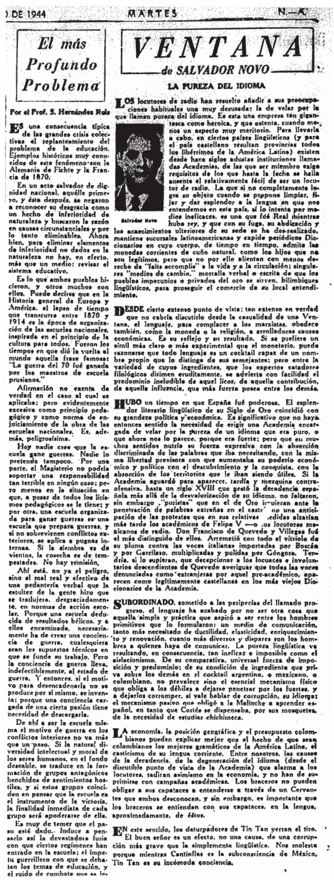
Hace tanto calor y es tan marcada de trópico la tierra ardiente y seca, que hasta la rebelión guatemalteca acabó por completo sofocada.

Luego cita a un profesor panameño, quien afirmaba: "el pochismo lingüístico sólo se explica en poblaciones iletradas, analfabetas. Sólo el que conoce mal su idioma, lo corrompe usando términos exóticos, porque no sabe lo que es castizo" (Vasconcelos, 1944, s. p.).

Vasconcelos no atendió los procesos socioculturales de resistencia de las poblaciones mexicanas que quedaron subordinadas en relaciones racistas tras la invasión estadunidense y los cambios que realizaron en sus expresiones lingüísticas como parte de la relación cotidiana con el patrón o con el grupo dominante que hablaba un idioma diferente. Tampoco percibía que de esas relaciones se iban construyendo nuevas expresiones que se incorporaban en la matriz lingüística de esa población mexicana, la cual, efectivamente no formaba parte de la ciudad letrada, sino que abrevaba en posicionamientos de recreación, persistencia y resistencia cultural, donde el lenguaje tenía un papel de gran relevancia. Tampoco incorporó en su análisis la prohibición del idioma español en el sistema educativo, la reproducción del racismo mediante la discriminación y exclusión de los hispanohablantes o su estigmatización como personas inferiores de acuerdo con perspectivas eugenésicas de la primera mitad del siglo xx. Vasconcelos reducía estos cambios lingüísticos a la ignorancia de la población, procesos imperdonables en los contextos fronterizos mexicanos a los que siempre consideró como desiertos culturales, así que el hecho de que Tin Tan, con su lenguaje apochado (una lacra lamentable), triunfara en el país, le parecía un inexcusable triunfo de esta ignorancia:

> En todo caso el problema de la educación de los millones de nuestros compatriotas que han tenido que emigrar en busca de mayores libertades y mejores oportunidades económicas, es un problema que no está en nuestras manos resolver, ni siquiera modificar. En

cambio, lo que sí podríamos combatir, es la plaga del pochismo que se desarrolla en nuestro propio territorio. En la frontera, de Sonora a Nuevo Laredo, ha habido, en los últimos cinco años, una reacción en contra del pochismo lingüístico. Las buenas escuelas primarias de Nuevo Laredo y Coahuila y el esfuerzo de patriotas ilustrados han logrado contener el abuso de la jerigonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la capital la que fomenta, aplaude y disfruta el pochismo! (Vasconcelos, 1944, p. 5)



) DE 1944 MARTES N—A

El más Profundo Problema

Por el Prof. S. Hernández Ruiz

ES una consecuencia típica de las grandes crisis colectivas el replanteamiento del problema de la educación. Ejemplos históricos muy conocidos de este fenómeno son la Alemania de Fichte y la Francia de 1870.

En un acto salvador de dignidad nacional, aquélle primero, y ésta después, se negaron a reconocer su desgracia como un hecho de inferioridad de naturaleza y buscaron la razón en causas circunstanciales y por lo tanto eliminables. Ahora bien, para eliminar elementos de inferioridad no dados en la naturaleza no hay, en efecto, más que un medio: revisar el sistema educativo.

Es lo que ambos pueblos hicieron, y otros muchos con ellos. Puede decirse que en la Historia general de Europa y América, el lapso de tiempo que transcurre entre 1870 y 1914 es la época de organización de las escuelas nacionales, inspirada en el principio de la cultura para todos. Fueron los tiempos en que dió la vuelta al mundo aquella frase famosa: "La guerra del 70 fué ganada por los maestros de escuela prusianos."

Afirmación no exenta de verdad en el caso al cual se aplicaba; pero evidentemente excesiva como principio pedagógico y como norma de enjuiciamiento de la obra de las escuelas nacionales. Es, además, peligrosísima.

Hoy nadie cree que la escuela gane guerras. Nadie lo pretende tampoco. Por una parte, el Magisterio no podría soportar una responsabilidad tan terrible en ningún caso; pero menos en la situación en que, a pesar de todos los lirismos pedagógicos se le tiene; y por otra, una escuela organizada para ganar guerras es una escuela que prepara guerras, y si no sobrevienen conflictos exteriores, se aplica a pugnas internas. Si la siembra es de vientos, la cosecha es de tempestades. No hay remisión.

Ahí está, no ya el peligro, sino el mal real y efectivo de una pedantería verbal que la estultez de la gente hizo que se tradujera, desgraciadamente, en normas de acción escolar. Porque una escuela deducida de resultados bélicos, y a ellos encaminada, necesariamente ha de crear una conciencia de guerra, cualesquiera sean los supuestos técnicos en que se funde su trabajo. Pero la conciencia de guerra lleva, indefectiblemente, al estado de guerra. Y entonces, si el motivo para desencadenarla no se produce por sí mismo, se inventa; porque una conciencia cargada de una cierta pasión tiene necesidad de descargarla.

De ahí a ser la escuela misma el motivo de guerra en los conflictos interiores no va más que un paso. Si la natural diversidad intelectual y moral de los seres humanos, en el fondo deseable, se traduce en la formación de grupos antagónicos henchidos de sentimientos hostiles, y si estos grupos coinciden en pensar que la escuela es el instrumento de la victoria, la finalidad inmediata de cada grupo será apoderarse de ella.

Es muy de temer que el paso esté dado. Induce a pensarlo así la devastadora furia con que ciertos regímenes han entrado en la escuela; el ímpetu guerrillero con que se debaten los temas de educación, y el ruido de combate que se le-

VENTANA

de SALVADOR NOVO

LA PUREZA DEL IDIOMA

LOS locutores de radio han resuelto añadir a sus preocupaciones habituales una muy desusada: la de velar por la que llaman pureza del idioma. Es ésta una empresa tan gigantesca como heroica, y que ostenta, cuando menos un aspecto muy meritorio. Para llevarla a cabo, en ciertos países lingüísticos (y para el país castellano resultan provincias todos los libérrimos de la América Latina) existen desde hace siglos adustas instituciones llamadas Academias, de las que ser miembro exige requisitos de los que hasta la fecha se halla ausente el relativamente fácil de ser un locutor de radio. La que si no completamente logra su objeto cuando se propone limpiar, fijar y dar esplendor a la lengua en que nos entendemos en este país, si lo intenta por medios ineficaces, es una que fué Real mientras hubo rey, y que con su fuga, su abdicación y los acaecimientos ulteriores de su sede se ha des-realizado, mantiene sucursales latinoamericanas y expide periódicos Diccionarios en cuyo cuerpo, de tiempo en tiempo, admite las monedas corrientes de cuño natural, como los hijos que no son legítimos, pero que no por ello alientan con menos derecho de "faits accomplis" a la vida y a la circulación; singulares "medios de cambio," morralla verbal o escrita de que los pueblos impecunios o privados del oro se sirven, bilimbiques lingüísticos, para proseguir el comercio de su local entendimiento.

Salvador Novo

DESDE cierto extenso punto de vista: tan extenso en verdad que no cabría discutirlo desde la casualidad de una Ventana, el lenguaje, para complacer a los marxistas, obedece también, como la moneda o la religión, a arrolladoras causas económicas. Es su reflejo y su resultado. Si se prefiere un símil más claro o más experimental que el monetario, puede razonarse que todo lenguaje es un cocktail capaz de un nombre propio que lo distinga de sus semejantes; pero entre la variedad de cuyos ingredientes, que los expertos catadores filológicos dirimen eruditamente, se advierte con facilidad el predominio ineludible de aquel licor, de aquella contribución, de aquella influencia, que más fuerza posea entre los demás.

HUBO un tiempo en que España fué poderosa. El esplendor literario lingüístico de su Siglo de Oro coincidió con su grandeza política y económica. Es significativo que no haya entonces sentido la necesidad de erigir una Academia encargada de velar por la pureza de un idioma que era puro, o que ahora nos lo parece, porque era fuerte; pero que en muchos sentidos nutría su fuerza expresiva con la absorción discriminada de las palabras que iba necesitando, con la misma libertad previsora con que aumentaba su poderío económico y político con el descubrimiento y la conquista, con la absorción de los territorios que le iban siendo útiles. Si la Academia aguardó para aparecer, tardía y mezquina contraofensiva, hasta un siglo XVIII que gestó la decadencia española más allá de la desvalorización de su idioma, no faltaron, sin embargo, "puristas" que en el de Oro irguieran ante la penetración de palabras extrañas en el caste[illegible] no una anticipación de las protestas que en sus relativas [illegible]edidas alzarían más tarde los académicos de Felipe V —o los locutores mexicanos de radio. Don Francisco de Quevedo y Villegas fué el más distinguido de ellos. Arremetió con todo el vitriolo de su pluma contra las voces italianas importadas por Boscán y por Garcilaso, multiplicadas y pulidas por Góngora. Tendría, si lo supieran, que decepcionar a los locuaces e involuntarios descendientes de Quevedo averiguar que todas las voces denunciadas como extranjeras por aquel pre-académico, aparecen como legítimamente castellanas en los más viejos Diccionarios de la Academia.

SUBORDINADO, sometido a las peripecias del llamado progreso, el lenguaje ha acabado por no ser otra cosa que aquella simple y práctica que aspiró a ser entre los hombres primitivos que lo formularon: un medio de comunicación, tanto más necesitado de ductilidad, elasticidad, enriquecimiento y renovación, cuanto más diversos y dispares son los hombres a quienes haya de comunicar. La pureza lingüística va resultando, en consecuencia, tan ineficaz e imposible como el aislacionismo. De su comparativa, universal fuerza de imposición y predominio; de su condición de ingrediente que priva sobre los demás en el cocktail argentino, o mexicano, o colombiano, no prevalece sino el esencial mecanismo físico que obliga a los débiles a dejarse penetrar por los fuertes, y a dejarlos corromper, si vale hablar de corrupción, su idioma: el mecanismo pasivo que obligó a la Malinche a aprender español, en tanto que Cortés se dispensaba, por sus mosquetes, de la necesidad de estudiar chichimeca.

LA economía, la posición geográfica y el presupuesto colombianos pueden explicar mejor que el hecho de que sean colombianos los mejores gramáticos de la América Latina, el casticismo de su lengua corriente. Entre nosotros, las causas de la decadencia, de la degeneración del idioma (desde el discutible punto de vista de la Academia) que alarma a los locutores, radican asimismo en la economía, y no han de suprimirse con campañas académicas. Los braceros no pueden obligar a sus capataces a entenderse a través de un Cervantes que ambos desconocen, y sin embargo, es importante que los braceros se entiendan con sus capataces, en la lengua, aproximadamente, de éstos.

EN este sentido, los deturpadores de Tin Tan yerran el tiro. El buen señor es un efecto, no una causa, de una corrupción más grave que la simplemente lingüística. Nos molesta porque mientras Cantinflas es la subconsciencia de México, Tin Tan es su incómoda conciencia.

Para Vasconcelos, el pochismo, como producto de la ignorancia, era de tan poca monta que ni siquiera merecía el desprecio; peor aún, era una fatalidad y la jerigonza tintanesca su expresión visible y despreciable, por ello afirmaba que:

> El pochismo, pues, se combate por medio de la ilustración. No hace falta burlarse de él: tampoco merece el honor de que se le condene. Despreciar algo ya es tomarlo en serio. La ignorancia no merece desprecio sino corrección… si el pochismo es una fatalidad de poblaciones sometidas e ignorantes, en cambio es una lacra repugnante, en el aula o en la diversión de personas que se respetan. (Vasconcelos, 1944, s. p.)

NOVEDADES—Suplemento Dominical — *EL MUNDO DE LAS AVENTURAS* — *México, D. F., domingo 4 de junio de 1944* — *Página cinco*

...COMO "NO HAY QUE SER", YA NI SABEMOS NI LO QUE SOMOS...

YA NUESTRA metrópoli es una urbe cosmopolita, compuesta por ciudadanos de la más heterogénea procedencia. El entrar, el salir y el radicarse de individuos llegados de distintas partes del globo, justifica que la ciudad de México, por otros motivos distintos a los de estar edificada sobre un lago, disponga de una población flotante.

Tal circunstancia nos acerca, día a día, a aquél en el cual los mexicanos lleguemos a ser extranjeros en nuestra propia tierra, pues nada de extraño tiene que ésta llegue a ser acaparada por los extraños. Pero lo peor no es que los extranjeros se vayan haciendo de México, sino que los mexicanos, contagiados de costumbres ajenas, se vayan desnacionalizando.

ES CURIOSO ver cómo los diferentes inmigraciones han ido tomando carta de naturaleza en nuestra nación, y cómo a distintas nacionalidades corresponden disímbolas y precisas ocupaciones. Al chino no se le entiende más que como lavandero o como propietario de un café, —aunque, cuando habla, tampoco se le entiende—. La profesión lavanderil en manos de los más o menos "conterráneos" de Fú-Manchú, debe de tener una enorme demanda aquí donde las gentes suelen cambiar de camisas como de ideologías; donde, —además—, el chismo tiene la culpa de que la ropa sucia no se lave en casa; y donde, por fin, en virtud de la causa de las democracias y del antifascismo, se persiguen enérgicamente las "camisas negras".

Los orientales, por otra parte, tienen lógicamente una personalidad en un país donde casi todos son lacios y las mujeres tienen que recurrir a los rizadores en busca de chinos. Como si ello no fuera bastante razón, los chales tienen importancia cuando la que no usa chal gusta de gastar rebozo. Y finalmente, gustando de usar coleta los hijos del Celeste Imperio, son vistos con buenos ojos, —aunque oblicuos—, en tierra donde de "Armillita" para abajo se siente tan desmedido entusiasmo por los coletudos.

Y ni qué hablar del negocio cafetero a cargo de los súbditos de Chiang Kai Shek, donde para tomar el más auténtico "café aguado" basta pedirlo con leche.

LOS ESPAÑOLES, por su lado, controlan diversos ramos con predilección por el de abarrotes y el de panaderías. En lo primero, hay que diferenciar la contienda española del español con tienda, en la que no tiene límite la envidia del general Jara al ver que ahí todos son ultramarinos. Y en cuanto a lo segundo, la manufactura de teleras va de acuerdo con la reconocida belicosidad de los iberos, cuyos ímpetus los impulsan, frecuentemente y más aún cuando pierde el "Asturias", a repartir tortas a diestro y siniestro.

En los últimos años nos hemos llenado de otra suerte de peninsulares, de los que venían a labrar la tierra con sus dotes de intelectuales, y es así como, por ejemplo, un José Bergamín vende versos en vez de garbanzo o un Gonzalo Lafora amasa obnubilados en lugar de quitarle a los bolillos sus precios de locura.

HOY ESTAN concentrados en Perote los japoneses que años atrás se dedicaban al cultivo de la feria de las flores y que ornamentaban, en virtud de la jardinería, aquellos tiestos que por ser macetas nunca pasaban del corredor. Y que nos daban las flores de loto haciendo con éstas otra especie de lotería que a su vez lograba hacer hogares felices. No menos importantes eran sus mantones que por ser de Manila estaban "como mango"; y todos se acordarán de los "kimonos" con los que nuestras "chamaquitas", aunque se vistieran de seda, muy monas se seguían viendo.

LOS ALEMANES tenían en su poder el negocio de drogas y el de ferreterías. Y ambos, simultáneamente, nos eran de gran utilidad, pues obvio resulta decir que cuando hemos estado más endrogados es cuando más falta nos ha hecho hacernos de algunos "fierros".

Por lo demás, casi es absurdo tratar de definir las actividades de la colonia sefardita, que se extienden en toda clase de negocios. Desde el griego que vende cigarros y chicles en las esquinas donde su changarro se reduce a una enorme canasta, hasta el banquero cuya negociación se amplía a un enorme edificio donde presta, así sea atención, pero con el consiguiente más vale tanto por ciento volando que pájaro en mano.

CASI DESDE los tiempos del Diluvio, de padres a hijos ha pasado como tradición que sean exclusivamente gallegos los dueños de paragüerías, adminículo indispensable, aunque día a día en desuso, cuando ya nos acostumbramos a que aquí llueva sobre mojado y nada nos coja de sorpresa. De Galicia igualmente han salido ser los "afiladores", que al filo del mediodía nos hallan con todo "el filo" que se siente al acercarse la hora de comer. De los yanquis es, además del Chamizal, todo lo relacionado con el género turístico. De los franceses los más grandes almacenes de ropa y novedades, con la explicable congruencia de que sean galas las galas, sin más excepción que Galas, —Santiago—, pues éste hace calendarios.

MEXICO pues, con nuestra habitual y generosa hospitalidad, es de todos. Somos tan poco egoístas que, al decir "el petróleo es nuestro", agregamos: y de usted también.

Cuando venga el mundo de la posguerra y el cartero nos traiga la Carta del Atlántico, estaremos tan civilizados que las cajetas de Celaya se harán en Suiza y nuestro cosmopolitanismo nos obligará a que las "curiosidades mexicanas" se importen de Indochina y las varitas de Apizaco nos las mande la Gran Bretaña.

MEXICO INTEGRO.—XIII.—ZACATECAS

A propósito de las riquezas no siempre apreciadas de Zacatecas, los historiadores nos refieren que cuando Peramildes Chirino, enviado de Nuño de Guzmán, realizó el descubrimiento de aquel país árido y poblado por indios miserables, no le pareció que valiera la pena, y abandonó su conquista, que no se reanudó sino hasta que Cristóbal de Oñate se vió en la necesidad, en 1553, de enviar a Juan de Tolosa al frente de una expedición punitiva de los indios rebeldes. Acampó aquél al pie del Cerro de la Bufa, y poco a poco los indios se le fueron presentando, se hicieron sus amigos y le descubrieron los lugares en que había minas. Así se fundó el 8 de septiembre de 1557, la Villa de Zacatecas. El 11 de junio del año siguiente se descubrió la primera veta llamada de San Bernabé; más tarde la del Pánuco y la de Albarradá. Estas minas fueron de las más ricas de Nueva España, al punto de haber dado, en el primer siglo de su explotación, solamente en los quintos correspondientes al rey, la enorme suma de veintinueve millones. La nueva villa y real se encontraba en aquel tiempo sumamente apartada de la capital del virreinato, y el camino obstruido por las tribus de belicosos chichimecas, sumamente audaces, que llegaron a apoderarse de respetables convoyes, dando muerte a los custodios. Para defenderlos, el virrey fundó dos colonias militares: la de San Felipe y San Miguel. En 1554 el virrey D. Luis de Velasco hizo salir una expedición de Zacatecas, rumbo al norte, en busca de minas. Al frente de la expedición, perfectamente armada y dotada, marchó Francisco de Ibarra, hijo de Diego, que, poco después fundó la villa de Fresnillo. Jerez fué fundado en el sitio donde se levantó la capital de los zacatecas. La provincia de Zacatecas, que comprendía también lo que hoy es estado de Aguascalientes, fué una de las más prósperas bajo el gobierno colonial, a causa de la riqueza de las minas.

La noticia del levantamiento insurgente llegó a Zacatecas a fines de septiembre de 1810. Los sublevados de Guanajuato la ocuparon con facilidad e Hidalgo, Allende y sus amigos la visitaron a su paso para Saltillo, en la expedición que terminó con su captura. El Plan de Iguala fué proclamado en Zacatecas el 4 de julio de 1821, fecha en que cesó de hecho la dominación española en ese lugar.

Durante la guerra de reforma fué ocupada alternativamente por Miramón el 10 de abril de 1858, por el general Zuazua el 27 del mismo mes, y por Márquez el 24 de octubre de igual año. Durante la intervención la ciudad estuvo sujeta al gobierno imperial desde el 6 de febrero de 1864 hasta enero de 1867 en que el día 22 Juárez estableció en ella su gobierno por cinco días, huyendo luego a Fresnillo a punto de caer en manos de Miramón, quien al retirarse el primero de febrero siguiente, dejó el sitio a Juárez, que en marzo pasaría a San Luis Potosí.

De la ciudad de Zacatecas, con la decadencia del auge minero que a lo largo de todo el siglo XIX determinó su prosperidad, han emigrado casi todas las familias que antaño habitaron sus amplias casas instaladas en el accidentado terreno que les da acceso a uno o dos de sus pisos, según la calle por la que se entre a ellas. La galería de zacatecanos distinguidos es por tal modo vasta, que resulta preferible omitir su detalle para no incurrir en omisiones. El artista múltiple que era Severo Amador, el glorioso poeta provinciano López Velarde, acuden a la memoria cuando se piensa en Zacatecas. El culto por las glorias pasadas de esa ciudad, contagia de alegría a los mexicanos de todo el país cuando escuchan los acordes popularísimos de la marcha que lleva su nombre, y que viene a ser una especie de pequeño y segundo Himno Nacional. Si a la farándula no hubiera Zacatecas hecho otra contribución que la de Roberto Soto, ya que esa sería suficiente.

Con menos recursos argumentativos que Vasconcelos, pero con enorme capacidad de hacer que sus mensajes llegaran a las grandes mayorías mexicanas, Cantinflas mostró fuerte desafecto y envidia por el fulgurante triunfo de Tin Tan en los escenarios nacionales y en la industria cinematográfica, animadversión que mostró de forma directa en su película *Si yo fuera diputado* (1952), dirigida por Miguel M. Delgado, en la cual Mario Moreno, en su personaje de Cantinflas, trabaja en una peluquería titulada "El barbero de Sevilla", donde se encuentran sugerentes letreros que vale la pena recordar en su escritura original:

SE RASURA EN SECO SEMISECO Y MOJADO
TAMBIEN LE HAGO AL ONDULADO
PRACTICO CON SEÑORAS
SE VENDEN BOINAS PARA LOS CALVOS

Se presentan ofertas de apoyo emocional:

SI SUFRE ABLEME.
SI NO SUFRE, PA QUE SE QUEJA

Y se despejan espacios vacíos con apoyo legal que no causa honorarios:

AQUÍ SE ATIENDEN PLEITOS JUDISIALES DE TODAS CLASES,
POR COMPLICADOS QUE SEAN, ENTRE PELADA Y PELADA.

Al tiempo que se cierra el paso a los abogados piratas, maletas y malandros:

NO HUSE TINTERILLOS, YO TENGO PLUMA FUENTE.

Claro y visible, Cantinflas tiene un letrero en la peluquería que muestra de manera directa y contundente al destinatario que se le ha metido como una piedra en el ego:

PARA PACHUCOS NO HAY SERVISIO PORQUE ME CAEN GORDOS

También Tin Tan encontró escuchas menos beligerantes, entre las cuales destaca Salvador Novo, quien escribió evidenciando la equivocación de los falsificadores, adulteradores y detractores de Tin Tan, destacando que éste no generaba corrupción lingüística, sino que él mismo era expresión de una corrupción más grave, e identificó la degradación de las políticas y estrategias lingüísticas de la Real Academia Española (y de sus fanáticos corifeos nacionales), que declaraba su preocupación por la pureza del idioma español, pero que era sumamente desatenta y despreocupada por las formas lingüísticas del español en otros países, expresiones a las que Novo veía con desdén y hasta con desprecio, especialmente aquellas que surgían en los países latinoamericanos. Por ello, expresaba contundente su opinión sobre la Real Academia Española:

> […] fue Real mientras hubo rey, y que con su fuga, su abdicación y los acaecimientos ulteriores de su sede se ha des-realizado, mantiene sucursales latinoamericanas y expide periódicos Diccionarios en cuyo cuerpo, de tiempo en tiempo, admite las monedas corrientes de cuño natural, como los hijos que no son legítimos, pero que no con ello alientan con menos derecho de "falts acomplis" a la vida y a la circulación: singulares "medios de cambio", morralla verbal o escrita de que los pueblos impecunios o privados del oro no sirven, bilimbíques lingüísticos, para proseguir el comercio de su local entendimiento… Hubo un tiempo en que España fue

> poderosa. El esplendor literario lingüístico de su Siglo de Oro coincidió con su grandeza política y económica. Es significativo que no haya entonces sentido la necesidad de erigir una Academia encargada de velar por la pureza de un idioma que era puro, o que ahora nos lo parece, porque era fuerte: pero que en muchos sentidos nutría su fuerza expresiva con la absorción discriminada de las palabras que iba necesitando, con la misma libertad previsora con que aumentaba su poderío económico y político con el descubrimiento y la conquista, con la absorción de los territorios que le iban siendo útiles. (Novo, 1946/1992, p. 21)

Para Novo, la insistencia en la pureza del español se inscribía en una historia conformada por relaciones de poder, donde los españoles tuvieron la fuerza económica y política para imponer su idioma en los países latinoamericanos; procesos de dominación y sumisión que el escritor ilustra utilizando la relación desigual entre Cortés y la Malinche o la que existe entre los migrantes identificados como braceros con sus empleadores, patrones y capataces en Estados Unidos, donde el habla de Tin Tan sería sólo uno de sus síntomas o expresiones más visibles. La fuerza argumentativa del texto de Novo se encuentra en reconocer el fondo sociocultural y lingüístico de estas poblaciones dentro de relaciones de dominación y asimetrías de poder:

> La pureza lingüística va resultando, en consecuencia, tan ineficaz e imposible como el aislacionismo. De su comparativa, universal fuerza de imposición y predominio: de su condición de ingrediente que priva sobre los demás en el cocktail argentino, o mexicano, o colombiano, no prevalece sino el esencial mecanismo físico que obliga a los débiles a dejarse penetrar por los fuertes, y el mecanismo pasivo que obligó a la Malinche a aprender español, en tanto que

> Cortés se dispensaba, por sus mosquetes de la necesidad de estudiar chichimeca […] Los braceros no pueden obligar a sus capataces a entenderse a través de un Cervantes que ambos desconocen, y sin embargo, es importante que los braceros se entiendan con sus capataces, en la lengua, aproximadamente, de éstos. (Novo, 1946/1992, p. 34)

Después de esta reflexión, Novo señala contundente los yerros de quienes pretendieron arruinar la carrera de Tin Tan, el pachuco, colocándolo como una suerte de desagradable deformación del lenguaje y la cultura nacional, cuando en realidad expresaba cambios importantes que estaban ocurriendo en el país y que de poco o nada servían las cruzadas emprendidas por los radicales purismos lingüísticos y culturales:

> los deturpadores de Tin Tan yerran el tiro. El buen señor es un efecto, no una causa, de una corrupción más grave que la simplemente lingüística. Nos molesta porque mientras Cantinflas es la subconsciencia de México, Tin Tan es su incómoda conciencia. (Novo, 1944, p. 5)

Por otro lado, al igual que Vasconcelos, Octavio Paz (1950/2015) dejó impresa su distancia e incomprensión de los procesos de frontera en "El Pachuco y otros extremos", incorporado en *El Laberinto de la soledad*, donde redujo la dimensión cultural del pachuco a un *clown* siniestro que no quiere integrarse a la cultura americana.[1] En ese ensayo, Octavio Paz creó su propia versión de los pachucos desde una distancia social que le impidió comprender lo que representaban (Valenzuela, 1988, 2009b); y se olvidó del racismo y de la condición

1 Esta posición de Paz la he cuestionado en *¡A la brava, ése! Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda* (1997b, 1988) y en *Impecable y diamantina P.S. Democracia adulterada y proyecto nacional* (2009b).

subordinada de las y los mexicanos que cotidianamente sufrían exclusiones, segregación racial y espacial y muchas humillaciones, como se aprecia en su afirmación: "En Los Ángeles, donde la mexicanidad 'flota en el aire', y digo que flota porque no se mezcla ni se funde con el otro mundo" (Paz, 1950/2015, p. 5). Tampoco entendió los procesos de resistencia construidos por la población mexicana que incluían recreaciones e invenciones lingüísticas. Por ello, Paz (1950/2015) afirmaba que "algo semejante ocurre con los mexicanos que uno se encuentra en la calle. Aunque tengan muchos años de vivir allí, usen la misma ropa, hablen el mismo idioma y sientan vergüenza de su origen, nadie los confundiría con los norteamericanos auténticos" (p. 6). Atrapado en una perspectiva lineal y hasta colonial, olvida que muchos de esos mexicanos estaban ahí desde un siglo atrás, antes de la invasión estadunidense a México, por lo cual "queda flotando" su consideración sobre los norteamericanos auténticos. Para él resulta claro que se trata de los anglosajones, pues no está pensando en los pobladores originales. A continuación, me permitiré citar en extenso parte de mi posición crítica a la mirada de Paz sobre el pachuco:

> El pachuco surgió en un contexto estadunidense de profundo racismo, en una época en la que algunos restaurantes prohibían la entrada a perros, a negros y a mexicanos; cuando la población mexicana y afroestadunidense sólo podía asistir a las albercas públicas el día en que éstas serían lavadas; cuando los afroestadunidenses y latinos tenían acceso reservado en los transportes públicos, y no podían asistir a las mismas escuelas que los blancos, además de que en ellas les castigaban si hablaban en español, considerado un idioma sucio. Por ello resulta ingenuo el comentario de Paz cuando define a los pachucos como rebeldes instintivos.

Paz observa al pachuco y en general a las personas estadunidenses de origen mexicano desde una lógica dicotómica, binaria, donde sólo tiene la opción centralista, conformada desde México, o asimilarse a lo anglosajón: "El pachuco no quiere volver al origen mexicano, tampoco, al menos en apariencia, desea fundirse a la vida norteamericana". Esta perspectiva dicotómica es reiterada por Paz cuando señala: "Esta rebeldía no pasa de ser un gesto vano, pues es una exageración de los modelos contra los que pretende rebelarse y no una vuelta a los atavíos de sus antepasados —o una invención de nuevos ropajes—".

Esta misma perspectiva se encuentra en su opinión sobre la población afroestadunidense: "Otras comunidades reaccionan de modo distinto; los negros por ejemplo, perseguidos por la intolerancia racial, se esfuerzan por pasar la línea e ingresar a la sociedad". Nuevamente, la sociedad es una conformación excluyente definida por la población anglosajona, pues Paz no propone la necesidad de una "nueva sociedad" no excluyente, pluricultural, sin formas institucionalizadas de reproducción del racismo y la desigualdad social. Como sabemos, los posteriores movimientos de los derechos civiles de los afroestadunidenses y el Movimiento Chicano de los años sesenta y setenta descalifican este comentario de Paz.

La conclusión de Paz resulta por demás lógica, pues al hacer abstracción de la condición histórica, situacional y relacional desde donde se construyó el pachuquismo, sólo queda una situación donde los propios mexicanos serían culpables del racismo que resienten, y la victimización sería su forma sádica y autohumillante, impasible y siniestra de ingresar a la sociedad estadunidense, o sea, de obtener cierto reconocimiento de la población anglosajona:

> "El pachuco es un *clown* impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura atemorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de auto humillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter... busca atraer la persecución, el escándalo. Sólo así podrá establecer una relación más viva con la sociedad que provoca: víctima, podrá ocupar un puesto en ese mundo que hasta hace poco lo ignoraba, y delincuente, será uno de sus héroes malditos". No entendió que la característica del pachuco no era su singularidad a secas, sino una conformada desde su identificación como mexicano y como miembro de una comunidad estigmatizada. (Valenzuela, 2009b, pp. 96-97)

Mientras que en México prevaleció una discusión centrada en la corrupción lingüística y cultural de chicanos y fronterizos y el pachuco era la figura epítome de dicho apochamiento, las poblaciones mexicanas y chicanas vivían esa condición de forma muy diferente, tanto por la gran expansión del pachuquismo a lo largo de la frontera mexicana, como por los procesos de resistencia sociocultural y política que debieron enfrentar en Estados Unidos para detener las agresiones racistas que encontraban en la actitud desafiante del pachuco el pretexto para el despliegue institucionalizado del racismo. Como evidencia del desprecio institucional contra la población mexicana durante ese periodo, podemos recordar la posición del Teniente Duran Ayres, del departamento de Relaciones Exteriores, en el departamento del *sheriff* del condado de Los Ángeles, quien presentó un documento oficial al Gran Jurado en 1942, en el cual se investigaba "el crimen mexicano" y se explicaban las razones del "gran porcentaje de crímenes de cierto elemento de la población mexicana" y afirmaba que dicha criminalidad obedecía a factores culturales y biológicos, pues, afirmaba:

"México tenía menos de 20 por ciento de sangre caucásica y la mayoría de la población eran indios o mestizos" (Madrid Varela, s. f., s. p.). Llamó la atención sobre "el profundo desprecio hacia la vida" por los indios y concluía lo siguiente: "este elemento indio que ha venido a Estados Unidos en tan gran número, el cual a causa de sus antecedentes culturales y biológicos era propenso a la violencia, todo lo que sabe y siente es deseo de usar un cuchillo o cualquier arma letal [...] su deseo es matar o al menos ver sangre" (Madrid Varela, s. f., s. p.).

Casi una década antes de que Paz escribiera *El laberinto de la soledad,* publicado en 1950, ocurrieron eventos de gran impacto para las poblaciones mexicanas y chicanas, especialmente el caso de la Laguna Sleepy, en 1942, en el que se pretendió inculpar a jóvenes pachucos en el asesinato de una persona, evento que generó una importante respuesta en la comunidad mexicana y de luchadores democráticos estadunidenses, movimiento que logró la liberación de Henry Reyna y las otras personas encarceladas (hombres y mujeres). Luis Valdez, creador del Teatro Campesino y cineasta, realizó *Zoot suit* (1981), una espléndida película basada en estos sucesos. También destacan los famosos motines de los pachucos: Zoot Suit Riots (1943), verdadero amotinamiento de las fuerzas de la Navy y la policía de Los Ángeles, quienes realizaron una ofensiva contra la población mexicana justificada en la persecución de pachucos, los cuales eran golpeados, desnudados y luego encarcelados, mientras que a algunas mujeres las violaron además de golpearlas. Estos eventos han sido recreados por Edward James Olmos (1992) en la película *American Me* y en *Sangre por sangre*, de Taylor Hackford (1993).

Rodolfo Acuña (1976), uno de los más reconocidos académicos chicanos, describió el escenario vivido durante los Zoot Suit Riots de la siguiente manera:

> El clímax llegó el 7 de junio, cuando miles de marineros y civiles se lanzaron por Main Street y Broadway en busca de pachucos. La turba entró al asalto en los bares rompiendo patas de bancos y mesas para usarlas de garrotes. La prensa había inflamado a la turbamulta gringa dando la noticia de que 500 'zoot-suiters' se estaban reuniendo para dar una batalla. Para entonces, los chicanos no eran ya las únicas víctimas: filipinos y negros se convirtieron también en objetivos. A los chicanos les agarraban los trajes y los dejaban sangrando en las calles. La multitud irrumpía en los cines […] una de las víctimas fue el joven de diecisiete años, Erico Herrera. Después de golpearlo, la policía lo arrestó […] a un niño de doce años le rompieron la mandíbula […] un negro fue arrojado de un tranvía en marcha y le sacaron los ojos con un cuchillo… (Acuña, 1976, citado en Valenzuela, 1988, p. 44)

Después se realizarían diversos trabajos académicos que colocaron el tema del pachuco dentro de los escenarios de racismo institucionalizado estadunidense y las resistencias de la población mexicana, como destaca el trabajo germinal de Arturo Madrid Varela (s. f.), *En busca del auténtico pachuco*, entre otros. Además, una parte importante de intelectuales chicanos y fronterizos revaluaron al pachuco llegando a conclusiones muy diferentes a las de Vasconcelos y Octavio Paz, como vimos con lo realizado por Luis Valdez (1981) en *Zoot suit* y Edward James Olmos (1992) en *American Me,* por citar sólo unos ejemplos de la representación del pachuco y la pachuca como figuras que incorporaron elementos culturales mexicanos para construir un fenómeno juvenil incómodo y desafiante del racismo estadunidense (Valenzuela, 1997a, 2009a).

Así, aunque Tin Tan fue central como recreación arquetípica del fronterizo, también participaron en ello otros norteños y norteñas, quienes a través de diversos personajes mostraban aspectos de esta cultura, como los sinaloenses Pedro Infante y Lola Beltrán, las sonorenses María Félix y Silvia Pinal, los hermanos Soler, Chelelo y el viejillo de porra, Lalo González, Piporro. Bajo estas influencias, en México también se ha hecho una importante reelaboración de la figura del pachuco y su relación con Tin Tan, mediante ensayos agudos como los de Monsiváis, quien elaboró nuevos códigos para pensar la condición creativa y lúdica de los pachucos y reconoció en Tin Tan un gran depósito de las metamorfosis fronterizas, su afán de castellanizar la americanización y un ejemplo del habla indocumentada.[2] En *Ahí está el detalle: el habla y el cine de México,* Monsiváis (2002) afirma que:

> Tin-Tan enseña el juego indispensable, el juego que hoy nos domina: "castellanizar la americanización", declarar que nada nos es ajeno si sabemos asimilarlo, añadir vocablos por el método de sustraer y modificar anglicismos.[3] (s. p.)

[2] "Tin-Tan es el primer gran ejemplo del 'habla indocumentado', por así decirlo, que se prodiga con determinismo idiomático y enriquece, a fin de cuentas, el español de México. Sobre todo en sus primeras películas: *El niño perdido, Calabacitas tiernas, Músico, poeta y loco*, Tin-Tan es gloriosamente impúdico y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial. Al vocabulario de Tin-Tan ingresa el lenguaje de los presidiarios y, por otra parte, es el que durante medio siglo renueva el lenguaje muy mexicano. De las prisiones se va a la radio, al cine y a la televisión. Los ajustes idiomáticos de la frontera norte, las invenciones de los barrios mexicanos y su estilo "tírili", de la onomatopeya derivada del *swing,* tírilirí, lirí, lirí, lirí, lirá, y el propio *jazzeo* idiomático del cómico que convierte cada una de sus intervenciones en un disparadero de ocurrencias y neologismos." (Monsiváis, 2002, s. p.)

[3] "Tin-Tan, exponente notable de las metamorfosis fronterizas, incesantes en todo lo concerniente a la tecnología e, incluso, a la vida popular. Tin-tan es el primer gran depósito del habla indocumentada, ya no exclusivamente campesina, así preserve numerosas voces de ese mundo juzgado anacrónico…" (Monsiváis, 2002, s. p.)

Para Monsiváis, la critica a Tin Tan expresa prejuicios y estereotipos anclados en perspectivas puristas que identificaban a los cambios lingüísticos como expresiones de corrupción del español y de corrupción cultural en un sentido más amplio, inscritas en las perspectivas sobre el apochamiento de la frontera y de la población mexicana que vivía allende el Río Bravo:

> Ya desde fines de los años treinta, un vocablo denigratorio: "pocho", se extiende en México para designar a los emigrados y su cultura. El término "pocho" condensa un juicio muy rígido y acervo que enuncia características que se consideran fatales, entre ellas el descastamiento, en el sentido de la renuncia a lo castizo y a la casta, el bien de origen; la torpeza verbal; el mestizaje idiomático regido por una doble ignorancia; la apariencia ridícula de colores estridentes; el exceso en el vestir… No obstante la carga peyorativa, el vocablo pocho anuncia también el proceso de americanización entonces satanizado, porque se le cree detenible, y sujeto a las extirpaciones de los aduaneros del idioma. (Monsiváis, 2002, s. p.)

Como parte de esta expresión apochada, a finales de los años treinta surgieron los pachucos, quienes se regodearon en la transformación lúdica y pragmática de las palabras, apropiándose y recreando términos del inglés, recirculando arcaísmos y voces del español antiguo o creando palabras nuevas a partir de la transformación de vocablos del español y del inglés. Sin embargo, más allá de los debates que la supuesta corrupción lingüística de la frontera y de los chicanos propició entre intelectuales mexicanos, el pachuco expresaba actos de resistencia por parte de jóvenes que de forma cotidiana enfrentaban al racismo, la discriminación y el clasismo, y que recuperaron aspectos importantes

del perfil cultural de lo mexicano para cargar de sentido una fuerte y desafiante identidad juvenil; y Germán Valdés supo apropiarse de aspectos centrales del pachuco, como el habla y la vestimenta, para dar forma a su singular personaje engrandecido por las industrias culturales, especialmente el cine, que vivía una época de esplendor y requería de una figura que interpelara a una población que transitaba de manera acelerada a la condición urbana y abandonaba paulatinamente los escenarios bucólicos.

Carlos Monsiváis retrata de manera acertada el crecimiento de la población mexicana en el sur de Estados Unidos y en la frontera, con procesos evidentes de transformación e innovación cultural en los que Tin Tan aparecía como su mayor exponente:

> Hoy, tal vez deberíamos aceptar la inminencia de un nacionalismo bilingüe. Aparece el pachuco, criatura de los barrios mexicanos de Los Ángeles, que en Estados Unidos es provocación y ansiedad de fusión cultural y en México se vuelve la excentricidad en el vestir, que es apetito de modernidad y triunfa en el cine, idea para la que ha llegado su momento, un resultado cultural de Ciudad Juárez y, es obvio, también de la ciudad de Los Ángeles: Germán Valdez, "Tin-Tan", la mejor síntesis del proceso, éste es el pachuco, un sujeto singular… Tin-Tan es notable por su frescura y su fluidez y por pregonar un vocabulario que todavía hoy circula, gracias a su poder de contaminación, al poder de un habla que es, en sí misma, un trámite de adaptación a nuevos ámbitos: el "jale" por "trabajo"; "cantón" por "casa"; "ya chántala", de chant; "No forgetées a tus relativos", por "No olvides a tus parientes", "alivianarse" por "animarse"; "nel" por "no", y así sucesivamente… [...] Tin-Tan, exponente notable de las metamorfosis fronterizas,

> incesantes en todo lo concerniente a la tecnología e, incluso, a la vida popular.[4] (Monsiváis, 2002, s. p.)

El pachuco y la pachuca fueron voces y figuras divergentes que encarnaron el primer gran movimiento juvenil transfronterizo desafiando las estructuras clasistas mexicanas y el racismo. Las pachucas construyeron su propio personaje desafiando los estereotipos de una feminidad sumisa y obediente, para ello, tomaron las calles y desplegaron sus habilidades dancísticas en fiestas y salones donde bailaban *swing, boogui boogui* y mambo con sus pachucotes. Pachucas y pachucos reinventaron el lenguaje, recuperaron emblemas culturales de lo mexicano, enfrentaron al racismo y a las estructuras que les criminalizaban, crearon estéticas reconocibles y dejaron la estafeta en manos de los cholos y las cholas, quienes salieron bien tumbados a luchar por el control de los barrios, a plaquear y muralizar las paredes, a enriquecer el *slang* fronterizo, a exhibir sus lealtades y adscripciones identitarias.

[4] "Así, caifán, una palabra que en México ha tenido desde hace 30 años mucha circulación, viene 'del que cae fine', del que cae bien, o una expresión de arrabal: 'Aquí nomás Juan Camaney', que parece extraída de la literatura popular del siglo XIX, viene de la convocatoria de barrio angelino: 'Juan, come on, ey'." (Monsiváis, 2002, s. p.)

Es Carlos Monsiváis un sujeto singular

Monsi: cronopio con fama

Como secuencia inagotable de *matrushkas*, Carlos Monsiváis aparece como referencia insoslayable en múltiples ámbitos socioculturales: referencia humanista e informada sobre los grandes problemas nacionales, luchador comprometido con las causas perdidas, firmante compulsivo de toda denuncia contra las injusticias o figura imprescindible de la literatura latinoamericana que declara sus deudas intelectuales con Artemio del Valle-Arizpe, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Fernando Benítez, Octavio Paz, José Revueltas, Carlos Fuentes, Gabriel Vargas, Sergio Pitol, Vicente Rojo, José Emilio Pacheco y la Benemérita Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Carlos Monsiváis es un sujeto singular, singularidad que él mismo atribuyó al pachuco (Monsiváis, 1992), figura juvenil transfronteriza recreada en el cine por Tin Tan, el cual lo sedujo por su lenguaje, su estética y su resistencia identitaria. Carlos Monsiváis es el caifán, el que cae bien; es el genio del ingenio, apodo con el que él mismo identificó a Salvador Novo.

Niño catedrático en los programas de radio de la XEW y parodista que tomaba a sus compañeros de secundaria como personajes, Carlos Monsiváis abrazó simultáneamente la crónica y la participación política. Personaje ubicuo, homónimo de sí mismo, escritor portentoso y erudito, desmitificador, maestro del ensayo y la crónica (esa descripción de lo cotidiano que es arte de comentar crítica y literariamente la actualidad), sólo se consideró profesional de la lectura, pues diario veía y analizaba dos o más películas, leía un libro y todo texto que pasara por sus manos, mismos que solía citar demostrando su memoria prodigiosa que lo hermanaba con el Funes borgiano. Monsiváis solía decir en broma y en serio que le hubiera encantado escribir *Pedro Páramo*. No doy fe, pero he escuchado que algunos visitantes de las librerías de viejo en la calle Donceles, en la Ciudad de México, han encontrado ediciones antiguas de esta joya rulfiana y afirman que en la primera página aparece: "He venido hasta la colonia Portales porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Carlos Monsiváis".

Aforismo monsivaisiano

O ya no entiendo lo que está pasando, o ya pasó
lo que yo estaba entendiendo.

Carlos Monsiváis

Seguidor atento y comprometido con las luchas populares, Carlos Monsiváis realizó importantes aportaciones al análisis de algunos prototipos, desde los cuales se representó lo mexicano y se construyeron imágenes donde se recreaba una "cotidianidad nacional" poblada de figuras trascendentes, como el charro y la china poblana. La condición

factoide producida por la mediación del cine se ha ilustrado de manera recurrente con imágenes de grupos que huyen despavoridos de las butacas cuando ven en la pantalla a los trenes que se acercan. La dimensión interactiva del cine nacional ha acumulado anécdotas memorables, entre las que sobresalen ejemplos de consagración y de gente que prodiga insultos y agresiones a villanos y villanas, como a Ema Roldán, quien representó a la antagonista de *Allá en el rancho Grande* (Fuentes, 1936), y a Catalina Creel, antagonista de la telenovela *Cuna de Lobos* (Téllez, 1986), por citar sólo dos pruebas contundentes. Posiblemente la condición límite se ejemplifica con el relato de Carlos Monsiváis sobre el cine: la realidad más real, cuando alude a revolucionarios de la Convención de Aguascalientes, quienes insultaban y disparaban contra el Venustiano Carranza que aparecía en la pantalla.

Sin grandes papeles actorales, Monsiváis incursionó en el cine como actor de escenas efímeras periféricas, casi fuera de foco o de rollo, que poco o nada le enorgullecían, como su participación de Santoclós briagadales en *Los caifanes* (Ibáñez, 1967), que naqueaba a los clientes de una cenaduría al tiempo que lanzaba una vociferación dramática y evocaba *El brindis del bohemio*, de Aguirre y Fierro (1942/1973); como jugador de naipes de *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac (1964), película basada en el cuento homónimo de Gabriel García Márquez; o el desalmado y traidor militar que enfrentó al Caudillo del Sur en *Zapata* (Cazals, 1970). Monsiváis fue también un meditativo personaje en densas fiestas más cercanas a la *performance* filosófica-existencial en "Tajimara", de Juan José Gurrola (1965); y el improvisado cultivador de piropos impropios que producían desconcierto y asombro entre el elenco de *La guerrera vengadora II* (Fernández, 1991), donde un espontáneo Carlos Monsiváis caracterizado de sí mismo lanzaba contundente su requiebro: "Bocatto di cardenale, flor del Anáhuac, portento de Aztlán".

Monsiváis coleccionó y apareció en las páginas del cómic, como el sabio, y acudía a Ixtac para apoyar al mismo Chanoc y a Tzekub Baloyán en disputas contra lo que se necesitara, incluidos extraterrestres (*Chanoc*, escrita por Martín de Lucenay, con dibujos de Ángel Moratra [1959]). También apareció en *La familia Burrón*, la legendaria historieta semanal de Gabriel Vargas (1948-2009/2002) que llegó a tirajes semanales de medio millón de ejemplares, donde dialogaba sobre las capacidades literarias de su creador enfrentando la crítica aguda de Paquita sobre la mala calidad de la historieta, o lanzaba rollos fumados e incomprensibles a los esforzados Tlacuilos. Además, participó en ambientes etilizados imaginados por Jis y Trino (1990) en *El Santos contra la Tetona Mendoza*.

Anécdota monsivaisiana 1

Carlos Monsiváis se encontraba en un restaurante de la Ciudad de México, donde intempestivamente entraron hombres armados con el rostro cubierto con pasamontañas al grito de: "¡esto es un asalto!", seguido de la orden conminatoria de que todos los presentes se despojaran de sus cosas de valor y las depositaran sobre las mesas. Las malas palabras eran precisas y atemorizantes, amenazando que se los iba a llevar la chingada si no lo hacían o si descubrían que habían ocultado cualquier cosa valiosa para ellos, como anillos, pulseras, relojes, tarjetas de crédito o dinero en efectivo. Los asaltantes pasaban mesa por mesa introduciendo las cuotas del botín en bolsas que llevaban para ese propósito. Monsiváis, resignado y obediente, sacó su cartera y la colocó sobre la mesa. Cuando los asaltantes se detuvieron a su lado, uno de los delincuentes le dijo con tono amistoso: "usted no, maestro Monsiváis". Desconcertado, Monsi alcanzó a replicar, casi suplicando: "No, asáltenme, de lo contrario pensarán que yo soy su cómplice".

Voto de humildad monsivaisiano

No es que sea infalible, pero jamás me equivoco.

Carlos Monsiváis

Carlos Monsiváis realizó una larga cruzada contra los declarantes en su columna semanal "Por mi madre, bohemios", espacio que por un tiempo compartió con el periodista Jenaro Villamil, a la vez que colaboraba en todas las revistas culturales del país, lo cual propició que algunas pusieran en sus portadas: "en este número no escribe Carlos Monsiváis". Omnímodo, Monsiváis aparecía en Chiapas durante la Convención Zapatista, en legitimados espacios culturales y académicos, en videoclips de Luis Miguel, en la entrega de los premios literarios Jorge Cuesta (1986), Mazatlán (1989), o Xavier Villaurrutia (1996); en fotografías con las grandes figuras de la farándula, como María Félix, Dolores del Río o Juan Gabriel. Prueba de hipótesis y criterio de verdad, muchos adolescentes sufrieron sentencias admonitorias de los padres: "y no vuelvas a decir que es cierto porque Monsi lo dijo".

Anécdota monsivaisiana 2

—Profesor Monsiváis, ¿usted aceptaría posar desnudo…?

—Bueno, depende. Si se trata de una fotografía cuidada con un claro contenido estético, pensada y producida desde sólidos códigos artísticos… no.

Rituales disruptivos del caos

Del caos también emergen rituales disruptivos que son fuerzas de liberación, de oposición al (des)orden, de resistencia social, de innovación cultural. Monsiváis destacó la ironía, el humor y el relajo como aspectos fundamentales de deconstrucción y resignificación de los sectores populares. Amplió el campo analítico de Mijaíl Bajtín sobre la función de la risa como elemento de resistencia popular, la mirada de Roberto DaMatta sobre los carnavales brasileños, o el análisis del apretado y el relajiento para interpretar el humor del mexicano de Jorge Portilla (1997) en *La fenomenología del relajo.*

Monsiváis discurrió por el territorio nacional, pero el caos defeño reclamó el protagonismo, por ello destacó sus manifestaciones visuales, su recreación estereotipada que sólo percibía un superávit humano, la multitud como célula indivisible de la sociedad, evidencia apabullante que le llevó a considerar que en el DF lo íntimo era una licencia poética. Monsiváis atisbó el individualismo que se masifica en el Metro, con más de seis millones de usuarios cada día. Multitudes que, acechadas por el *imago* de 20 millones de miserables, encuentran en el trabajo informal su recurso de sobrevivencia; la Basílica, refrendo de mística popular guadalupana, cada vez más cercana a la *performance*; los habitantes del asfalto, que en ocasiones se desplazan por las calles; las azoteas que incorporan abigarradas redes migratorias de la transición rural-urbana.

Cuenta la leyenda que hace muchos años partieron de Aztlán ocho grupos de Imecas insaculados que buscaban la tierra prometida, en cuyos signos conspicuos se les rebelaría la ciudad más poblada del mundo, la más contaminada, lugar donde la soledad sólo adquiere sentido por centenas, y el apocalipsis es certeza costumbrista que alienta la renovación del relajo. Ciudad donde los abuelos cuentan el día que

el apocalipsis llegó para quedar prendado del relajo, por eso sobrevive de manera vergonzante encubriéndose en la contaminación, las inversiones térmicas (únicas inversiones posibles para las grandes mayorías precarizadas), el plomo, la violencia, el anonimato, la impunidad.

El alma colectiva que Le Bon atribuyó a estos conjuntos humanos expresó un campo particular de preocupación de las sociedades europeas de finales de siglo XIX. Las masas devinieron conglomerados problemáticos, inmaduros, desbordados. El desarrollo de los medios de comunicación amplió estas perspectivas. Frente a ellos reaccionaron pensadores conservadores a quienes irritaba la rebelión de las masas, su visibilidad. Sin el sesgo clasista y moralista, las masas fueron capturadas en imágenes contundentes por Carlos Monsiváis (1993):

> Todavía en 1960 o 1965 el término masas es sólo despreciativo, porque, según el mercado de valores semánticos, masas, es el sinónimo de los seres que carecen, entre otras cosas, de moral, de freno a los instintos, de educación, de vestuario apropiado. A la-oscuridad-iluminada-por-el-rechazo se la ha llamado "la gleba", "el pópolo", "la leperuza", "el peladaje", "la grey astrosa", "el populacho", "el infelizaje"... (pp. 274-275)

Las masas dan vida a un nuevo nacionalismo "pop", nacionalismo de los medios, la mercadotecnia, la publicidad. Esto se constata en las emociones límite que produjo el encuentro colectivo convocado por Julio César Chávez. "El motín de los sentidos", desbordante en la arena y engrandecido por su resonancia en bares, restaurantes, aparadores y casas particulares. Retembló en sus centros la tierra, los espectadores se pusieron de pie y cantaron a todo pulmón la gloria musical de Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra. Las voces conminatorias

azuzaron la indolencia apoltronada: "¡de pie, compatriotas!", algunos lograron presenciar sentados el canto nacional, pero no resistieron la primera andanada de golpes de Julio César Chávez sobre la humanidad del Macho Camacho o de Greg Haugen. Los golpes de Chávez producían gritos destemplados de "¡México!, ¡México!", Monsiváis evocó los pilares de esta vertiente que activó elementos profundos de la nación: Rodolfo, Chango, Casanova; Kid Terranova; Ricardo, el Pajarito, Moreno; Rubén, el Púas, Olivares; José, el Toluco, López; Julio César Chávez... y, con ellos, los testimonios altruistas del respetable a ritmo de rumba: Rom-pe-le-la-ma-dre, Rom-pe-le-la-ma-dre. El caos se difumina, se oculta detrás de una máscara para mejor convocar multitudes. Lección aprendida a punta de golpes y llaves por Rodolfo Guzmán Huerta, El Santo, quien nació en 1917 y murió en 1984. Pero los ídolos no mueren: en 2018, en San José, Costa Rica, un chofer de taxi me comentó con autoridad y certeza que Pedro Infante no había muerto, que en realidad se había ocultado bajo una máscara y que era El Santo, el Enmascarado de Plata. El caos es tumulto en las butacas donde discurren los inmortales de la lucha: Tarzán López, la Tonina Jackson, Sugi Sito, Black Shadow, Blue Demon, el Cavernario Galindo, el Médico Asesino, Gori Guerrero, Bobby Canales.

Anécdota monsivaisiana 3
Máscara contra cabellera: Blue Demon contra Carlos Monsiváis

En 1993, desde la Unidad Regional Norte de Culturas Populares, organizamos con el Centro Cultural Tijuana (Cecut) el enfrentamiento: "Máscara contra cabellera: Blue Demon contra Carlos Monsiváis". Sí, el mismo luchador, actor e ídolo nacional regio Alejandro Muñoz Moreno (1922-2000), conocido como Blue Demon. Una multitud

llegó a la Sala de Espectáculos del Cecut para ver luchar a su héroe contra el poco acreditado Monsiváis. En primera fila se encontraban figuras icónicas de la lucha libre, como Mil Máscaras, Médico Asesino, Huracán Ramírez, Octagón, Tinieblas, Rey Misterio… la voz oficial de ese deporte anunció una lucha a tres caídas sin límite de tiempo y presentó a los contendientes. Desde el principio quedó muy claro que Demon era el gran favorito. El formato no incluía lances y llaves sobre el pancracio improvisado, sino una serie de preguntas que Monsi haría al Demonio Azul. Inmediatamente quedó asentado el enorme respeto que existía entre los contendientes. La decisión se fue hasta la tercera caída. Como *second* de Monsiváis, podía observar su desconcierto por no lograr la fácil victoria que anticipaba, así que se lanzó a fondo con la pregunta:

—Señor Blue Demon, en 1970 acudí a un cine popular en la colonia Roma de la Ciudad de México para ver la película Las momias de Guanajuato (Federico Curiel, 1970), donde la publicidad señalaba que serían enfrentadas por usted y El Santo, pero aparecen usted y Mil Máscaras y sólo en los últimos minutos de la película irrumpe El Santo. Como cinéfilo, le exijo una explicación.

Monsiváis quedó complacido con la contundencia de su pregunta, pero Blue Demon contestó pausado, respetuoso:

—Oh, verá, señor Monsiváis. La verdad de las cosas es que la película transcurría y Mil Máscaras y yo no podíamos derrotar a las momias, por eso hubo necesidad de que interviniera El Santo.

El aplauso estruendoso del respetable contrastó con la expresión perpleja de Monsiváis, quien me preguntó desconcertado:

—¿Está hablando en serio?

Faltando a mis responsabilidades de second, sólo respondí:

—Es una sopa de tu propio chocolate.

Monsi reaccionó al desafío y me respondió convencido:

—Sí, pero lo voy a acabar en esta caída.

Al terminar los aplausos, Demon lanzó un corolario contundente:

—O sea, señor Monsiváis, que en la vida todos necesitamos ayuda.

Gritos y aplausos auparon al imbatible Demonio Azul. Tras la declaración final de un empate que a todos dejó satisfechos, fuimos a cenar y Demon contaba su convicción de que la máscara sólo debe perderse en la lucha sobre el pancracio y cuestionó a Rodolfo Guzmán Huerta, El Santo, por habérsela quitado en un programa de televisión. También narró el desconcierto de sus hijos cuando, de niños, le preguntaban frente a sus amigos: "¿verdad, papá, que tú eres Blue Demon?", y quedaban esperando la confirmación que nunca llegó. Así fue como Monsiváis y yo comprendimos que alguien que se había matado a sí mismo por medio siglo para darle vida a un personaje no falta a la verdad cuando solapa o interpreta su realidad real desde su realidad imaginaria.

Monsiváis (2012) también recreó las horas futboleras: "son las horas en que la patria nos entra por los ojos y los oídos y se nos sale por la garganta" (p. 31). Aquí cobra sentido su pregunta: "¿Es el futbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?" (Monsiváis, 2012, p. 33). El futbol, como expresión de una nación fragmentada, pretexto para la "reconstrucción del ego", espacio de redención, de desquite, lo lleva a afirmar que el Ángel de la Independencia era un símbolo freudiano y que el juego de futbol representaba al ser nacional en abstracto. Las del futbol son las mismas multitudes de devotos guadalupanos que cada diciembre asisten a la Basílica: creyentes de Tonantzin-Guadalupe, mito fundante iniciado en 1531, partero de la eclesiogénesis nacional. Las horas de los ritos instantáneos se suceden incrementados por el

aislamiento de las multitudes que se dan cita para dejar constancia de su presencia en los conciertos de Sting o Frank Sinatra en el Palacio de los Deportes, Luis Miguel "el auténtico" en el Auditorio Nacional, o Louise Verónica Ciccone, Madonna, quien desafió al rancio morbo de los defensores de la moral y las buenas costumbres. Monsiváis registró la pía condescendencia con que los promotores de la bondad se opusieron a la presencia de Madonna mediante candorosas adjetivaciones, tales como: "esa lesbiana, pervertidora de menores, la que les encanta a los degenerados, mujerzuela, porquería moral, promotora de antivalores, proclive al vicio, hetaira, ¡México, libérate de la impureza!"

Anécdota monsivaisiana 4

Fue en el Centro Cultural Tijuana. Acompañé a Carlos Monsiváis como presentador de su libro *Los rituales del caos* (Monsiváis, 2012). El lugar estaba repleto, como solía ocurrir en sus apariciones. Al llegar a la sala vimos un público claramente diferenciado entre los lectores monsivaisianos y los de traje, corbata y gesto solícito que acuden a los eventos políticos. Al acercarnos a la mesa, Monsiváis me preguntó sorprendido: "¿Qué hace aquí el exgobernador?" Unas personas se acercaron para indicarle que ellos lo habían invitado. Después de mi intervención, tomó la palabra el exgobernador diciendo que seguramente muchos se preguntarían qué es lo que hacía él ahí y, acto seguido, afirmó que había hecho en su vida todo lo que había querido, pero nunca había presentado un libro y había decidido hacerlo y ésa era la razón de su presencia. El problema es que el exgobernador no había leído el libro y sólo lo hojeaba insistentemente, hasta que encontró un argumento, entonces enfatizó que se trataba de un libro muy atrevido, deteniéndose en una foto donde aparece Gloria Trevi con unos condones inflados, luego

volvió a los temas atrevidos del libro señalando que tenía cosas como la homosexualidad que "en mi época sólo hacíamos a escondidas". Silencio.

Segundos después se comenzó a propagar una sonrisa-murmullo que fue *in crescendo* junto con el enrojecimiento en el rostro del exgobernador, que ya no pudo continuar su accidentada presentación, por lo que el moderador cedió la palabra a Carlos Monsiváis, quien inició su discurso diciendo: "Tiene razón el señor exgobernador, en los tiempos actuales nadie sigue a pie juntillas aquella consigna bíblica de: 'No desearás la mujer de tu prójimo' ", luego, dirigió la mirada a su interlocutor y añadió sonriente: "O a tu prójimo". El festejo del público fue el mejor reconocimiento al exgobernador que decidió presentar un libro nada más por sus pistolas.

Voto de humildad monsivaisiano

Saluda al sol, araña, no seas rencorosa.

Carlos Monsiváis

Los anclajes desde los cuales se interpretan los procesos culturales en nuestro país han abandonado las premisas estáticas o esencialistas, y la dimensión de la nación como elemento omnicomprensivo que marcaba de manera indeleble a todos los campos de acción de mexicanos y mexicanas. Por ello, me parece importante recuperar la mirada de Carlos Monsiváis, quien exploró la conformación del sentido vital colectivo, agregado, gregario, contagioso, de masas y de multitudes que emergen del caos, otorgándole inéditos sentidos y participando en la recreación de rituales urbanos.

Los rasgos definitorios de las culturas nacionales y del proyecto nacional han cambiado, situación captada por la aguda mirada de Monsiváis cuando señaló:

> es impresionante la resistencia al cambio democrático, centrada en el desprecio a la gente (que no sabe lo que quiere). Hay este culto tan triste al neoliberalismo y al mercado libre que de dogmatismo económico ha pasado a motivación religiosa. Los mochos neoliberales son tan persistentes como los otros mochos. Cuando hablan algunos miembros del gabinete o del Banco de México me siento frente al Pro-vida económico en perpetua tesitura de la intransigencia, porque la crítica para ellos es blasfemia […] En última instancia, lo que se revela es la franca incapacidad de negociación, y el terror a dejar el poder que experimenta un grupo que ha vivido en y para la impunidad, y que ya ha demostrado hasta el hartazgo su ineptitud y el daño muy concreto que le ha hecho al país [...] México ya no es un país nacionalista, pero sí quiere ser democrático, y al respecto padece graves limitaciones: el atraso político de los partidos, el encono del PRI, la desinformación, los cacicazgos, la influencia del narco [...], la intolerancia mostrada por los panistas tan reiteradamente, la falta de un proyecto convincente de parte del PRD, y así sucesivamente. (Ponce, 1998, p. 3)

Monsiváis retrató las horas de un destino que nos alcanzó; horas de intimidad masificada, de acechanza humana que se diluye en unidades promedio. Analizó el caos, ese feroz desorden donde "inicia el perfeccionamiento del orden", que sólo parece tener sentido trascendente en el goce místico del consumo. La lógica donde "las imágenes son lo esencial", como juego donde marcas y etiquetas definen el valor de cambio. La nueva sabiduría popular lo proclama: carita mata a inteligente, simpático mata a carita y cartera mata a todos. Es la cultura del simulacro con sus múltiples rostros, donde todos los caminos conducen al consumo.

Caballero andante por no saber conducir, antimodelo que no se vestía, sólo se cubría, o galán del nuevo milenio, Monsiváis fue un biblio-cinéfilo humanista que cobijó en su casa su propia multitud de libros, películas, arte popular en miniatura, caricaturas (16 mil piezas, de las cuales cinco mil fueron llevadas al Estanquillo), gatos (Miau Tse Tung, Catzinger, Mito Genial, Peligro para México) y figuras de la lucha libre. Monsiváis siempre fue un interlocutor difícil para sus entrevistadores, quienes se incomodaban frente a la contundencia lapidaria de sus respuestas o silencios.

Anécdota monsivaisiana 5

El evento se realizó en Riverside. Carlos Monsiváis hablaba sobre el consumismo y la cultura del *mall.* Público y participantes conformábamos un grupo nutrido donde había angloestadunidenses, chicanos y mexicanos. Con tono monocorde, afirmó que investigaciones arqueológicas demostraban que el primer *mall* de la historia se encontraba en el actual territorio mexicano y, con erudita precisión, señaló que se trataba del Chac Mool. La risa estruendosa de muchos contrastó con el desconcierto de jóvenes y no tan jóvenes angloestadunidenses que tomaban nota de la interesante afirmación del maestro.

Anécdota monsivaisiana 6

En 2003, se realizó en el Palacio de Minería el Seminario Internacional "Jóvenes del siglo xxi: sociedad de la información y nuevas identidades" e invité a Carlos Monsiváis como conferencista magistral. Con la generosidad que siempre tuvo, Carlos aceptó anteponiendo una condición: que no hubiera preguntas, pues de lo contrario no podría llegar a un importante compromiso que tenía agendado.

En el seminario, tras anunciar que no se permitirían intervenciones ni preguntas del público, los periodistas insistieron en entrevistarlo sobre un importante asunto de coyuntura. Mientras Monsiváis conferenciaba, le mostré los recados que me hacían llegar de parte de periodistas que insistían en entrevistarlo, lo cual parecía angustiarlo y simplemente lo llevaba a recordarme lo acordado. Entonces recibí una nota de nuestros anfitriones informando que justo detrás de donde estábamos sentados había una puerta camuflada, misma que se abriría justo cuando Monsiváis concluyera su participación para que ingresáramos al largo túnel que se encontraba tras la puerta y que conducía a una calle donde él se encontraría un taxi que lo llevaría a su destino. Pensé que era una broma de Monsiváis, que él lo había acordado con los organizadores, pero, efectivamente, al terminar la ponencia, la puerta se abrió e hicimos lo indicado. Y justo cuando Monsiváis subía al vehículo, aparecieron corriendo por una calle lateral los periodistas gritando que por favor les atendiera. Atrapados en el acto escapista, Monsiváis regresó a su coraza de timidez y esperó la llegada de los triunfantes periodistas que habían cazado al cazador. Los recibió con palabras casi suplicantes: "Me van a tener que perdonar, pero la hermana mayor de mi tía abuela se encuentra muy grave en el hospital y sólo me espera para despedirse". Los periodistas bajaron la guardia y amables, solidarios, se abrieron para que Monsi subiera al vehículo. El taxi avanzó 10 o 15 metros y después se detuvo. Monsiváis sacó la mano por la ventana pidiendo que me acercara y, conteniendo la risa, preguntó: "¿Cuántos años tendría?, ¿360?", luego pidió al conductor que arrancara. Momentos después, los periodistas se percataron del engaño y reían comentando en voz alta: "Che Monsi, nos la aplicó otra vez".

El futuro de la juventud mexicana es la vejez mexicana

Chamarra de cuero, camiseta blanca con el cuello levantado, pantalones de mezclilla ajustados, gesto adusto o atribulado y proclividad incontinente a la violencia son las imágenes explotadas de un prototipo que tuvo fuerte impacto en muchas partes del mundo, incluida América Latina, donde surgieron apropiaciones que poblaron los espacios urbanos. En México, existieron diversas versiones de los Rebeldes sin causa y Carlos Monsiváis elaboró los mejores retratos e interpretaciones de estos grupos juveniles. En *Amor perdido* (Monsiváis, 1980), capturó escena y personajes.

Los rebeldes vivieron un extremo resbaloso, intenso. Pocos podían comprar los carros y desafiar la muerte en arrancones y carreras, pero podían apropiarse del vestuario, las rutinas gregarias y la gestualidad rebelde. Los rebeldes perdieron protagonismo, pero apareció el joven jipioso, quien pronto devino figura desacreditada a quien se adjudicaron conductas inmorales, rebeldías importadas, ideologías extranjerizantes, alianzas imperialistas, conductas pervertidas, percepciones alteradas por la droga, sexualidad depravada. Monsiváis (1980) otorgó los trazos definitorios:

> en febrero de 1966 el gobernador de Jalisco Francisco Medina Ascencio prohíbe las melenas en Guadalajara. En 1967 y 1968 hay redadas en la Zona Rosa para rapar "mechudos". En enero de 1969 el alcalde de Acapulco Israel Nogueda Otero prohíbe la ópera rock *Hair* y amenaza con impedir con toda la fuerza policíaca la entrada de hippies al puerto durante el verano. De paso, describe a su enemigo: sucio, no conformista, viste con extravagancia, no tiene medio legítimo de ingresos, personifica al vicio y la degeneración. Contemplen al jipiteca, quien según el dictamen no

> escrito transgredía la ley a partir de su apariencia […] incomodan las certezas sexistas y sus fronteras rígidas y voluntariosas entre lo femenino y lo masculino; son un riesgo para la moral apenas renovada por las divulgaciones freudianas. (pp. 241-242)

Los cambios de época juveniles incluían aportaciones de los grupos culturales en los más diversos campos. En Los Tepetatles, el lado musical de la ruptura, Mario V. Solorio recuerda a este peculiar grupo creado por Alfonso Arau a solicitud de Ernesto Alonso, integrado por el propio Arau, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Carlos Monsiváis (letrista), Julián Bert (teclados y dirección musical), Marcos Lizama (guitarra), Marco Polo Tena (bajo) y José Luis Martínez, El Bayoye (batería). En su intento de por lo menos empatar a los Beatles, los Tepetatles (palabra compuesta de Petate y Beatle) generaron parodias ilustradas y no tanto, a través de canciones escritas por Monsiváis, como *Rockturno* (1965a) —que en realidad es el "Nocturno a Rosario", de Manuel Acuña (1873), más la estrofa: "Llora mi vate, llora de amor"—, *El peatón estaba muerto y el semáforo lloraba* (1965b), *Que te pique el Mozambique* (1965c), o la canción emblema del grupo: *Los Tepetatles* (1965d):

> Muérete silencio, lárgate murmullo
> despierta voz baja, hasta luego arrullo
> sólo una consigna queremos tener
> poco nos importa el ser o no ser.

En la crónica del siglo xx, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis poseen papeles centrales describiendo, registrando, e interpretando los eventos desde amplios contextos socioculturales. Monsiváis narró la acción de los cronopios sesentaiocheros, interpretó la influencia del rock, las vicisitudes de las luchas políticas y culturales, construyó reflexiones dialógicas

con el movimiento de los derechos civiles de los afroestadunidenses y de los chicanos, recuperó la experiencia francesa y las figuras de Daniel Cohn-Bendit, conocido como Dany le Rouge, o Alan Krivine. Analizó fuerzas y figuras de la farándula y la política nacional e internacional.

La divergente voz de Carlos Monsiváis abarco ámbitos muy diversos de la historia y las culturas de México y de América Latina, además de que fue un acucioso observador de los movimientos culturales y las prácticas sociales de los jóvenes. En este recorrido interpretativo, analizó la cultura de los pachucos de los años cuarenta y cincuenta, un pachuco que, según Monsiváis, reta a la sociedad que le excluye. El análisis monsivaisiano de las culturas juveniles del siglo xx, además de las ya consideradas del pachuco y el movimiento de 1968, incluye los cambios morales, de género, y las nuevas prácticas sociales de las jovencitas, los salones de baile como escenarios de la recreación cultural y la invención de nuevas pautas de conducta mediadas por la música y el baile, el cachondeo, el erotismo, la sensualidad, donde hasta los jóvenes transidos se reinventaban al llegar a los épicos Salón México, Salón Los Ángeles y California Dancing Club.

Monsiváis descifró los códigos de los hoyos *funkies*, los antros gruesos, rudos, intensos que funcionaban como contenedores de las desbordadas energías juveniles, siempre al límite, muy acá, donde irrumpieron los proscritos desafiando al clasismo racista que no dejó de considerarlos como léperos, pelados o nacos, a pesar de que se adaptaran las estrategias de resistencia y lucha políticas del momento, como la consigna: "Naco *is beautiful*".

Especial atención merecieron a Carlos Monsiváis los cambios culturales de los años sesenta inscritos en nuevos suburbios de la ciudad letrada, que incorporaban voces provenientes de los sectores urbanos y, especialmente, de las influencias que llegaban del norte, como ocurrió con los temas de la contracultura y la Cultura de la Onda anclada en los

nuevos escenarios urbanos sesenteros significados por el crecimiento de las clases medias y la presencia juvenil con sus nuevos lenguajes, incluida la mayor permisividad sexual y el gusto por el rock, como ocurrió con el *collage* de impresiones con los que identificaba a Gustavo Sáinz, José Agustín y Parménides García Saldaña. Para Monsiváis (2010), el origen de la llamada Literatura de la Onda es "la devoción por las grandes figuras del rock, la cultura juvenil y las nuevas experiencias (ácido, mariguana, hongos, peyote)" (p. 379) y La Onda es un estado de ánimo que representa un rechazo, un chance, una oportunidad.

La contracultura refiere a un ambiente cultural contestatario, pacifista y libertario, forjado en las luchas contra la guerra de Vietnam, el hartazgo a las políticas de la Guerra Fría, los movimientos feministas y antirracistas, las demandas juveniles, los marcos antipoderes que no sólo exigían, sino que vivían la libertad sexual y el rock como entramado internacional que permitió la conexión de experiencias. Monsiváis (2010) identifica a la contracultura a partir de las siguientes ideas:

> Un acontecimiento efímero y enriquecedor a la vez: la emergencia de la contracultura, cuyo nombre se adopta de la experiencia norteamericana de la rebelión estudiantil en las universidades de California (Berkeley) y Columbia, del repudio a la guerra de Vietnam y del festival de Woodstock. La contracultura atrae a miles de adolescentes y jóvenes mediante la experiencia compartida del rock, las migraciones de toda índole, el apego a los libros de autores secretos: René Daumal, Charles Fort, o la poesía de vanguardia. Intervienen el deleite de las nuevas "puertas de la percepción", la creación de comunas y, seña y contraseña, su vasto recurso lingüístico: el habla "de la Onda", derivado del *slang* de las drogas, la cárcel y la frontera, la inventiva verbal que requieren las nuevas situaciones. (p. 380)

Monsiváis analiza las formas de consumo alternativo de los jóvenes inmersos en la Ciudad de México, a la que consideraba un tianguis inmenso; y al tianguis del Chopo, creado a finales de los años setenta, le llamaba el templo de la contracultura mexicana, el sitio donde se daban cita o convergían chavos banda, punks, rockeros y ácratas para el canje, la transacción, el encuentro, la exhibición; para fisgonear, resistir a las industrias culturales o mantener en alto el buen nombre logrado por El Chopo (Monsiváis, 1981).

Monsiváis registró estampas descriptivas e interpretativas sobre movimientos juveniles de resistencia social y cultural imprescindibles de los años setenta y ochenta, como el movimiento punk (los extremistas visuales) y sus estrategias de resistencia frente al poder, o los cholos, fenómeno sociocultural que surgió en los barrios mexicanos y chicanos del norte de México y sur de Estados Unidos que recuperó y recreó emblemas del pachuco e incorporó elementos nuevos. El cholismo fue considerado por Monsiváis como un fenómeno de sobrevivencia (Monsiváis, 1981).

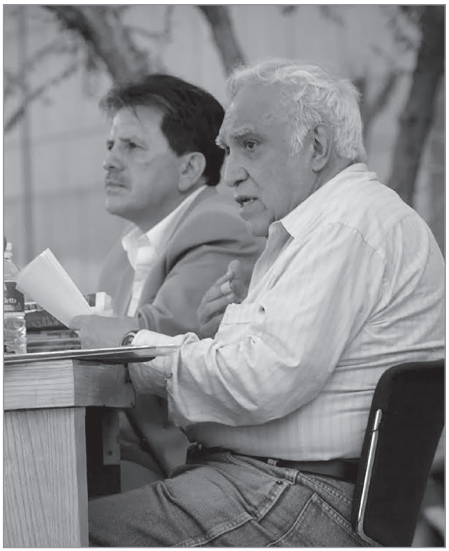
El caos continúa, se desplaza por el metro, donde "se disuelven las fronteras entre un cuerpo y otro", por diversas expresiones juveniles, con su pléyade de roqueros, tíbiris, adictos a la tropicalidad que se devanean en la cumbia, el merengue, los vallenatos o la rumba. Cholos, roqueros, punketas, pospunks... El caos conforma espacios alternativos, como el Tianguis del Chopo, el templo de la contracultura mexicana.

Sueño sin olvido

Carlos Monsiváis fue un voyerista social que otorgó proyección a lo efímero, profundidad a lo cotidiano; que desacralizó parafernalias del

poder mediante sus agudos y críticos análisis del país, su actitud antisolemne y su compromiso con un proyecto de nación más humano. Extrañamos su sabia ironía, su voz crítica, sus desplantes memorísticos, sus eruditas correcciones, sus destellos de ingenio, sus códigos para la lectura de los grandes problemas nacionales, sus lances certeros contra el poder, su timidez encubierta en coraza cognitiva. Imagino a Monsiváis en el actual escenario nacional emanado del triunfo avasallante de un nuevo proyecto de nación encabezado por el Movimiento de Regeneración Nacional (Morena) y la debacle del PRI, el Partido de Acción Nacional (PAN) y el Partido de la Revolución Democrática (PRD), con sus nuevas promesas, desafíos y esperanzas. Muchas y muchos añoramos la orientación sabia, iconoclasta, sardónica, comprometida y humanista de Carlos Monsiváis, necesitamos el genial ingenio de Monsi, ese sujeto singular.

Carlos Monsiváis y Chavela Vargas. Fotografía: Alejandro Brito.



José Manuel Valenzuela Arce y Carlos Monsiváis. Fotografía: Alfonso Caraveo.

José Manuel Valenzuela Arce, El Piporro y Carlos Monsiváis. Fotografía: Alfonso Caraveo.

Los Tepetatles con Paco Malgesto, 1965.

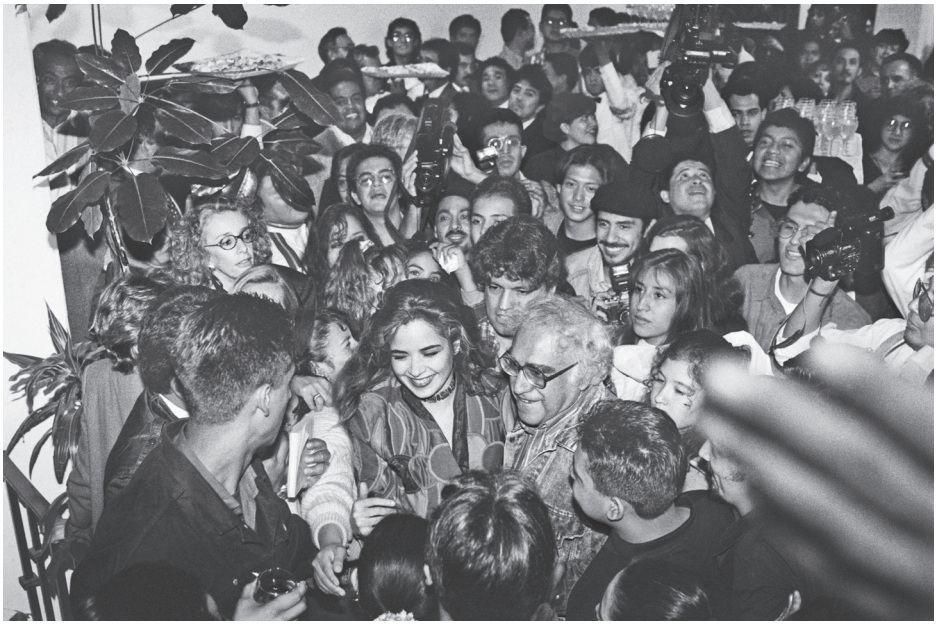
Salvador Novo, Raúl Velasco y Carlos Monsiváis.
Fotografías: Archivo Beatriz Sánchez Monsiváis.

Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis.

Fernando Benítez, Carlos Monsiváis y amigos, 1978.
Fotografías: Archivo Beatriz Sánchez Monsiváis.

Carlos Monsiváis, José Luis Cuevas, Fernando Benítez y Carlos Fuentes. La Mafia en La Ópera, 1965.

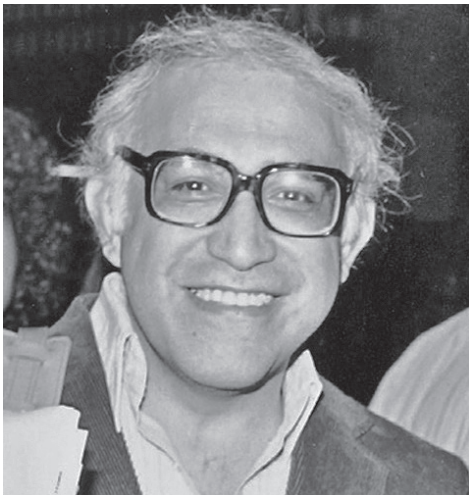
Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes y Leonora Carrington. Fotografías: Archivo Beatriz Sánchez Monsiváis.



Gloria Trevi y Carlos Monsiváis.
Fotografía: Jorge Claro León.

Antonio Helguera, Carlos Monsiváis y Rius.
Fotografía: Jorge Claro León.

Carlos Monsiváis y Juan Gabriel.
Fotografía: Alejandro Brito.



Carlos Monsiváis.
Fotografía: Iván Restrepo.

Carlos Monsiváis y peluche.
Fotografía: Archivo Beatriz Sánchez Monsiváis.

Aquí presente, compa: Celso Piña y los cholombianos

El papel de las prácticas musicales como referentes en la construcción de identidades es innegable, puesto que éstas se erigen mediante redes simbólicas comunes, urdimbres de sentidos compartidos y sistemas de significación que participan como soportes en la constitución de sentimientos, pensamientos y prácticas culturales colectivas, así como en la construcción del sentido de la acción social. Si algún orgullo tienen en común los regiomontanos, por ejemplo, es "Orgullo de ser del norte, del mero San Luisito" (Briseño, s. f.), y es que la sociedad nuevoleonesa está sumamente estratificada en clases sociales y dividida por dos estadios de futbol soccer, así que pocas cosas le unifican tanto como el sentimiento de pertenencia geográfica. El corrido de Monterrey cumple entonces con esta dimensión cohesionadora que se replica en las formas musicales recreadas al pie del Cerro del Topo o de La Campana.

Y desde Monterrey, una cumbia colombiana para todo el mundo

Hace cerca de 20 años, me llamó la atención la presencia de jóvenes regios de los barrios populares, identificables por sus atuendos acholados,

en los que destacaban vestuarios muy holgados, caricaturizados para ampliar la libertad de movimiento, como anticiparon los pachucos y los cholos; los pantalones Dickies holgados de caqui o de mezclilla en hombres y mujeres; y largas, muy largas, camisetas blancas; bermudas; escapularios y rosarios que rinden culto a figuras santificadas por el catolicismo, como la Virgen de Guadalupe, Jesucristo o San Judas Tadeo; gafas oscuras, discursos gestuales y expresiones manuales tirando barrio; paliacates o pañuelos cubriendo la frente o el rostro o amarrados en brazos y piernas; lentes oscuros; tenis Converse de diferentes colores; gorras o cachuchas en reversa o con la visera cubriendo los ojos, camisas *surf* al estilo hawaiano con estampas tropicales o personalizadas; camisas a cuadros; vestuarios-murales con estampas icónicas del catolicismo. Las mujeres también utilizaban overoles, *shorts* o faldas muy cortas y tops que dejaban descubierta la cintura; vestidos cortos y entallados, y una variedad policromática de atuendos que amplificó la visibilidad y la estridente presencia de regiomontanos reconocidos como cholombianos y cholombianas.

Los cholombianos fueron distinguidos por sus bailes acholados y cumbieros que reivindicaban la apropiación de cumbias y vallenatos colombianos escenificados en bailes populares y barriales, donde llevaban mantas para identificar su grupo de pertenencia y desplegaban un sistema comunicativo gestual y cinético como refrendo de su presencia y solicitud de saludo a los sonideros que no sólo tenían el control del sonido, la música y la palabra, sino que también podían visibilizar a los grupos a través del saludo, mención pública que se convertía en medalla de satisfacción y reconocimiento que ellos agradecían y celebraban.

Describiendo el baile colombiano, los investigadores Olvera, Torres y López (2014) señalan que:

> El baile colombiano es la expresión juvenil más acabada de esta identidad, por ser una construcción propia de la ciudad, distinta a la manera de bailar en Saltillo, Coahuila, donde el baile asemeja al baile rapero; o a como se baila en Nuevo Laredo, Tamaulipas, más parecido al baile en el centro del país, con constantes giros. Así, el "paso del gavilán" semeja a dos gallos enfrentándose, simula el consumo del "chemo" al momento de ser inhalado, y escenifica las amistades entre una banda o un grupo de bandas que se han unido en una red de amistad o de enfrentamiento con otras bandas rivales. La mayoría de las veces quienes participan son del mismo género. En el baile "fome" o "de la motoneta" se incorpora la dimensión erótica y amorosa, donde las parejas expresan sus sentimientos o donde la conquista cede. (pp. 168-169)

En breves conversaciones con algunos de estos personajes, me llamó la atención la incorporación de muchas palabras pertenecientes al *slang* de los cholos fronterizos. Los cholombianos también recuperaron la iconografía chola en dibujos y caligrafía, así como en la significación del cuerpo con tatuajes que claramente corresponden a la estética pachuca y acholada. Les identifican, a su vez, las patillas gigantescas, los cortes caprichosos rapados de la nuca, trenzas y colas. Los cholombianos son jóvenes pobres que muchas veces son víctimas de escarnio y burla racista y clasista de personas de otros sectores sociales, e inclusive de su mismo nivel social. Además del estilo distintivo, incluso en su amplia heterogeneidad, a las y los cholombianos les distingue su condición de clase, su condición popular urbana, y la construcción de referentes de identificación que los vuelven reconocibles.

Otro aspecto insoslayable en la interpretación de los cholombianos es su proclividad a los porros, las cumbias y los vallenatos que llegaron

a México desde Colombia a través de figuras destacadas como el grupo de Mike Laure y sus Cometas, del barrio de Analco en Guadalajara. Estas expresiones musicales se popularizaron a través de la radio, la televisión y el cine, y fueron amenas acompañantes de los bailes con muy alta influencia en las clases medias y los sectores populares, quienes, sin posibilidades de disfrutar en vivo a estas bandas por lo prohibitivo de los costos, las incorporaron como parte del repertorio imprescindible de los equipos sonideros que amenizaban sus eventos o las bailaban en fiestas pequeñas sin muchos decibeles amenizadas desde el común y democrático tocadiscos. Sin embargo, los equipos sonideros se desplegaron a lo largo y ancho del país y el porro y la cumbia tuvieron muy amplia aceptación (la difusión del vallenato ocurrió años después y se amplió con la figura de Carlos Vives). Junto al porro y la cumbia, México se inundaba de sones, mambos y músicas tropicales. La propalación de la cumbia a través de los sonideros fue una influencia central en el desarrollo del interés de Celso Piña por aprender a tocar el acordeón, tal como sonaba en los discos de los artistas colombianos que le impactaron, como Los Corraleros de Majagual, Diomedes Díaz, Los Betos, Los Diablitos, el Binomio de Oro, Alfredo Gutiérrez, Aniceto Molina, Julio de la Ossa, Aníbal Velázquez y Andrés Landero.

En Monterrey y Tijuana los cholos no son los mismos. Puede que se parezcan, pero aunque compartan estética, paliacate y Virgen de Guadalupe, los de más al norte tocan *oldies* en sus carros tumbados, mientras que los hijos del Cerro de la Silla bailan *colombias*, por eso también son llamados cholombianos. Sabemos que no existen identidades cristalizadas, esencialistas o inamovibles, pues toda identidad es cambiante y situada en la medida en que se ubica en tiempos y espacios específicos, por lo cual se adscriben en entramados históricos particulares: el camino de la cumbia colombiana que se desarrolló en Monterrey

y se diseminó internacionalmente atendió a contextos socioculturales particulares de Monterrey, donde tal vez debamos destacar la fuerza del acordeón como instrumento base del conjunto norteño y del vallenato. Olvera, Torres y López (2014, p. 164) reconocen cuatro momentos de la cultura musical colombiana en Monterrey. El primero, de 1950 a 1972, parte de la llegada de los primeros acordes de porros, cumbias y vallenatos, mediante conjuntos y orquestas. Surgen los primeros sonideros: son cintas, como le dice la raza de Nuevo León y Coahuila a un DJ armado antiguamente de cintas o casetes y un ejército de bocinas que animarán la fiesta a un precio accesible para un contexto marginalizado, pero cintas que tocan cumbia colombiana. Los siguientes 10 años, según Olvera, Torres y López (2014, p. 165) representan el segundo periodo, marcado por avances tecnológicos que permiten intervenir las canciones y los ritmos: se acelera la cumbia, se rebaja, se mixtea (se mezcla), se graban casetes y discos que se venden e intercambian entre la racita. Empieza la tropicalización de la cumbia colombiana y aquí aparece El Rebelde del Acordeón, cuya conversación en octubre de 2014 reproducimos a continuación:

Entrevista a Celso Piña, El Rebelde del Acordeón[5]

> **Celso Piña** (**CP**): Aquí presente, compa. Siempre digo así porque cuando le pusimos el nombre al disco, así decía: "aquí presente", y así me presentaba en las tocadas o en los toquines. Aquí estamos y me da mucho gusto estar aquí contigo, compadre.

Celso rememora sus inicios:

[5] Esta entrevista, realizada por José Manuel Valenzuela Arce, se lleva a cabo en un hotel, en el Centro de Tijuana, unas horas antes de la actuación de Celso Piña frente a medio millar de personas. La edición y notas de la entrevista corresponden a Liliana Falcón.

CP: Contar algo de mi vida musical para que la gente vea que cuando empiezas algo no nomás es de enchílame otra, como unos dicen, sino que tienes que batallar, batallar, y batallar mucho, pero yo creo que eso es entendible para todo mundo, ¿no? Entendamos que todo principio es difícil, lo bueno es cuando ya lo coronas, dices: "bueno, pues ya lo hice, ahora ya nada más es cuestión de no dejarse", que no digas: "bueno, ya llegué, ya tuve éxito y ya". No, porque yo creo que en esta vida siempre hay gente atrás, los que vienen atrás lógicamente son más jóvenes, traen otras ideas musicales y yo creo que si te quedas ahí, entra el dicho de: "camarón que se duerme se lo lleva la corriente".

Yo tengo más de 30 años en esto, ya vamos para 35 años, ¿no? Aunque a veces los piratas te acaban. Yo me acuerdo en los ochenta que grababa mi primer disco, mi segundo, mi tercer disco, cuando eran los viniles, ¡no, pues olvídate!, sí era negocio la venta de discos en ese tiempo; ahorita si vendes 10 mil discos ya es mucho.

José Manuel Valenzuela Arce (JM): Celso Piña se ha convertido en una figura mítica en distintos contextos latinoamericanos, algunos lo hacen originario de Barranquilla, otros dicen que nació en el Valle Dupar, otros que en Bogotá, en fin. Sabemos que eres mexicano, de Monterrey, ¿puedes contarnos algo de tu vida, de tus padres, del lugar donde creciste?

CP: Yo crecí en Monterrey, ya lo acabas de decir, en la colonia Nuevo Repueblo, es una colonia tranquila, ni muy muy ni tan tan, término medio, y pues ahí me desenvolví. Y ya papá nos llevó a vivir a San Pedro, ¿verdad? (Su padre, Isaac Piña, tuvo una gran influencia en la vida y carrera musical de Celso.) Pero a las orillas de San Pedro, en Palo Blanco. Me acuerdo mucho, pues ahí ya empecé a tener más uso de razón y ahí empecé a quesque

trabajar con un señor que era frutero ambulante en una carreta de caballo y yo me subía con él y le ayudaba, lavaba la fruta, se la acomodaba y ya, después me daba mi caja de fruta y unas monedas, así empecé. A mí siempre me ha gustado el jale, ¿no?, y luego ya de ahí nos fuimos a La Boquilla, un lugar que está al sur de Monterrey, también allá a las orillas. Yo ya estaba un poquito más grande, le ayudaba a un tío que tenía una tienda de abarrotes en la colonia Independencia, y de ahí me venía caminando hasta acá; ahí duré un tiempo, me regresé, y me iba con mi abuela que estaba en la Independencia a ayudarle a hacer mandados, ahí era una vecindad en la que vivían todas mis tías con mis tíos y yo les hacía mandados y me daban unas monedas. Nada de música todavía.

De La Boquilla nos cambiamos a La Campana, y pues ahí ya un poco más grande empecé a trabajar con unos tíos, ellos ponían plástico en las paredes, alfombra, cortineros, cortinas, pisos, todo eso, y pues por ahí me fui a la edad de 11 o 12 años. Seguía en la escuela. A la edad de 12 o 13 años seguí trabajando con mis tíos y después ya busqué trabajo por mi cuenta en una tortillería, también estuve trabajando en una fundición pequeña de imágenes religiosas, y pues ahí hacíamos Vírgenes de Guadalupe, de San Juan, Cristos, San Martín de Porres y todo eso, yo nomás los lavaba y los pintaba del color que me indicaba el jefe, el dueño, ¿no? Tendría unos 14 o 15 años (seguía en la escuela), después mi papá me dijo:

—Ahí en el hospital infantil están solicitando chavos para auxiliares de intendencia.

—Ah, pues ¡órale!

Y me metió ahí papá. Ya me empezaba a llamar la atención la música, pero no la colombiana, sino la música en general. Al chico

rato se hizo un grupo ahí en La Campana, y pues yo iba y me asomaba por la ventana, ¿no? Y ahí estoy, pa, pa, pa, pa, tocando tambores por fuera. (Celso toca música en el aire, con las manos en cajones imaginarios.) Y una vez que no fue el tumbista, me dijeron:

—Ey, chavo, pégale ahí, ¿no?

Y yo les decía que no sabía y me decían:

—N'hombre, nomás hazle así. (Y otra vez mueve las manos: pa, pa, pa.) Bueno, pues ya me metí ahí y le puse más ganas y como que le gustó a los chavos, ¿no?

—Ey, le pegas bien.

N'hombre, llegué a la casa con las manos bien hinchadas.

—Y ahora, ¿qué traes tú? —me dice mi mamá. (Tita Arvizu, su amorosa madre.)

Y luego:

—¡Deja eso!

Pues yo tenía que ir en la mañana al trapeador, pues era auxiliar de intendencia y ¡ay, güey!, no podía con mis manos todas así y me decía mi mamá:

—Pero ¿qué te pasó?

—No, pues estaba tocando.

—¿Te picaron las avispas o qué?

—N'hombre, estaba tocando.

Y me decía:

—Ándate, estás loco.

Y bueno, ya se me hinchó ahí y mamá me puso agua caliente con sal, sábila y no sé qué más. Luego pregunté cuándo iba a ser el otro ensayo.

—No, pues, tú vives aquí arriba, ¿no? —me decía el chavo de la guitarra.

—Sí, tú eres hijo de Piña, ¿no?

—Sí, mi papá es Piña.

—Pues ahí voy y te busco.

Y le digo:

—Va, órale.

Pues pasó un día y nada que me fueron a buscar y otro día y nada, y dije: "Estos chavos ya me tiraron al león, ¿no?" y, pues, va. Yo seguía en el hospital infantil jalando y de repente me dijeron:

—Fíjate que a aquel chavo ya lo corrimos, güey.

—Ájale, pero ¿por qué?

—No, pues porque se puso muy loco, y ahora si tú quieres ser el titular, ahí, pues órale.

—No, pues olvídate. Ya me sentía yo parte del grupo, ya me sentía músico y órale. Luego me enseñó un cuate, dice:

—Es que tú no le pegues así, güey, no le pegues así, haz la mano así. Pégale así, que se oiga así, tú le haces así, tú le haces así, no, pégale aquí, que se oiga así, güey.

Desde ahí empecé a apantallar y ya le dije a mi 'apá:

—Oye, 'apá, fíjate que voy a ser músico.

Y me dice:

—¿Eso quieres ser: músico? Pues sé músico, si quieres ser maricón, sé maricón, si quieres vender chicles, ser bolero, lo que tú quieras hacer, pero procura ser bueno, ¿eh?

Y le digo:

—Caray, pues órale.

Al rato hubo una rebatiña en el grupo y se deshizo.

Luego esos mismos chavos se fueron a la colonia Ancira y me dijeron:

—Oye, necesitamos un baterista.

Y yo de:

—No, güey, n'hombre.

—Pero sí le pegas, Celso.

Que no sé qué tanto.

Se llamaba El Conjunto Sentimiento y me ayudó porque era pura baladita de Los Ángeles Negros, de Amor de Río, así que bien suavecito todo, ahí duré un buen tiempo y todo eso me fue sirviendo de experiencia ante la gente. Al principio yo estaba con las tumbas así y así (Otra vez la ejecución al aire.) y me sentía raro y raro y luego con la batería más y más, luego el dueño del grupo me dice:

—Oye, ¿no le sabes al bajo, Celso?

Y le digo:

—No, güey, yo nomás puro güiro, tumbadoras y las tarolitas y eso.

—Mira, güey, es fácil. Por ejemplo, éste es así y aquí y éste te vas así.

—Ah, chingá, pero entonces es más fácil, pues nada más tiene cuatro cuerdas.

Y él como diciendo: "Este güey no sabe ni qué onda".

—Pues sí, 'ta cabrón, la guitarra esa tiene seis cuerdas, y ésas tienes que apretar todas así y ésta nomás con un dedo, no, pues sí me la aviento, enséñame.

Entonces allí empecé a dizque agarrar el bajo y me iba con él a su casa para que me enseñara, había interés de mi parte.

Él tocaba la batería: pas, pas, pas, pas, y ahí 'toy yo como quiera en el bajo, bueno, y ya, pues es lo mismo, ¿no?, pero otros cuates que tocaban el órgano me dicen:

—Oye, voy a hacer un grupo, güey, estos vatos ya no valen madre, ¿te vienes conmigo?

—Sí, güey.

—Pero ahora de bajista, güey.

—¡Ah, cabrón! Pues vamos a aventarnos, órale, tengo el arte, tengo el bajo y todo.

Bueno, pues vamos a su casa por ahí bien cerquita. Me gustaba mucho cómo se oía.

En ese tiempo empecé a oír música colombiana, ¿por qué? Porque se hacían unas juntas de mejoras en La Campana, pues eran para mejorar ahí, para meter la luz, para meter el agua, para meter el pavimento y todo eso.

Lo que Celso describe es el tercer periodo de la cumbia colombiana en Monterrey, ubicado de 1982 a 1998, en el que empieza a replicarse el estilo Colombia, para después intervenirla, como en el caso de Piña, con el acordeón. Los sonideros continuaban bajo la estigmatización social en los medios de comunicación. Ser cholombiano es de nacos, pues agentes de la política pública comienzan a utilizar esta música en sus labores hacia los sectores juveniles agrupados en pandillas. Se usa la radio pública, se hace promotoría cultural (Olvera, et al., 2014, p. 166).

Volviendo a la conversación, Celso retoma las juntas de mejora de la colonia, ambientadas con sonideros.

CP: Duraron mucho haciéndose güeyes todos, y luego, cuando estaba yo en la casa, llegaron de parte del señor quién sabe quién, que tenemos la junta de mejoras aquí en la explanada y, para terminar para toda la juventud, las bonitas músicas tropicales con el conjunto del sonido Murillos Hermanos. Ahí se oía el Murillo, era el mejor equipo de la Independencia.

(Celso ejemplifica el poder de ese sonido utilizando la boca, replica los bajos, agudos y saludos de entonces.) Tun, tun, tun, tun y luego la bola de *tweeters* que ponían pa, pa, pa, pa, oye, ahí es cuando se me hizo padre esa música, porque acá con el otro grupo tocábamos música de Mike Laure, de Los Ángeles Negros, o sea, así, rock de Enrique Guzmán, César Costa, *Popotitos* y *La plaga* y esas cosas.

Poco a poco me fui acercando al cuate del sonido, y yo:

—Oye, chavo, y ¿eso qué es?

—No, mira, este disco de Andrés Landero, que toca la cumbia bien chida, que Los Correleros del Majagual y que estos y que los otros, que Diomedes Díaz y que Los Betos y que Los Diablitos y que el Binomio de Oro, Alfredo Gutiérrez, Aniceto Molina.

—Oye, pues se oye padre.

Y luego ya empecé y seguí tocando con el chavo en el bajo hasta que después tuve la discusión con él y le dije:

—¿Sabes qué?, vamos a sacar una canción colombiana que anda pegando bien a todo dar, se llama *Hermosa eres tú como una doncella, como las bellezas que hay, en el fondo del mar.* Era colombiana de Alfredo Gutiérrez, pegó un chorro esa rola, donde quiera se oía y dale con el órgano Ti, ti, ti, ti, ti, ti (Y de nuevo, la imitación del instrumento.), pero se oye gacho, se oye muy gacho.

—N'hombre, pero eso apenas lleva acordeón, Celso.

Y le digo:

—Sí, güey, pero es que con órgano sí la saco, pero nunca se oye igual que con acordeón.

Y dije: "ándale güey, pues voy a tocar acordeón". Luego le digo a mi papá:

—Oye, ‘apá, necesito una acordeón.

Y dice:

—¿Hasta dónde vas a llegar?

Y digo:

—No sé, hasta donde yo quiera, pues, total.

Y dice:

—Pues, bueno, y ¿son caras?

—Yo creo que sí.

Bueno, pues ya papá quién sabe cómo le hizo y me consiguió una acordeón, chiquita de dos hileras, pero ya se oía como acordeón, ya me la puse como acordeón. Me miraba en el espejo igualito como Alfredo Gutiérrez, pero “tócala, güey”, ni sabía tocar, nomás me la ponía. Me dice mi papá:

—Ahora búscate a alguien que te enseñe.

Oigo un acordeonista aquí a tres cuadras que está “tin tin sonido tikitataka” y le dije:

—Oiga, maestro, ¿me pudiera dar unas clases de acordeón?

Y me dice:

—Sí, ¿cómo no?

—Pero yo quiero que me enseñe a tocar esta música.

Y me dice:

—Sí, ¿cómo no?, ¿cuándo vienes?

—No, pues dígame usted.

—Pues ven pasado mañana y ya te tengo un par de canciones.

—No, pues, órale. A todo dar.

Le dejé el disco y luego ya fui. Después de los tres días, me dice:

—Oye, no le entiendo ni chingada madre a este disco, ten, llévatelo.

—Pero ¿cómo, maestro?

—No, no, llévatelo. Me dolió la cabeza y me dolió la muela.

Ahí es donde yo empecé a decir: "Pero ¿qué onda, güey? Si es acordeón. El chavo que la toca tiene 10 dedos y dos manos, ni que fuera a cuatro manos o 20 dedos, ¿o qué pedo?" Le dije a papá y dice:

—Pues búscale, búscale. Ve allá hasta La Estanzuela, ahí vive un hombre que es una reata, ese hombre te toca al revés y al derecho la acordeón.

N'hombre, pues órale. Ahí voy a buscarlo, y que: "aquí vive", "sí, ¿cómo no?", "órale, oiga, chavo", "oiga, maestro".

—Sí, deme ocho días y te saco todo el LP.

Y dije:

—'Uta, está a toda madre, imagínate.

—Yo aquí te las enseño.

—Bueno, pues, órale.

N'hombre, voy y lo mismo, el muchacho estaba bien encabronado:

—¿Dónde chingado sacaste esta música? No le entiendo ni madres, llévatelo.

Puta, me vine a la casa pensando: "¿pues quién me va a enseñar, güey?" "Pues nadie." Y luego llego a casa y le digo:

—'Apá, ¿sabes qué?, vengo bien desilusionado, no creo que haya alguien que me enseñe este género musical, luego me quieren enseñar polcas, corridos, redovas, chotices y huapangos, pero yo no quiero tocar eso, yo quiero tocar esto.

Y me dice:

—Mira, cabrón, los que tocan en los discos esos, ¿de dónde son?

Le digo:

—De Colombia.

Y me dice:

—No son de Marte, ¿verdad?

Y le digo:

—No, pues, son de Colombia.

Y me dice:

—¿Y ya te fijaste bien si no tienen dos cabezas, cuatro patas, así?

Papá siempre ha sido bien así, no es porque es mi papá, es como muy ocurrente, y le digo:

—No.

—¿Y a ti qué te falta? No, pues, lo que te falta son ganas de aprender, tú dices que sí quieres aprender y a la primera piedra que se te pone ya te rendiste.

Y le digo:

—Oye, de veras. Chingue su madre. Pues yo me voy a enseñar.

Y me dice:

—¡Eso! Ya buscaste, ya intentaste, no se dio, pues tú mero.

Oye, pues que me meto al sótano de la casa, mi papá hizo un sotanito allí y pongo el estéreo, un tocadiscos ahí simple lo pongo y empiezo y sobre ese disco me enseñé, sobre el disco de Aníbal Velázquez me enseñé, sobre el disco de Andrés Landero me enseñé, entonces ahora que fui a Barranquilla en 2010, ellos me dieron la bienvenida en el Festival Internacional de las Artes en Barranquilla, Colombia, o sea, fíjate cómo está el mundo, ¿no?, y entonces llego y les digo:

—Maestros, maestros, ustedes me enseñaron.

—Pero ¿cómo Piña? Si yo no.

Y les digo:

—Virtualmente, desde sus discos yo aprendí.

Y dijo:

—Eso está bueno, tú.

—De veras, se los juro. Y no porque no quisiera, yo aprendí solo y anduve buscando y no se me dio.

—Pues qué bueno, Piña. Pues tú escoge con qué agrupación

quieres tocar —porque no llevé a todo el grupo, iba como invitado especial.

—No, pues con el que quieran ustedes prestarme el grupo.

Y dijo:

—Yo te presto mi grupo, Celso.

—Pues, órale, gracias.

Tocamos tres canciones y la raza bien prendida, muy padre todo eso.

Pero no fue fácil. Primero, hubo que aprender.

Entonces, ya que aprendí, quesque aprendí, le digo a papá:

—Oye, ya saqué una canción, 'apá, y dice así.

Y le digo:

—Mira, ven.

Ya lo bajé al sótano y ya le digo que se siente.

—Yo creo que ya está bien, pero quiero que tú seas mi crítico, pero mi crítico al verde: si está bien, dime que está bien y, si no, dime que no, porque si me vas a decir que estoy mal y me vas a decir: "sí, mijito, ¡ay, qué bonito tocas!", me vas a echar a perder, me estás haciendo güey a mí solo.

Y me dice:

—Órale, pues, empieza a tocar.

Y luego ya dice:

—¿Cuántos meses tienes con esa canción?

—No, pues ya tengo como cinco o seis meses.

—Bueno, entonces aviéntate otros cinco o seis meses y luego me vuelves a llamar.

(Recuerda Celso a carcajadas.) Le pregunto si es en serio, me dice que sí y se sale, y yo me quedo de "ay, güey, ¿cómo otros seis meses?" Pues igual le seguí, le seguí, le seguí, le seguí, le seguí.

Me dijo un cuate:

—Mira, güey, nomás saca la primera rola, nomás saca la primera rolita que te salga bien, y ya después esa te sirve para lo demás, no empieces a picar una y a picar otra y otra porque te vas a hacer bolas y al último no vas a dar.

Entonces me dediqué por una y me gustó esa y la saqué. Entonces yo me quedaba encerrado en el sótano con la acordeón.

JM: ¿Cuál fue tu primera canción?

CP: La primera canción fue un son que se llama *Mañana,* o sea: "Si mañana no puedo arreglar un son porque mi fe y mi valor lo hayan vencido los años..." Fíjate qué ironías, no es de Alfredo Gutiérrez ni de Vicente Molina ni de Aníbal Velázquez, sino de un señor que se llama Julio de la Ossa, compositor de Colombia, y me gustó. Ya cuando pasó ese tiempo la saqué y…

—Ora sí, 'apá, ven.

—¿Sigues?

—Pues claro.

—No, pues échale.

Y luego se la canté y dice:

—¿Es todo, puerquito? —como la película.

Y le digo:

—Es todo.

—¿Es todo ya?

—Ya.

—Está chida. Te felicito por haberla hecho. ¿Y ahora qué? Pues ahora a sacar más, porque con una canción no vas a ambientar una fiesta, pero se te hará más fácil.

Y pues sí, se me hizo más fácil después de un año, dos, tres años de estarle picando y ya después me acuerdo que dije:

—¿Sabes qué, ‘apá? Nomás que esta acordeón ya me queda chica, necesito una de tres hileras.

—¡Ah, caray!, pues ahí tú te entiendes.

Yo estaba trabajando aquí, además tocaba con otro grupito y junté una lana, vendí esa acordeón y entonces compré una acordeón, no nueva, usadona, pero ya de tres hileras y ésa fue mi acordeón que me duró bastantito tiempo, hasta que la cambié por la que tengo ahí en la casa y así en el 75, 76, la pasé tocando en bodas con mis hermanos, a los que después integré al grupo porque batallaba con la raza, pues decían:

—Oye, Celso, nomás puro ensayo y ensayo y ensayo, y ¿cuándo tocamos?

Se batalla, porque una vez tocando en bodas y todo eso, pues iba a pedir trabajo en los lugares que se presentaban grupos y nos decían:

—Aquí necesitamos pura gente profesional que ya traiga el disco.

—No, pues yo no tengo el disco.

—No, pues no, chavo.

—Te toco gratis.

—No, chavo, aquí queremos pura gente profesional que tenga un disco, pues, ¿cuál es tu tarjeta de presentación? ¡Pues un disco!

—No, pues no tengo.

—No, pues gracias.

A muchos lugares fui y nada, hasta que conocí a un cuate cuando yo andaba con un grupo tocando el bajo. Íbamos a un lugar que se llamaba Centro Social Alameda, por Pino Suárez y Aramberri, ahí íbamos con el otro grupo y conocimos al señor César Fragoso, y cuando tocaba con mi grupo Ronda Bogotá, porque no era Celso Piña, era Ronda Bogotá, le dije:

—Oiga, César, ¿por qué no me da chanza que venga aquí con mi grupo?

—Ah, chingá, ¿tienes un grupo?, ¿cómo se llama?

—No, pues es un grupo tropical, así. (Cuenta Celso mientras baila tropicalón.)

Yo no entendía mucho lo colombiano, al decir colombiano decía: "¿qué onda?"

—Pues toco música tropical, cumbia tropical, nomás te digo que me des chanza aquí.

—Pues te voy a dar chanza, pero no te voy a pagar.

Y le digo:

—No, no me pagues, nomás vengo y dame chanza ahí en un rincón del salón.

Pues ahí había una tarima al fondo, pegada a la pared. En ese tiempo se presentaba el Tropical Perla del Mar, el Tropical Caribe, El Florido, puros que ya tenían discos, que ya tenían años, rolas pegadas en los radios y todo eso, y yo no, y le decía:

—Nomás déjame ahí en la esquina ésa.

Nosotros estábamos tocando y la raza se quedaba pegada en la pared viéndonos, los chavos se quedaban así (Impresionados.) Empecé a animar a la raza cuando iba a las fiestas de XV años, boditas y todo eso, y esos chavos y chavas fueron los que empezaron a prender el baile. Ahí duré dos o tres meses tocando gratis cada ocho días.

JM: ¿Cómo era el baile?

CP: Pues era un baile muy tropical. No, no cholombiano, sí era tropicalón, hasta cierto punto aburrido, aburridón. En ese tiempo ya la raza me seguía en los bailes y, pues, le digo al chavo:

—Oye, ahora sí ya págame algo, ¿no?, ya ves que sí ambiento aquí y sí viene raza a verme, ya no soy del montón ni de relleno,

desde que empiezo a abrir la primera rola, luego luego la raza empieza a bailar.

Y me dijo:

—Mira, te voy a dar tanto.

—Órale, pues.

Y así duré un tiempito allí, nomás para sacar el empeño, pues yo alquilaba equipo, yo no tenía equipo. Ahí duré un tiempo tocando así, pues haz de cuenta gratis, pero me sirvió mucho porque una vez estaba el salón a reventar y tocaba el grupo principal Lila y sus Perlas del Mar, con pura crema, estaban en su mero apogeo, y eran los buenos ahí, nosotros acabamos de tocar y luego subieron ellos a la tarima, empezaron a tocar y se fue la luz. Todos traían órgano, porque antes decían: "el órgano es el alma del conjunto", nomás que el órgano si no hay corriente no suena, y la acordeón con corriente y sin corriente se oye, entonces yo ya estaba abajo en la camioneta y va el maestro y me dice:

—Oye, cabrón, vente.

Y me sube entre la gente y le digo:

—¿Qué onda, Sergio?

—Se me fue la luz y la raza se me está yendo, y esos güeyes no quieren tocar.

—Es que no pueden, no es que no quieran.

—Vente, vente.

Y me subió arriba hasta la mera tarima y me dijo:

—Tóquele, güey, tóquele ya.

Y pues la raza empezó a encender los encendedores y se hizo el bailongo, como que Dios me dijo: "ahora es tu momento, güey, échale, es ahora o nunca". Me eché unas tres rolitas y ¡pum! que regresa la luz, pero la raza ya estaba acá: "otra y otra" y yo pues:

"gracias, chavos". Estábamos tocando sin bajo, uno de mis hermanos agarró el ton de la de batería (Celso se convierte en baterista al aire de nuevo.) como matachines y la guacharaca y el cencerro y la tuba y la acordeón y ya con eso se hizo el baile.

Luego se acercó Sergio y dice:

—Tócale, güey.

Y luego se acercó la chava, la cantante:

—Ya manito, ya gracias.

Y le digo:

—No, pero deja que toque, no chinguen.

Y n'hombre, que empiezo, n'hombre, y ahí la raza y los otros nomás se quedaron así de "¡ay, güey!" Yo no lo busqué, se presentó en ese momento, la raza es la raza, la raza es la raza, no puedes jugar con la raza y ya digo:

—¿Ahora sí me vas a pagar, güey? Yo no tengo un equipo de esos y con lo que me das no me alcanza para comprarlo, diles a los chavos del grupo fuerte que me den chance, no seas gacho.

Luego grabé mi primer disco, pero fíjate que antes de grabar mi primer disco ya era famoso. Mi primer disco fue en el 80, pero yo para el 75, 76, 77 ya arrastraba mucha gente, ya dejaba mucha gente afuera en los salones de baile. Grabé mi primer disco en el 80, fue la locura, la raza se portó muy bien.

Bailando en la campana con mi pana Celso Piña

JM: El salto de Monterrey a los escenarios nacionales.

CP: Pues mira, el salto de Monterrey, como en el 85, 86, en el terremoto de México en el 85. A finales del 86 fuimos a tocar con unos cuates por la Romero Rubio, cerraban la calle con sonideros,

también nos fue padre por allá. Tocábamos en Reynosa, en Laredo, en Saltillo. Desde el 80 al 2000 me los pasé así, así, y pues Monterrey, olvídate, en el 2000 grabamos el disco en una compañía de duetos. En el 80 grabé mi primer disco, y como en el 85 u 86 hubo una separación de mi grupo, tres cuates de mi grupo desertaron. Ellos hicieron La Tropa Colombiana, y yo me quedé con la Ronda Bogotá. El disco fue cambiando así: primero fue Ronda Bogotá, el segundo también Ronda Bogotá, el tercer disco ya era Ronda Bogotá de Celso Piña, abajito en chiquito, el cuarto disco ya decía Ronda Bogotá y Celso Piña, más grande, y así hasta que ya de plano se cambió todo y ya era Celso Piña y su Ronda Bogotá. Ahorita ya no es Ronda Bogotá, ya nomás es Celso Piña. Otro que desertó hizo La Tropa Vallenata y luego Los Vallenatos de la Cumbia y luego… ¡psss! se diseminó con todas las agrupaciones de Colombia, quesque de Colombia, pero todos con escuela de un servidor. Fue tanto el marazgo de que ya era mucho el cuento de que había muchos grupos por dondequiera y luego, deja de eso, mucha competencia, cuando es la competencia buena está bien, no hay problema, pero cuando es desleal, cuando tú vas y tocas por 100 bolas y dices: "Oye, pues ya bailó Bertha, así está cabrón".

Yo andaba ahí en ese tiempo y en el 97 y 98 ya medio incómodo ahí en mi tierra, o sea, por lo mismo, y digo: "mira, güey, esos güeyes van a tocar allá" y luego: "mira, aquél va a cobrar tanto, éste tanto y éste tanto y ni por los tres grupos me pagan a mí solo" y pues sí, pero pues era el auge y dije: "esto a mí a no me gusta porque si me quedo donde mismo, al rato voy a cobrar lo mismo que ellos o a lo mejor hasta menos", y dije: "tengo que hacer algo diferente". En eso nos llevaron a tocar al barrio antiguo, a La Iguana, así medio rockera, medio hip-hopera, así, cumbiera, todo eso, y ahí me topé con un cuate que

era bajista de El Gran Silencio. En ese tiempo ya no andaba con El Gran Silencio, Julián Villarreal era productor de una compañía de discos en San Nicolás, discos Disa, y luego me dice:

—Oiga, mi Celso, ¿y usted no ha visto en sus canciones si le podemos meter un rock ahí, machín, la batería, acá?

—Pues, fíjate que a lo mejor tú eres lo que estaba buscando porque me siento mal ahorita con todo esto que está pasando con la música, hasta salen grupitos debajo de las piedras, y eso, pues, se está denigrando mucho.

Vamos a hablar con el productor de la compañía CMN y le digo:

—Mira, yo quiero hacer algo con este cuate, este cuate puede invitar a fulano, mangano y perengano, unos chilangos de acá y todo eso, y yo puedo invitar a un cuate de aquí, puedo invitar a Lupe, de Bronco.

—Oye, pues hagan algo y a ver, tráiganme el demo para oírlo.

Celso narra el más reciente periodo de la música colombiana que nace de Monterrey para el mundo y que involucró a algunos integrantes de la Avanzada Regia, movimiento musical que a partir de mediados de los noventa colocó a grupos de estilos tan diferentes como Zurdok Movimento, Plastilina Mosh, Kinky, Control Machete, Cartel de Santa, El Gran Silencio, La Verbena Popular y Cabrito Vudú, entre otros, en la escena musical nacional e internacional.

Celso recuerda estas redes:

CP: Y aquel cuate invitó a un francés, a un argentino, invitó a un brasileño, invitó a un chilango, él y yo ahí en el estudio y un buen amigo, Manuelito Herrera, nieto, verdad, de don Fernando Zeta Maldonado. Empezamos a loquear y a ver:

—Dale, Celso, y a ver: préndele la batería. Po, pon, pon, pon.

Y empezamos a hacer unas tres secuencias y las grabamos y luego se las llevamos a la compañía y dice:

—Oye, pues ésta es la que me gusta, pero háganla más larga, güey, está muy cortita.

Y nos devolvimos y empezamos a jalar sobre esa rola: *Cumbia sobre el río.*

"Oye, pues se oye padre." Luego invitamos a Toy, de Control Machete, y:

—A ver, Toy, échale ahí, crema.

Todos cooperamos artísticamente y ya le llevamos el demo y dijo:

—Esta rola está de a madres, échenle, si van a estar así todas las rolas, pues échenle.

Y bueno, pues "órale", y pues empezamos a hacer el disco, invitamos a Café Tacuba, invitamos a lo que era el Hotel Bronco, al acordeonista de Los Humildes, o sea, así, varia raza, ¿no? Les gustó, aventaron el disco y fue todo un éxito.

Pues de ahí empezó otro disco y ahí también ya invitamos a gente como Elefante, Bacilos, Julieta Venegas y así, y así, y, pues te digo, así a grandes rasgos nos aventamos como 10 años haciendo duetos hasta que le dije a la compañía:

—Oye, güey, tengo ganas de hacer un disco yo solo, sin ningún invitado, nomás yo y mi Ronda Bogotá.

Y me dijeron:

—Órale, güey.

Y sacamos el disco.

Ahora que cumpla mis 35 años de carrera, vamos a hacer un disco ahora sí con invitados, queremos ir a Barranquilla para invitar a Alfredo Gutiérrez y a Aniceto Molina. Aniceto Molina está en San

Antonio, nos lo topamos a cada rato, pero aquellos señores, tenemos que ir hasta allá y allá grabar los temas y luego traérnoslos para acá.

JM: Es parte del origen de la cumbia, ya en los treinta, cuarenta se escucha en México, se internacionaliza el movimiento. En los setenta se escuchaba mucho, ahí estaban las canciones *039, La bala*, y toda esa cosa en las fiestas, era inevitable, ahí estaba.

CP: Sí, claro.

JM: La fusión ha sido la historia de la música y la música de Celso Piña ha realizado una afortunada apropiación de cumbia y vallenato, pero cuando uno lee los debates en torno a lo que han sido los cambios de la cumbia, encuentras todavía varias vertientes: los puristas que todavía siguen…

CP: Sí, lógicamente.

JM: … vapuleando, aunque algo que realmente vives es el apoyo mutuo a los compositores y a sus discos.

A ti te va muy bien. Más allá de las discusiones en América Latina, ¿cómo ha sido la recepción latinoamericana de la música de Celso Piña? Particularmente en la recepción que se ha dado en el caso colombiano, y es que incluso muchos llegan a plantear que Celso Piña es colombiano: dicen que es nuestro y es nuestro porque también se reconocen en tu música. Yo creo que los latinoamericanos en general se reconocen en tu música por una cosa más orgánica, pero tu vinculación con Colombia ya es muy fuerte y Monterrey fue nombrada Ciudad Gemela de Valle du Par, ¿cómo fue todo eso?

CP: Sí, inclusive fíjate que ahorita hay un Festival Vallenato en Santa Lucía y ahí están presentando el programa del festival vallenato hecho en Monterrey, con raza de Monterrey, ¿entiendes? Este... pues yo veo eso, lo veo un poco abandonado porque no ha

habido el apoyo, el apoyo suficiente para esos festivales, yo creo que si le dieran la importancia a lo hecho en Monterrey como se lo dan en Valle du Par sería otra cosa, vendría gente de todo el mundo, como va en Valle du Par; en Valle du Par van alemanes, franceses, italianos, suecos, polacos, de todo el mundo, aquí está muy triste.

Yo creo que hay que apoyar, ¿sabes qué?: primer lugar, 10 mil, 20 mil, la lana es la lana y nunca le vas a hacer feo a la lana. Digo, si hay un incentivo, pues, sí, güey, digo, la banda se prende más, y digo, como vas a prender, tienes que invertir para sacar, ¿qué vas a sacar? Vas a sacar esto: enseñarle a la gente que no nomás de pan vive el hombre, sino de toda la cultura. Y a la gente, digo, le encanta en Monterrey. Mira, es una cosa muy extraña, pero mira, si viene un grupo de Valle du Par, no sé, el Binomio de Oro, Los Betos, si viene un grupo a tocar a Monterrey, en Monterrey, ¡pff!, olvídate, pero si lo sacas a 60, 80 kilómetros de ahí, truenan, truenan, ¿por qué? Porque no está la difusión que debe tener esa música, no está en todo el país, no está, ¿por qué? Porque no le avientan. En cambio, la grupera, ¡uff!; en cambio, la banda, ¡puff! ¿Por qué? Porque le avientan, y eso es a lo que me refiero cuando digo que no hay apoyo a la música vallenata, que es una lástima que no haya apoyo a la música vallenata. Te digo, es una lástima que venga El Diablito, que vengan los Binomios de Oro, Los Diablitos, pura gente grande en Colombia vienen y ¡pum!, nomás ahí los sacas a Reynosa, a Laredo, a Saltillo, a Ramos Arizpe, a 60, 80 kilómetros y ya nadie los pela. Yo antes era muy vallenato. Te voy a decir una cosa: yo era muy vallenato cuando grabé *Los vallenatos de oro* en los 95, por ahí, inclusive grabé un disco de puro vallenato y rolas bien bonitas escogidas y todo y también compuestas por uno

mismo, y eso era la onda, pero ¿qué pasaba?, ¿qué pasaba? No pasaba nada, nada, entonces dije: "Vuelve a la cumbia, la cumbia es la que prende". Entonces, es lo que te digo: también buscarle giro. No toco puro vallenato, si yo hubiera tocado sólo vallenato, me estuviera muriendo de hambre, te lo juro. Sí, porque vas a tocar en Monterrey cada ocho días, cabrón; no puedes, o sea, te aburres, básicamente.

JM: Y venía el tema de los sectores más populares que justo no tenían dinero para contratar a los grupos, pero tenían el sonido, este bonito sonidero. Ahorita tú decías: a ti te interpela el sonido que se hacían en las fiestas, en las juntas cívicas, pero hay algo que también recupera el movimiento, los mensajes que se siguen enviando, los saludos que se siguen dando desde el micrófono, los muchachos tirando barrio con los carteles o con las manos, ¿cómo es?

CP: Sí, te digo: son bandas que se juntan, son barrios, que para los x quién sabe quién: "ey, que para Lala", "ey, que para los chupis", "que los chupilocos" y todo eso, o sea, son, son barrios que así se mandan saludos, estás tocando y de repente te sacan el cartelón y dices: "órale, ¿para quién?", y ellos festejan, y ya con eso se sienten bien, y a la raza hay que mantenerla feliz, pues les gusta eso y ya, ¿no?, pues se fue dando y pues… quién sabe quién seguirá, ¿no?

JM: A mí me gustó mucho el último disco, pero vamos a pasar a esto.

Celso Piña, y la música que ustedes han desarrollado, interpela a mucha gente, a mucho tipo de gente, distintos sectores, pero también se asocia mucho a una forma de expresión de jóvenes. En los años ochenta yo trabajaba con los cholos y veía una mezcla

entre todo el estilo acholado y colombianizado en la raza de algunos barrios de Monterrey, una apropiación y recreación del estilo, el vestuario y el baile. Empezaba a surgir el estilo al que llamamos "colombiano", vinculado a la música de cumbia y vallenato. ¿Cómo se da esa articulación entre Celso Piña y su música y ciertos sectores sociales que después van a ser claramente identificables con el chuntaro *style*, los cholombianos y los grafito?, ¿cómo se dio la vinculación de la raza de Monterrey y la música de Celso Piña?

CP: Te digo que, por ejemplo, uno puso la música, pero ya la forma de bailarla, de vestirla, eso ya es de la misma raza, como una expresión de ellos mismos, de su sentir.

Recordemos que los repertorios identitarios juveniles crecen y se transforman. Las condiciones objetivas de vida y de clase participan de manera importante en la conformación de condiciones y perspectivas juveniles. Los horizontes para la definición de sus proyectos de vida y la definición diferenciada de sus estilos, expectativas y horizontes socioculturales. Ahora bien, la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética (Frith, 1996). La estética de los que bailan en los sonideros ha cambiado con el tiempo.

JM: Pero ¿cómo es esa expresión?, para alguien que te esté viendo en Suecia, ¿cómo visten, cómo bailan?

CP: Cuando yo empecé antes de los ochentas, la gente iba así a los bailes (Empieza a señalar a todos los del estudio.), ¿me entiendes? Inclusive hasta más elegantes: las chavas con vestidos de

noche, tacón alto, los chavos con pantalón blanco, zapatos blancos, camisas floreadas y bonitas, con sus joyas, con sus cortitos de pelo, oliendo a limpio y todo eso. Pero luego se fue, el expresionismo es bien cabrón porque la raza empezó a sentirse como más libre en su forma de ir, de expresarse sobre la música en su modo de vestir; empezaron a usar Converse, empezaron a usar zapato, pantalones hasta acá, empezaron unas camisas floreadotas grandotas, empezaron a peinarse con el pelo pegado aquí (Se toca la cara.), pelones de aquí y un chongo por acá y todo eso, y ¿cómo te diré?, a ponerse pañuelos por aquí (Se toca la cabeza.), así amarrados, entonces digo, pues eso fue y es su manera de expresarse así ante la vida, ¿no?, no sé si será un reclamo ante la sociedad o será que así sienten ellos, yo creo que así sienten ellos, por ejemplo, acordémonos cuando Elvis Presley o el James Dean, puro cuero, puro cuero, es una manera de sentirse a gusto así y luego entró eso de las pandillas que el que traiga la gorra así para un lado pertenece a una banda, el que lo traiga de otro lado pertenece a otra, el que traiga el pelo parado, el que traiga el pelo pelón, el que traiga el pantalón con un pañuelo aquí amarrado, es como algo de identificación, bueno, te digo, ya no con la sociedad, sino entre ellos mismos. Entonces es algo que fue saliendo, que fue saliendo, y luego escogieron precisamente este género musical para expresarse, como que lo sienten más libre, como que lo grupero no queda ahí, como que lo norteño como que no queda, porque ya ves que lo norteño va con botas, con su sombrero, su camisa.

Yo digo que ellos expresaron eso, porque ni en Colombia se hace eso así, ni se baila así tampoco, y eso de agarrarla y de bailar acá y todo. (Aquí Celso se convierte en maestro bailador.) Allá en Colombia bailan así. (Se estira y sube la mano como haciendo más fino el baile.) Te digo porque yo veía al maestro Gabriel García Márquez.

JM: Lo pusiste a bailar.

CP: Él se puso a bailar solo. (Recuerda, mientras las carcajadas lo acompañan.) Si yo nomás toqué, te digo, entonces es cuestión de expresión de la raza, así les gusta.

JM: Cuéntame la anécdota de cuando García Márquez se puso a bailar al ritmo de tu música.

CP: Sí, ¿cómo no? Y a mí me encanta mucho contarla porque decían que el señor era medio cabrón, o sea, de carácter, y dije: "no pues, me hablan a mí" y dijeron:

—Mira, Celso. Va a venir García Márquez a Marco, el museo éste, pues. Siempre cuando viene traemos aquí el fara fara y tin kirtintin y pues ahora queremos darle la sorpresa con su música, con su folclor.

—No, pues está bien. Y ¿cómo va a estar el programa?

—No, pues tú toca lo que tú quieras, hombre.

—Ah, bueno, pues me llevo todo el grupo.

—N'hombre, así nomás, leve: tu acordeón, el güiro y ya.

Pues me fui prácticamente con tambor nomás, la caja, la guacharaca y la acordeón, tres chavos nos fuimos y luego ya llegamos por ahí; claro, nos sonorizaron con unos microfonillos. Empezamos a tocar una cumbia, un pase, un vallenato y eso, y luego aguas, aguas, ahí viene con un montón de gente, con toda la crema y nata de Monterrey, Nuevo León, ¿no? Ahí viene y el señor en medio y no lo dejan pasar y wa wa y llega a su mesa, se para a un ladito de la mesa, y voltea a donde estábamos nosotros. (Y las manos de Celso otra vez rememoran el momento.) No, pues ahorita va a decir que le pague del pelo: "¡Ey, ya cállate!" No, se vino al centro de la pista y empezó a bailar sin decirle a nadie ni nada, él se abrió el saco, la americana que traía, y agarró una desta y acá y empezó así a moverse

bien sabroso. Lógicamente la señora de él también lo siguió, y no paró ahí, sino que todo el montón de gente se pusieron a bailar, y no, pues con más ganas, y entonces: "Cumbia en mi tierra...", cumbia, sabor y cumbia y, pues, olvídate, acabó la rola esa y se fue, y luego me manda hablar con un chavo y ya voy y le saludo.

—¿Qué pasó, maestro?

Y ya se para y me dice:

—Oye, te felicito. ¿Es usted Celso Piña?

—Sí, sí, maestro, 'pa servirle.

—Te felicito, sigue tocando así y así. Y a ver si ahorita me tocas una canción.

—Sí, hombre, ¿cómo no?

Le toqué la de *Macondo:* "Los cien años de Macondo..." No, pues también se paró a bailar y así, fíjate, dos veces fue y, puta, dije: "yo pensé que el maestro estaba cabrón, ¿no?" En la segunda vuelta pasaron tres o cuatro meses y de vuelta me tocó estar ahí en Monterrey y:

—Oye, güey. De vuelta viene el maestro.

Y órale, me puso más wuiyiyoli y agarré el libro, el de *Cien años de soledad,* y ahora sí que me lo autografíe el maestro, ¿no?, pues órale, y en la primera que hubo chance me firma el libro: "Para Celso Piña de su hincha el Gabo". Yo babeaba, n'hombre, pues olvídate. Fíjate que una vez me topé a Los Tigres del Norte en Veracruz, creo que andábamos en Veracruz, en Tajín: "oye, ¿qué pasó?", "qué hubo, wawa", "a ver cuándo hacemos algo, hombre, interesante", "sí, ¿cómo no?", nunca hay que decir no, nunca.

JM: Estaría muy bien que tocaras con Los Tigres del Norte.

CP: Te digo que para este otro disco a lo mejor les echemos la invitación y a ver y ojalá y puedan.

JM: Sería bonito un duelo de acordeón, norteño, cumbia y vallenato.

CP: Cumbia allí, cumbia, ellos tocan cumbias también… Yo también toco polcas y no creas.

JM: Cuando publiqué mi libro *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* (obviamente que el título se lo puse por el corrido de Los Tigres del Norte) tuve una entrevista en el programa Círculo Rojo con Carmen Aristegui y Javier Solórzano, y al siguiente día muy temprano me regresé a Tijuana. La entrevista fue en la noche y yo me vine temprano por la mañana, y al llegar a mi casa estaba timbrando el teléfono y la llamada era para invitarme a presentar el disco *La reina del sur,* que recién habían sacado Los Tigres del Norte. El evento fue en el Poliforum Cultural Siqueiros, y lo presentamos el periodista Ricardo Rocha, Arturo Pérez-Reverte (autor de la novela *La reina del sur*), quien participó por videoconferencia, obviamente los hermanos Hernández y yo. Entonces pasó una cosa muy loca porque un periodista le pregunta a Jorge Hernández si ya podía decir quién era el Jefe de jefes (Le preguntaban por el narco.), y el Tigre Mayor respondió: "Sí, ¿cómo no?, el Jefe de jefes es el doctor Valenzuela (Risas entre CP y JM.) y yo: "paren, no es cierto". Él se confundió, por el libro *Jefe de jefes* que yo recién había publicado… Fue muy divertido. La verdad es que Los Tigres son increíbles, son muy sencillos, yo no entiendo cómo le hacen para no perder piso con tanta fama y reflector. Bueno, es la única vez que he estado junto a ellos.

CP: Oye, yo creo que ya le paramos, ¿no? Sí, ya le paramos porque si no me vas a dejar ronco aquí, cabrón. No voy a poder cantar, no voy a poder berrear.

CP: Ok, Manuelito, ahí estamos.

JM: Encantado, seguimos en la conversación.

Las conversaciones con Celso Piña se detuvieron el 21 de agosto de 2019 en un hospital de Monterrey. Afectado por un infarto, queda de epitafio su último mensaje en la red social virtual Twitter: "No hay quien se resista a la cumbia" y como prueba de ello dejó 30 discos, miles de conciertos y la cumbia colombiana colándose por los intersticios de otros ritmos, conformando múltiples identidades en las que amantes del rock, ska, hip-hop, pop, e inclusive de la sinfónica de Baja California, consideran el acordeón como parte de su paisaje musical. Mientras la luna llena el alma de cumbia, descanse en paz Celso Piña, El Rebelde del Acordeón.

Celso Piña y José Manuel Valenzuela Arce. Fotografía: Alfonso Caraveo.

Celso Piña en concierto. Fotografías: Alfonso Caraveo.

Celso Piña. Fotografía: Alfonso Caraveo.

Ya saben que no hay reversa: corridos, narcocultura y juventud

La narcocultura alude a la conformación de marcos intersubjetivos en los cuales el narco se convierte en un referente importante que incide en la definición de los sentidos de vida y de muerte. En otros trabajos he insistido en el crecimiento de perspectivas y proyectos de vida definidos desde la centralidad del narcotráfico y sus códigos experimentados y representados. Uno de ellos se encuentra en lo que llamé "Tonas", para referirme a quienes definen la vida en el límite bajo la radical perspectiva del todo o nada. Los Tonas son excluidos de la capacidad de acceder a los productos publicitados por el consumismo que define el sentido del capitalismo neoliberal, el cual, al mismo tiempo, excluye a las mayorías del acceso a esos productos. Los Tonas lo saben, por ello asumen sin pudor el desafío de tener, en el ahora, la vida que reconocen que nunca alcanzarán siguiendo las reglas formales e institucionalizadas. Los Tonas no están dispuestos a trabajar ocho o 10 horas diarias por salarios que los mantendrán en la pobreza, o trabajos informales, tampoco creen en las instancias de procuración de justicia, ni en los políticos, ni en los policías. Para ellos, el narco es el canal disponible de movilidad social y lo aprovechan conociendo los riesgos que conlleva.

Junto a ellos, se encuentran los "Ponchis", nombre con el que he definido a niñas y niños que asumen que la vida que desean vivir se

encuentra en la que el narco les ofrece. Son niños que quieren ser narcos y niñas que desean ser novias de narcos o buchonas (la dimensión de género ya marca sus senderos). He insistido en que no nacen niños sicarios, pero que hemos construido sociedades que llevan al límite a las personas, las excluyen, las colocan en zonas de vulnerabilidad e indefensión desde su más tierna infancia. Son más de cien mil niños que viven en condiciones límite de precarización y encuentran en el narcomundo una opción de vida, un espacio de resguardo, un campo para la venganza, un sueño-pesadilla pleno de miedos y satisfactores. Así definen una vida de avión o halcón, de informante, de mulita, de sicario, de carne de cañón, vidas desechables desde que comienzan a vivir.

La presencia visible del llamado "crimen organizado" generó representaciones que identifican y definen a la narcocultura, concepto que alude a la participación del narcomundo como referente de construcción colectiva de sentidos y significados de vida y de muerte: muerte cruenta, muerte impune, muerte artera. Es necesario construir de manera precisa el concepto de "narcocultura", no sólo por la polisemia de sentidos que contiene, sino por la imprecisión con la que se ha utilizado en el mundo académico y la irresponsabilidad con la que se le usa en los medios masivos de comunicación. Lo común es que se utilice la noción de "narcocultura" para referirse a cualquier referente de cultura objetivada asociado a gente que se dedica al trasiego de drogas. De esta manera, junto a mausoleos suntuosos aparece la palabra "narcotumbas", la estética vaquera (tan común en el norte mexicano) devino narcoestética, los santos no oficiales a los que acude gran cantidad de mexicanas y mexicanos (incluidas personas que se dedican al trasiego de drogas), como es el caso de Jesús Malverde o la Santa Muerte, se convirtieron en narcosantos y se discuten los rasgos de un género literario que se nombra como la narconovela o la narcoliteratura.

Lo importante es el juego de representaciones a partir de las cuales se definen los supuestos códigos del llamado crimen organizado, reducido a la condición desalmada, las armas de fuego y mucha violencia y muerte, con lo cual se reproducen estereotipos basados en prototipos exóticos de las y los narcotraficantes. Uno de los problemas principales de estos acercamientos es la sinécdoque de elementos de cultura objetivada como definitorios de la narcocultura. Un aspecto que enmarca a la mayoría de estos acercamientos es la recreación de segunda o tercera mano de perspectivas folclóricas del narcomundo y una escasa preocupación por entender los aspectos socioculturales y de poder que le subyacen.

Me interesa discutir algunos de estos elementos a partir del trabajo sobre narcocultura que inicié hace más de tres décadas cuando, al escribir la historia social de la frontera a través de los corridos, no pude soslayar la creciente presencia de corridos que incorporaban temas e historias emanadas del entramado del narcomundo (Valenzuela, 1998a, 2010).

Para establecer el concepto de "narcocultura", me posicionaré en una perspectiva semiótica de cultura y, recuperando a Clifford Geertz (1973), utilizaré el concepto de "cultura" como urdimbre de significaciones sociales, donde las personas se encuentran inmersas en las tramas de significación que han construido. También recuperaré mi propio concepto de "cultura", definida como el conjunto de procesos intersubjetivos y dispositivos que participan en la construcción colectiva de sentidos y significados de los mundos de vida y de muerte. Recuperando la propuesta de Stuart Hall (2014), asumo la importancia de interpretar la coyuntura, o el contexto, como asienta Grossberg (2016) en el estudio cultural, por ello, la comprensión de la narcocultura implica estudiar el contexto social que la posibilita, incluido el marco prohibicionista, la biopolítica (Foucault, 1976), la necropolítica (Mbembe, 2011), las biorresistencias (Valenzuela, 2014), las representaciones e imaginarios del narcomundo (Valenzuela, 2010).

Comprender la narcocultura como imaginario que expresa sentidos y significados de vida y de muerte implica considerar las condiciones objetivas de vida, el contexto social, las opciones de movilidad social, el marco axiológico, así como la credibilidad de los campos institucionales y de sus representantes.

A partir de lo anterior, entiendo a la narcocultura como la incorporación del narcomundo y sus opciones como referente que participa en la definición de proyectos y sentidos de vida (y de muerte) de millones de personas que son parte de alguna de las actividades del narco y de quienes se ven implicados en sus entramados. En la medida en que el narco impacta más allá de los ámbitos de vida de la población directamente involucrada en alguna de sus facetas, se observa un acentuado interés social por captar lo que ese mundo raro representa.

Es importante conocer los significados de los distintos referentes literarios, corridísticos o de cultura objetivada dentro de las culturas específicas de los grupos sociales, pues más allá de la forma como se representa y se vive el narcomundo, la narcocultura depende de múltiples condiciones, experiencias y vínculos específicos, ya que no es lo mismo participar en la siembra de coca, marihuana o heroína, que hacerlo en el trasiego, como policía, judicial, militar, político o empresario que encubre, protege y garantiza la impunidad, o hacerlo en las altas esferas de los bancos que blanquean y legitiman el dinero que el narcotráfico genera. Tampoco es igual hacerlo desde los niveles más bajos del narco, como vigía o halcón, hacer el trabajo sucio del sicario, o hacerlo como jefe, chaca o don.

Dicho lo anterior, debemos reconocer que la narcocultura influye en amplios sectores sociales que no participan directamente en el narcomundo, pero sí en la recreación de sus escenas y escenarios, a pesar de no tener una perspectiva *emic* de lo que significa. Entre ellos se encuentran periodistas, literatos, coreógrafos, *performanceros,* pintores, dramaturgos,

académicos… Este argumento no tiene ninguna intención descalificadora de las posiciones y perspectivas (re)producidas por actores externos y distantes al narcomundo, por el contrario, me interesa considerar cómo se definen procesos de diálogo entre la narcocultura y sus representaciones.

Las escenas, escenarios, historias y eventos emanados de los entramados del narcomundo captaron gran interés social y pronto fueron recuperados desde otros ámbitos. El narcotráfico y la llamada narcocultura se convirtieron en referentes importantes de los imaginarios y representaciones sociales de las últimas tres décadas, incluyendo a la sociedad en su conjunto que, a pesar de sus afanes por ignorarlos, se vio inmersa e implicada en las estampas de miedo, violencia o extorsión desatadas por los integrantes del llamado crimen organizado y sus comparsas institucionales.

Las representaciones son marcos intersubjetivos basados en el sentido común que vuelven inteligibles algunas ideas, prácticas o emociones mediante procesos de objetivación y anclaje (Moscovichi, 1984; Jodelet, 1984; Abric, 1991). De esta manera, aspectos poco conocidos provenientes de ese mundo raro y distante para la mayoría de la población fueron transformados mediante procesos de anclaje en formas reconocibles, como armas de fuego, estilos de vida y estéticas asociadas a las y los narcotraficantes. También se recurrió a un proceso de anclaje, incorporando esos elementos dentro del campo de la delincuencia. De esta manera, algunos rasgos de la actividad que realizan los contrabandistas fueron objetivados para volverlos reconocibles y fueron incorporados en narrativas con implicaciones axiológicas más amplias, a partir de lo cual se pretendió justificar una supuesta guerra contra el llamado crimen organizado.

Gran parte del trabajo que se realiza acerca de la narcocultura se refiere a sus representaciones sociales, pero pocos trabajos han incursionado en la interpretación de códigos de sentido de vida y de muerte mediados por actividades inscritas en el narcotráfico y significadas por

sus protagonistas. Se puede afirmar que el narcomundo apareció envuelto en un halo de miedo, misterio y secrecía, pero sus códigos se fueron revelando y hasta se auparon figuras místicas como Jesús Malverde, identificado como santo de narcotraficantes, y la Santa Muerte, a quien se le asoció con personajes colocados en los márgenes de la justicia, aun cuando la devoción que se prodiga a Malverde y a la Niña Blanca trasciende al narcomundo y sus devotos no necesariamente se encuentran asociados a actividades criminales, además de que, casi en su totalidad, profesan la religión católica.

Sin evidencia que avale su existencia, Jesús Juárez Mazo acrisola las correrías de muchos héroes populares que se rebelaron contra la dictadura de Porfirio Díaz durante la segunda mitad del siglo XIX. Figuras como Heraclio Bernal, conocido como El Rayo de Sinaloa, lograron convocar simpatías y lealtad de muchas personas identificadas con los motivos subyacentes a las revueltas sociales encabezadas por estos personajes. Jesús Juárez Mazo, a quien se le conoció como el Mal Verde, devino santo popular como mito encarnado tras su supuesta ejecución en 1909, después de haber burlado en múltiples ocasiones al gobernador del estado de Sinaloa y a los policías, rurales y militares que lo persiguieron. Tras ser colgado y dejado insepulto como escarmiento para la población pobre que le aupaba, Malverde se alimentó de la fe y la credulidad popular y fue añadiendo estampas heroicas a su biografía imaginaria, hasta que el mito santificado se incorporó en la vida social sinaloense, donde el narco operaba de manera vasta y evidente, y luego amplió su presencia en diversos contextos nacionales e internacionales.

A partir de los años sesenta, la relación del narcomundo sinaloense con la credulidad de una gran cantidad de personas, que desde su temprana infancia escucharon los relatos de hazañas y milagros de Malverde, otorgaron enorme visibilidad a este santo popular que trascendió el

contexto regional sinaloense y se expandió por el norte del país, después cruzó las fronteras, adquiriendo una enorme cantidad de devotos en Estados Unidos, Centroamérica y Colombia, a lo largo de las rutas y circuitos del narcotráfico.

El anclaje de Malverde en la cultura sinaloense posibilitó su adopción por amplios sectores populares de ese estado, por lo que sus feligreses rebasan con mucho lo que sería una suerte de adscripción mística definida por el narcotráfico. Sin embargo, las peticiones y la solicitud de favores y agradecimientos que le hacían personas adscritas en diversas fases de la producción y trasiego de drogas permitieron que se le identificara como santo de narcotraficantes. Los exvotos y retablos colocados en su capilla de Culiacán, Sinaloa, lo testifican, así como diversos personajes que acuden a la celebración de su aniversario el día 3 de mayo, Día de la Santa Cruz. Sin embargo, el trabajo de campo que he realizado en ese lugar (y en otras capillas ubicadas en Tijuana) confirma que la gran mayoría de los devotos de Malverde no están involucrados en asuntos del narcotráfico y que, casi en su totalidad, profesan la religión católica y son creyentes de la Virgen de Guadalupe. Por lo tanto, no se sostiene la posición que reduce a Malverde a la exclusiva condición de santo de narcotraficantes y delincuentes.

En el campo literario también se generaron figuras, escenarios y personajes asociados al narco, como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994); *El amante de Janis Joplin* (2001), *Efecto Tequila* (2004), *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010) y *Nombre de perro* (2012), de Elmer Mendoza; las obras de Leónides Alfaro, como *Tierra Blanca* (1996), *La maldición de Malverde* (2004) y *Las amapolas se tiñen de rojo* (2006); *La reina del sur*, de Arturo Pérez-Reverte (2002); *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco (1999) y diversos textos que recrearon el tema del narcomundo y sus protagonistas, como *La parábola de*

Pablo, de Alonso Salazar (2016); *El cártel de los sapos*, de Andrés López López (2008); *El hijo del "ajedrecista"* , de Fernando Rodríguez Mondragón (2007), y una gran cantidad de obras, algunas de ellas convertidas en éxitos cinematográficos y series televisivas, como *La reina del sur* (Wills, 2011-2019)*, El Señor de los Cielos* (Mejía y Vizzi, 2013-2020)*, Pablo Escobar. El patrón del mal* (Uribe, 2012)*, El Chapo* (Calderón y Posada, 2017-2018), entre otras. El cine hizo lo propio con cintas como *Traffic*, de Steven Soderbergh (2000); *María, llena eres de gracia*, de Joshua Marston (2004); *El Infierno*, de Luis Estrada (2010); *Savages*, de Oliver Stone (2012); *Miss Bala*, de Gerardo Naranjo (2011), películas que han incursionado en este género junto a una amplia producción de *video homes*, muchos de ellos realizados en la ciudad de Tijuana.

La narcocultura se conforma en el límite y más allá. La muerte participa en rutinas cotidianas de quienes habitan escenas y escenarios del narcomundo conformado por intensos sentidos del tiempo social. Vidas que de forma recurrente convocan a la muerte, la desafían con la seguridad de que "la flaca les pela los dientes", pero la cercana colindancia con los entramados de violencia y la muerte artera no logran atenuar o mitigar el dolor y el miedo que genera su proximidad, el vacío que produce su paso fulgurante que arrebata la vida de personas queridas, entrañables. La muerte acecha silenciosa o aparece bajo el manto estruendoso de ráfagas imprevistas o batallas campales; por ello, quienes participan en estas actividades buscan figuras protectoras a quienes se solicita apoyo y protección frente a la adversidad o a los desenlaces previsibles construidos al filo del riesgo. La vida al límite y el diálogo cotidiano y cercano con la muerte requieren apoyos supranacionales construidos desde una mística popular numinosa que solicita protección a cristos, vírgenes y al santoral católico disponible, especialmente a la Virgen de Guadalupe y a San Judas Tadeo, pero también a los santos proscritos, figuras inscritas

en los códigos de la cultura popular mexicana con amplio *raiting* entre quienes viven un permanente coqueteo con la muerte. Por ello, como ya he indicado, se les solicitan favores y protección a Jesús Malverde y a la Niña Blanca, quienes ahora son *roomies* en la capilla del primero en Culiacán, Sinaloa, a donde acuden las y los fieles, tanto quienes participan en la narcocultura, como multitud de personas ajenas a este tipo de actividades. Malverde y la Flaquita son santos que crecen entre las vidas precarias y en contextos definidos por la vulnerabilidad y la indefensión, por ello, algunos se introducen figuras de la Santa Muerte bajo la piel, para que las balas no entren, para que no les lastimen, para que pasen de lado. Las vidas al límite y el *presentismo intenso* requieren referentes de trascendencia, certezas de que existe algo más allá, de que no todo será en vano; por eso se esmeran en el culto a los seres queridos, a sus familias, a sus muertos, y no escatiman en gastos para asegurarse del confort de quienes han pasado a mejor vida; los mausoleos expresan esos afectos, además de las capacidades económicas de los sobrevivientes. En los mausoleos se resguardan los objetos vinculados a los difuntos, sus pasatiempos y pasiones, sus gustos y preferencias. Algunos son de dos o tres pisos, otros tienen estacionamiento para autos, cuentan con aire acondicionado, tienen vidrios blindados, poseen tallados y esculturas. La vida al riesgo reconoce que nadie es eterno, que "no nacimos pa' semilla", que solos nacemos y solos quedaremos, que polvo somos y en polvo nos convertiremos, pero, por aquello de las dudas, hay personas que piden que las entierren con las cosas que amaban o que les brindaron la ilusión de ser y sentirse poderosos, importantes, reconocidos, así sea mediante el banal artilugio del fetiche, como en el corrido *Mi último contrabando*, de Beto Quintanilla (1998):

> Quiero cuando muera, escuchen ustedes
> este es mi gusto y ni modo:

mi caja latina, yo bien vestido
y con mis alhajas de oro.
Mi mano derecha cuerno de chivo
y en la otra un kilo de polvo.
[…]

Adornen mi tumba entera
con goma y ramas de mota.
Y quiero, si se pudiera,
entiérrenme con mi troca,
no más pa' que vean que la tierra
no se tragó cualquier cosa...

Al final de cuentas, las tumbas y mausoleos representan el vínculo entre la vida y la muerte, el lugar de encuentro con los muertos, el sitio para recordarlos y el referente evidente del próximo reencuentro.

Entre los sectores populares de México, el corrido y las teleseries son las expresiones narrativas que han tenido mayor éxito en la recreación de figuras y estereotipos del narcomundo, presentando a sus personajes, escenas y (contra) valores. Nos encontramos frente a la cuarta generación de corridos que recrean escenarios del contrabando como tema principal y frente a la tercera expresión reconocible de narcocorridos.

Durante la primera mitad del siglo xx se registraron corridos que incorporaban al contrabando como tema principal (aunque ya había corridos y canciones que registraban el gusto por drogas diversas como alcohol y marihuana), entre estos podemos identificar: *El contrabando de El Paso* (Hernández y Sifuentes, 1928) y los corridos de contrabandistas tequileros que surgieron durante la ley Volstead (1919-1933), conocida como "ley seca", con la que se prohibió la producción y el trasiego de licor.

A lo largo del siglo xx, se produjeron corridos que podrían definir a la primera generación de narcocorridos. Juan Carlos Ramírez identifica dos corridos seminales grabados en los años treinta: la canción de *El Pablote*, reconocido como el Rey de la Morfina, de José Rosales (1934), y *Por morfina y cocaína*, de Manuel Cuéllar (1934). Podemos suponer que estos temas y personajes aparecían en los cantos populares antes de ser registrados en el acetato y muchos de ellos vivieron en la memoria popular hasta desvanecerse con el paso del tiempo sin que hubieran convocado el interés de las casas discográficas.

Una segunda generación de narcocorridos se hizo visible a partir de la década de los años sesenta, acompañando el resurgimiento de la siembra y el trasiego de drogas, principalmente los derivados de opio, marihuana y cocaína. Esta producción de corridos encontró en Los Tigres del Norte a sus más afamados intérpretes y *Contrabando y traición*, de Ángel González (1972), devino expresión emblemática, mientras que Teodoro Bello [*Jefe de jefes* (1997)*, Pacas de a kilo* (1993)*, La reina del sur* (2003)*, La granja* (2009)] y Paulino Vargas [*La banda del carro rojo* (1976)*, Lamberto Quintero* (1991a)] se volvieron los corridistas más reconocidos. Como identifiqué hace algunos años en el libro *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* (Valenzuela, 2010, pp. 13-14), los códigos que definen al narcomundo, desde las recreaciones de los corridos, son los siguientes:

> 1. Las drogas, donde se alude a sus efectos, bondades y perjuicios, así como la exaltación hedonista del consumo.
> 2. La empresa y asuntos del negocio y sus diferentes fases, como son la producción, el trasiego, la distribución y la realización mediante venta y lavado de dinero.
> 3. El poder, donde se exaltan los méritos, privilegios y capacidades ilimitadas de decisión de los reyes, los dones, los jefes, los chacas,

los meros meros, poder que incluye amplia capacidad de consumo, de acceso a las más bellas mujeres, de someter y corromper a las autoridades y de decidir sobre la vida o la muerte de las personas.
4. Los organismos policiales y militares, generalmente colocados como cómplices de los narcotraficantes o subordinados a ellos.
5. El negocio del narco en Estados Unidos, país considerado como tierra de oportunidades relacionadas con la distribución y el consumo de drogas. Desde las recreaciones que se realizan en los narcocorridos, el problema es cruzar la droga al norte de la frontera mexicana, pues en Estados Unidos todo parece estar asegurado.
6. El machismo, donde se pondera la condición acentuada de la supremacía masculina anclada al orden patriarcal. El machismo incluye la exacerbación de rasgos violentos, de desprecio a las mujeres, de su utilización como caja de resonancia de las supuestas virtudes masculinas, el culto al sueño del galán hipersexual. La identificación de relaciones de género construidas desde la cosificación de las mujeres identificadas como trofeos y objetos escenográficos.
7. También identificamos el reconocimiento de mujeres audaces al estilo de Camelia, la Texana, y Margarita, la de Tijuana, quienes pueden al presentarse una condición en la cual la mujer tiene características que le asemejan al protagonismo masculino por su arrojo, audacia, valentía, indolencia, crueldad e impiedad.
8. La valentía, que usualmente se encuentra investida de elementos machistas y desplantes nacionalistas o regionalistas.
9. La ponderación de los rasgos nacionales y regionales, la lealtad y las adscripciones y exaltaciones identitarias regionalistas. Lo destacable es la recuperación de elementos geoantrópicos que definen gente con rasgos excepcionales por su valor, arrojo y entereza.

10. La lealtad, como atributo necesario para la seguridad y permanencia del negocio, pero también como rasgo ponderado que define la especial condición de ciertos hombres y mujeres.

Las historias inscritas en estos narcocorridos se conforman a partir de narrativas que recurren a metáforas y temas relacionados con el poder y los personajes del narco, como ejemplifica el corrido *Pacas de a kilo*, de Los Tigres del Norte (1993), donde se destaca la complicidad del poder presidencial con el narcotráfico: "Los Pinos me dan la sombra, mi rancho pacas de a kilo". Sin embargo, metáforas y eufemismos cedieron el paso a narrativas más directas cuando la presencia del narco se volvió más clara, visible e insoslayable.

Los narcocorridos incorporaron lenguajes francos, al tiempo que se masificaba su consumo, a pesar de que se prohibió su difusión en los medios masivos de comunicación (Valenzuela, 2010), ya que, en 2001, la Comisión de Comunicaciones y Transportes del Senado los censuró en radio y televisión. Posteriormente, Mario López Valdez, gobernador de Sinaloa (2011-2016), los prohibió en restaurantes, centros de baile y bares (2011), mientras que Evelio Plata, alcalde de Navolato, Sinaloa (2011-2013), propuso prohibir el uso de minifaldas para prevenir embarazos y, el mismo año, el gobernador de Chihuahua, César Horacio Duarte (2010-2016), propuso que los ninis realizaran servicio militar obligatorio para evitar que fueran reclutados por el crimen organizado. Estas medidas ilustran la perspectiva superficial, ignara, punitiva y autoritaria de muchos actores de la política mexicana.

El llamado crimen organizado fue ampliando su presencia a partir de redes de corrupción, impunidad y un enorme poder sustentado en el miedo y en cañonazos de dinero, ofertas irresistibles para cuerpos policiales con altos niveles de descomposición. Los corridos registraron

estos eventos y recrudecieron su estilo narrativo mediante discursos más directos, escenas reconocibles y textos que aupaban a figuras importantes de los grupos dominantes en la producción y el trasiego de drogas. A esta tercera generación de narcocorridos se les conoció como "Corridos perrones" y tuvieron en Los Tucanes de Tijuana a sus mejores exponentes, a través de composiciones como: *La Piñata* (1997), *Mis tres animales* (1995a), *La perra* (2010a), *Vicente Zambada* (2010b), *El Chapo Guzmán* (1995b), *El Muletas* (2010c), entre otros.

La cuarta generación de narcocorridos encontró en el Movimiento Alterado su canal de expresión. Podemos destacar que los códigos que definen a los alterados, también autoidentificados como ondeados o enfermos, continúan la línea de los narcocorridos anteriores, pero más radicales, extremos y explícitos. Este movimiento construyó una condición espejo con la violencia que se ha vivido desde los albores del siglo XXI, y se regodeó en narrativas que festejaban la violencia, los levantones, las ejecuciones, la valentía machista, la estética buchona, la cosificación de las mujeres, el fetiche de armas y carros, la exaltación de estados etílicos, alterados u ondeados, y la pleitesía impúdica con los jefes de jefes, los chacas de chacas, los papás de los pollitos.

El Movimiento Alterado surgió a partir de la compañía La Disco Music & Twiins Enterprices, fundada en 1991 por los cuates Omar y Alfonso Valenzuela Rivera, y se encuentra formado por intérpretes como El Komander, Los Buitres de Culiacán, Noel Torres, El RM (Rogelio Martínez), Oscar García, Larry Hernández, Los Cuates Valenzuela, Los Buchones de Culiacán, los Buknas de Culiacán, Los Dos Primos y Erik Estrada. Los títulos de las canciones denotan las temáticas de los corridos alterados, entre ellos podemos destacar: *Cien balazos al blindaje* (El Komander, 2010), *Cuernito Armani* (El Komander,

2012a), *La fiesta del cártel* (Buknas de Culiacán, 2011), *Descargas de R* (Los Dos Primos, 2012), *Mayo Zambada* (Sagaste, 2011), *Les dicen buchonas* (García, 2011), *Matando y cortando cuellos* (Convictos CLN, 2010), *Loco y ondeado* (El Rojo de Sinaloa, 2011), *Soy un sicario* (Silvestre, 2010), *Alterados y ondeados* (Rodríguez, 2011).

Desde sus primeras canciones y videos, se aprecia la conformación de discursos que contienen códigos de lealtad o reconocimiento a personas que conforman las élites del narcotráfico (especialmente a El Mayo Zambada, El Chapo Guzmán, El Ondeado o El Ántrax). Los artistas alterados recurren a discursos con violencia explícita, como se aprecia en *Sanguinarios del M1* (Los Buitres de Culiacán, 2015), corrido emblema de este Movimiento, donde se destaca el uso de armas altamente destructoras utilizadas sin recato ni miramiento, así como un gusto malsano y desmedido por el degüello y por otras formas de asesinato violento:

> Con cuerno de chivo y bazuca en la nuca
> volando cabezas al que se atraviesa
> somos sanguinarios, locos bien ondeados,
> nos gusta matar.
>
> Pa' dar levantones somos los mejores
> siempre en caravana toda mi plebada
> bien empecherados, blindados y listos
> para ejecutar.
> [...]
>
> La gente se asusta y nunca se pregunta
> si ven los comandos cuando van pasando.
> Todos enfierrados, bien encapuchados y
> bien camuflash.

La recreación estereotipada de las figuras del narcotráfico generó conductas y estilos de vida reconocibles, asociados al narcomundo; ésta se basa en imágenes de excesos, exaltación del poder, machismo, indolencia, crueldad, violencia y muerte, mientras que la narcoestética se definió por el dispendio acompañado de altas dosis de ostentación y mal gusto, emulando a los mirreyes de la preparatoria Cumbres, de la Ciudad de México, propiedad de los Legionarios de Cristo, quienes grabaron un video de fin de generación (tigre incluido), donde realizan un supuesto *casting* con jovencitas, donde ellos asumen ridículas poses sobreactuadas y misóginas de galanes caricaturizados que se solazan humillando a las modelos.

La narcocultura generó un prototipo reconocible en la estética chalina, identificada por el cantante Chalino Sánchez, asesinado en 1992. Sin embargo, más allá de este popular intérprete de narcocorridos, el uso de pantalones de mezclilla, botas vaqueras, cintos piteados y sombreros "tejanos", se ha ampliado hasta llegar al norte del país y al sur de Estados Unidos. El estilo vaquero compartía créditos con el vestuario Versace y generó una estética reconocible del narco, asociada a carros y abundantes joyas colgadas en el cuerpo. Junto a la estética vaquera, creció un nuevo *narcolook*, caracterizado por el uso de ropas militarizadas, camufladas y con pecheras, así como con armas largas. Junto a las pistolas de las generaciones anteriores, ahora proliferan los cuernos de chivo: R-15, AK-47, granadas y bazucas. Los narcos gustan de Hummers, *pickups* silverados y carros deportivos. Algunos ejemplos de esta estética se encuentran en corridos como: *Alterado, loco, atravesado,* de El RM (Rogelio Martínez) (2018), donde se destaca el valor del blindaje como recurso frente a las inevitables confrontaciones asociadas a vidas de excesos y mentalidades violentas amparadas en pistolas, granadas, cuernos de chivo, chalecos antibalas, elementos indispensables para quienes habitan los escenarios del narcomundo:

> Fajado en la cintura brillante a lo tonto dos 45 del caballo arrendado
> [...]
>
> El blindaje lo protege, granadas y cuernos y chaleco antibalas.
> Bien preparado, se atacan, responde la guerra, es de carrera larga.
> Se considera alterado, loco, atravesado, de mentalidad violenta.
> Arremanga al que se cruce, levanta y tortura,
> veneno le fluye por todas las venas.

Esta misma descripción de un vestuario asociado a una narcoestética y a personajes sedientos de acciones violentas se encuentra en el corrido *Cigarrito bañado*, de El Komander (2011):

> Cuando me visto de negro, me cuelgo mi cuerno, infrarrojo y pechera,
> saben que estoy bien enfermo, que ando marihuano y muy pocos se acercan.

Las imágenes asociadas a la violencia y al enfrentamiento proliferan en el Movimiento Alterado, donde sus personajes pueden llevar hasta 40 granadas colgadas al pecho como refrendo de un firme deseo de morir en un enfrentamiento antes de quedar atrapado en una prisión, tal como destacan Los Buchones de Culiacán en el corrido *Entre calaveras "El Chino Ántrax"* (2015):

> Granadas 40 colgadas del pecho,
> armas poderosas protegen mi sueño,
> deseado especial para mejor efecto
> pechera israelí blindada en paralelo.
> Prefiero pelear y morir en batalla
> que vivir un día en celdas aceradas.

En el Movimiento Alterado destaca el gusto por los uniformes camuflados, así como la fascinación por estilos y accesorios militares, elementos considerados indispensables como dispositivos de apoyo en la brega orientada a acumular dinero y poder. El RM (Rogelio Martínez) (2009a) lo destaca en *El torturado:*

> Armas selectivas, granada y pechera,
> camuflajeado y listo pa' la guerra,
> pistola, radios y un equipo militar,
> nada lo detiene, los billetes verdes
> son los que lo mueven,
> se sabe arreglar.

Todos los elementos descritos: pechera, chaleco antibalas, pistola, cuerno de chivo y violencia se sintetizan en el corrido: *El compa 300*, de los Buknas de Culiacán (2016):

> Me pongo bien pilas, pechera ajustada,
> chaleco anti-balas, barrett pa' blindadas,
> cuerno recortado en oro bañado,
> la 45 pa' tumbar marranos.

Al igual que en los narcocorridos anteriores, en los corridos alterados destaca el uso de lenguaje e imágenes machistas que exaltan al valor, como en *Alterado, loco, atravesado,* de El RM (Rogelio Martínez) (2018):

> Comandado por la mafia, el valor le sobra, parece que hizo pacto con el diablo de llevarse al que lo rete, amanece muerto, lo ha garantizado.

Rogelio Martínez (2019b) recrea los elementos machistas en *Amor mafioso*, donde delinea un tipo de hombre mafioso cuyos rasgos expuestos le caracterizan como atrevido, celoso, enamorado y peligroso:

> Y si te asusta el peligro
> para qué me dijiste
> que te gustan
> los hombres de mi tipo,
> soy atrevido y celoso,
> enamorado y peligroso,
> quiéreme como soy,
> tu amor mafioso.

En *Jefe de jefes* (2010) destacamos la ostentación del consumo como rasgo definitorio de los narcocorridos, característica que permanece en los corridos alterados, como en *El torturado,* de El RM (2009a):

> Para variar anda el 4-20
> bien relajado y no siente
> pendiente, vive su vida
> a la máxima capacidad,
> los carros de lujo, la banda, mansiones,
> de party, las plebes
> para arremangar.

Las marcas son importantes y su ostentación parece justificar la vida de riesgos que incluye un alto consumo etílico, tal como muestra el corrido *La fiesta del cártel,* de los Buknas de Culiacán (2011):

Se disparan los corchos al aire, se alteran botellas
del mejor champagne, se destapan los Rémy's,
Buchanan's, Louis 13, 100 años, cerveza y coñac,
los frascos ya van rellenados de kush,
a la mano nunca han de faltar,
hoy celebran brindando los chacas
con los Johnny Walker & Chivas Regal.

Las vidas de riesgo del narcomundo se vuelven más llevaderas consumiendo sustancias que alteren la percepción y, como aparece en el corrido *La intoxicada*, de El RM y Oscar García (2011), ellos disponen de todos los productos requeridos para alegrarse, como marihuana, cocaína, whisky, vino, cerveza, tequila, vodka.

Ya me hacía falta una intoxicada,
y una pisteada con la plebada.
Alinea el polvo que pone loco,
y la humadera que me ataranta,
y siempre yo hago lo que yo quiero,
pistear Buchanan's, vino, cerveza,
tequila, vodka, coñac o whisky,
lo que usted tenga para servirle.

La muerte puede ser directa, dirigida, selectiva, quirúrgica, pero también, y de forma creciente, deviene muerte sin rostro, masiva, colateral, muerte despreocupada por quienes se encuentran en el lugar y tiempo equivocados, muerte que se nutre del mero deseo de matar, como ocurre en *La orden,* de Los Buchones de Culiacán (2010b):

Llegué, bajé el rifle y ubiqué el lugar,
me aventé uno de kush para relajar

y al ver a la gente con hambre de muerte
detoné un 50 de esos que se activan para destrozar.

Si las metáforas tradicionales definen problemas y penas del vivir como la mar de la vida, las vicisitudes asociadas a la vida atrapada en las drogas y el exceso caben en una piscinada donde alcohol y drogas corren a raudales y hasta la identidad se desorienta para transmutarse en exitosas figuras del narcocorrido:

Había suficiente pisto y perico para el que quisiera un pase,
pastel kush para quemar y bien locos andar flotando en el aire,
con unos 5 o 6 tanques yo ya me creía El Komander,
y empecé a cantar corridos de pura gente de arranque...
(La Edición de Culiacán [2011], *La piscinada*.)

El narcomundo contiene imágenes excesivas de consumo hedonista, de placer desmedido donde cualquier día es bueno para iniciar la desvelada con alcohol y mujeres. Es tiempo de *party*, de excesos, de fiestas inscritas en ambientes alterados, como bien ilustran Los Buchones de Culiacán:

Ya es viernes de desvelada,
voy por unas morras para la pisteada,
nos vamos pa'l antro, para una bailada
vamos a tomar hasta la madrugada
yo pura Tecate y ellas micheladas,
se altera el ambiente, también la plebada,
por la borrachera, no crean que es loquera,
tomando y tomando hasta la madrugada.
(Los Buchones de Culiacán [2011], *El Movimiento Alterado*.)

Pero no todas las fiestas se limitan al consumo etílico, también proliferan las que son ambientadas por diversos tipos de drogas. Desde los fríos (marihuana con químicos) presentados como cigarros bañados hasta abundante cocaína, las reinas de la noche se van apoderando del cuerpo y la voluntad de quienes sucumben a su fuerza tentadora y sus encantos:

> Voy a darle tres jalones al cigarrito bañado,
> para sentir más ese power y me quite lo asustado,
> me viene guango un mapache con las ojeronas que traigo marcadas,
> los pulmones llenos de humo, los ojos bien rojos, la nariz polveada.
> [...]
>
> Y es que yo no uso las drogas, las drogas me usan a mí,
> ese humito tranquiliza y relaja mis nervios cuando algo me estresa,
> y aunque me acabe la sierra, seguiré quemando esa hierbita buena.
> (El Komander [2011], *Cigarrito bañado.*)

El consumo sin límite de drogas empuja al extremo de la vida, invita a vivir el exceso donde la vida coquetea con la muerte, bordea sus umbrales, pone a prueba al corazón y su capacidad de aferrarse a continuar su encomienda a pesar de la evidente taquicardia donde el umbral de incertidumbre se acerca al punto de no retorno, como en el corrido *El taquicardio*, interpretado por El Komander (2012b):

> Qué bueno que se hizo noche para empezar la loquera
> vayan trayendo los botes pa' agarrar la borrachera,
> también tráiganse unas tontas pa' gozarlas de a de veras,
> que no falte el aditivo, saben que soy cocaíno.

La mandíbula entumida, así me gusta traerla,
los dedos engarrotados, rígidos como las piedras,
con los ojos bien volteados y la mirada desviada,
quiero ponerme bien waino, bien loco, bien taquicardio,
quiero amanecer loqueando.

Siento mucho escalofrío, el cuerpo me está temblando,
me siento muy alterado, siento estarme acalambrando,
de tanto que le he jalado, la nariz ya me ha sangrado,
pero, la verdad, me encanta, parece que ando volando.

Ya se me ha acabado el polvo, pero aquí traigo más lana,
traíganse unas cuantas onzas pa' seguirle hasta mañana,
quiero hacerme unas lineotas como hace Tonny Montana,
películas yo no tengo, yo no soy ni actor ni artista,
pero aquí hay cueros de rana.

En el mundo de las drogas, las amistades quedan supeditadas a las responsabilidades del negocio, donde sólo se puede confiar en las armas y en la intuición para sobrevivir y garantizar la compra-venta, sin errores ni veleidades, sin devaneos ni debilidades, siempre listos para realizar el ataque en el momento preciso, como ilustra el siguiente corrido:

Varios comandos, sigue su tacto
y su armamento es su único aliado,
la compra y venta cumple a como dé lugar,
el operativo no permite errores,
suplica el pendiente,
a la orden de atacar.
(El RM [Rogelio Martínez] [2009a], *El torturado.*)

Tal como señalamos hace más de dos décadas, la prohibición de corridos que incorporaban temas inscritos en los entramados del narcomundo no se debió a los intentos de proteger a una juventud supuestamente frágil e incontinente ante la fuerza contaminante de los corridos, sino a la exhibición de las complicidades del narco con figuras institucionales como policías, políticos, militares, sacerdotes o empresarios. Esta condición prevalece en los narcocorridos:

> Si nos cae el gobierno
> tú no digas nada,
> todo está apalabrado,
> es control confirmado,
> tú disfruta las bandas
> y los grupos norteños,
> esta fiesta es privada.
> (El RM [Rogelio Martínez] [2009b], *Amor mafioso.*)

Ya hemos destacado la incorporación explícita de personajes del narcomundo como parte de las figuras que definen los narcocorridos alterados, donde los jefes del narco son presentados como personas sinceras, trabajadoras, magnánimas, justas, firmes, cabales y de una sola pieza, condición que se presenta en los siguientes corridos dedicados a El Chapo Guzmán y a El Mayo Zambada.

> Cárteles Unidos es la nueva empresa,
> El Mayo comanda, pues tiene cabeza,
> El Chapo lo apoya, juntos hacen fuerza
> Cárteles Unidos pelean por su tierra.
> (Los Buchones de Culiacán [2010a], *Cárteles Unidos.*)

Transcurrieron los años, hoy soy un sicario.
Trabajo en la línea del Chapo y el Mayo,
soy gente bravera, muy trabajadora,
me mantengo alerta a todas horas.
(Buknas de Culiacán [2016], *El compa 300*.)

El machismo y las representaciones patriarcales saturan al corrido con contenidos sexistas y misóginos, y la inscripción de las narrativas patriarcales en el sistema capitalista articula de manera imbricada el discurso machista y sexista con la transformación de las mujeres en mercancías que participan en el orden discursivo patriarcal como elementos de consumo del macho, como piezas ornamentales, como trofeos a presumir, como sujetas vulnerables que acentúan el poder y la fuerza de los hombres (Valenzuela, 2012).

La producción de narcocorridos alterados no transforma el código, por el contrario, acentúa los elementos machistas, ya que en ellos se recrea la condición subordinada de las mujeres: personas interesadas, comprables, dispuestas a satisfacer los deseos del narco, vestidas a su gusto y portando los emblemas visibles de la riqueza y el poder, como ropas de marcas de moda en el mercado, caras y exclusivas, y joyas, muchas joyas, pues el amor de los mafiosos es amor endiamantado. Las mujeres del narco son *barbies* naturales o transformadas, siempre sexis y listas para cuando las limusinas pasen a recogerlas. También son muñecas sensuales; ellas son la diversión de las fiestas y los cuerpos solícitos y disponibles de narcotraficantes… y políticos. Como muestra la fiesta de panistas en Puerto Vallarta, o el uso del dinero público para prostituir mujeres.

Y vete acostumbrando
a los carros del año

y protección privada
y a mi clica alterada,
quiero verte vestida
de Dolce & Gabbana,
joyas endiamantadas,
Louis Vuitton tu cartera.
(El RM [Rogelio Martínez] [2009b], *Amor mafioso.*)

A la orden se llegan varias limusinas repletas de barbies,
muy bien elegidas: morenas, güeritas, trigueñas, latinas,
preciosas, las nenas están muy divinas.

La clica se empaca, se prende y se anima al ver las modelos
que sexys caminan, sonriendo coquetas se ven divertidas,
de ambiente las reinas, son potrancas finas.

[...]

Explota la fiesta con estas bellezas, bailando sensuales
arriba en las mesas, se quitan la ropa y nada se dejan,
por ser atractivas, sexys y traviesas.

Controlando el party puras niñas fresas, bailando y gritando
sobre aquellas mesas, mojando a la raza de pura cerveza,
bañando a la clica de pies a cabeza.
(Buknas de Culiacán [2011], *La fiesta del cártel.*)

Las plebes con minifalda,
pancita metida y nalguita sacada,
unas traen calzones, otras no traen nada

son morras de ambiente, no rajan pa' nada
toman whisky o vino, también de Buchanan's,
tepache o tejuino ya andando entonadas,
las que agarran vato van pa' la trozada,
las que no, amanecen toditas ahogadas.
(Los Buchones de Culiacán [2011], *El Movimiento Alterado.*)

Bien locas ya las plebitas, querían jugar botellita
y es que andaban bien horneadas y con la nariz polveada,
gritaban: "¡fuera la ropa!", andaban todas destrampadas.
(La Edición de Culiacán [2011], *La piscinada.*)

Como ya he señalado (Valenzuela, 2010), las representaciones de las mujeres en el narcomundo se realizan a partir de imágenes dicotómicas. En concordancia con las diversas formas de participación femenina en el llamado crimen organizado, también aparece la representación de mujeres valientes, activas, audaces, crueles y sanguinarias. En los años setenta, destacaban los ejemplos de Camelia, la Texana, y Margarita, la de Tijuana, así como diversos ejemplos que demostraban de forma innegable que también las mujeres pueden. Este protagonismo femenino prevalece en algunos de los corridos alterados, donde se reconoce la fuerza y el valor de las mujeres:

También las mujeres pueden
es un dicho conocido,
entre los hombres pesados
las plebes son preferidas
por comprender el trabajo
de los negocios prohibidos.

Jovencitas retechulas
con sus chalecos de malla
y sus cuernitos de chivo,
y a huevo las trocas blindadas,
nunca han conocido el miedo,
listas para lo que caiga.
(Clika Los Necios [2011], *Las sucias.*)

Siempre andan muy bien vestidas con pura ropa de marca,
con esas blusas Ed Hardy, de noche Dolce & Gabbana, con
sus bolsas marca Coach y en la cara lentes Prada,
en buenos carros pasean, algunas andan armadas.

Si se cruza algún cabrón y se quiere pasar la raya
lo reventamos a tiros, a veces son sanguinarias,
son mujeres decididas que están dispuestas a todo
si las tratas bien son buenas, te saben seguir el rollo,
se pistean y amanecen, no las asusta el demonio.
(Vanessa García [2011], *Les dicen buchonas.*)

Los códigos del narcomundo denotan la condición especial del terruño entrañable, sitio significado que, desde el imaginario de los oriundos de ese lugar, produce los hombres más valientes, los más fuertes, los más confiables y las mujeres más bellas. La adscripción regional mantiene un lugar importante en las narrativas del corrido, no sólo en los alterados, sino en toda la historia y los entramados del corrido.

Culiacán es el más enfermo,
Mazatlán también es la plaza,

en Mexicali y Guadalajara
puras morritas bien enmafiadas,
la intoxicada está como hueso,
con buen cannabis, también Buchanan's.
(Oscar García [2011], *Llantas enlodadas.*)

Al final de cuentas, los corridos del Movimiento Alterado rinden culto al poder, un poder asociado a la pedestre condición de disponer de la vida de los otros, a la capacidad de escarnio, de matar, de degollar. Sin embargo, carentes de afanes reflexivos, muchos de estos corridos denotan la banalidad del mal, como si hubiera una condición que predeterminara sus vidas y las empujara a los entramados del narcomundo, donde la sierra es campo fértil para el sicariato. Con esta justificación, el poder definido en el Movimiento Alterado disfruta del olor a sangre y, por ello, el poder alterado es poder sicario.

No sientan remordimiento por este arremangadero,
nos gusta el olor a sangre, es el vicio que tenemos.
La plaza sigue adelante matando y cortando cuellos.
(Convictos CLN [2010], *Matando y cortando cuellos.)*

Como si hubiera nacido
con un R en mano,
parece que vine al mundo
pa' trozar contrarios.

El destino ha congeniado
para hacerme malo,
un experto en torturar,
más en degollar.

Es que me crie entre los cerros,
me entrenaron pa' matar,
por eso soy lo que soy:
soy un sicario.
(Luis Silvestre [2010], *Soy un sicario.*)

Sanguinarios del M1 (Los Buitres de Culiacán, 2015), es el corrido emblema del Movimiento Alterado y resume de manera contundente los códigos que hemos presentado para interpretar la fase actual de los narcocorridos. En el video cantan los principales integrantes del movimiento (Komander, Buknas de Culiacán, Los Buchones de Culiacán, Los Buitres de Culiacán, Los Dos Primos, Gabriel Silva, Noel Torres, Rogelio Martínez [RM], Los Nuevos Elegantes y Oscar García) y se parte del reconocimiento de una condición de locura desalmada que disfruta asesinar. Es una locura armada con cuerno de chivo y bazuca que se autodefine como sanguinaria y proclama su proclividad a volar cabezas a quien quiera que se cruce por su camino. Cruce que puede ser fatal y derivar en levantón y en la posterior ejecución, previa tortura y suplicio de las víctimas. La acción delirante de la muerte la detonan las órdenes de los que mandan, los de arriba, los jefes, los meros meros, aludidos por sus nombres y apodos: El Macho, El Virus Ántrax, El Mayo Zambada, El Chapo Guzmán y Manuel Torres Félix, El Ondeado. El Movimiento y los corridos alterados, ondeados o enfermos son la condición espejo de la situación de violencia y muerte que vivimos. Ciertamente, los corridos no son responsables de esta situación, pero aprovechan y difunden cruentas historias que saturan la vida cotidiana de los mexicanos y las recrean de forma explícita, consignando su lealtad a algunas figuras visibles del narcomundo.

En la medida en que el narco desplegó su poder destructivo (asociado a fallidas o cómplices estrategias de gobierno), los corridos también radicalizaron sus formas expresivas. Ahora pueden prescindir de eufemismos edulcorantes y definir sus lealtades con personajes del llamado crimen organizado. Las mutaciones de los narcocorridos se corresponden con los grandes cambios sociales vinculados a la visibilidad del crimen organizado, la corrupción y complicidad de agentes de las instituciones de procuración de justicia, los yerros de las estrategias de Estado y la implantación del miedo derivativo que obligó a amplios sectores a sentir las condiciones de riesgo y reconocer su situación vulnerable.

Presumir que lo que padecemos, con su recuento sangriento de asesinatos o desapariciones a partir del gobierno de Felipe Calderón, deriva de los narcocorridos, resulta pueril. Los corridos han registrado estampas y escenas de lo que estamos viviendo en los últimos años. Los narcocorridos se inscriben en razones amplias que incluyen aspectos económicos, sociales y culturales (Valenzuela, 2010). El error es seguir pensando al narcomundo como un mundo raro. Los narcocorridos se radicalizaron y expresan lo que está ocurriendo en términos sociales. Sectores cada vez más amplios consumen narcocorridos y asisten a las plazas donde se realizan conciertos masivos de Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana, los representantes de El Movimiento Alterado: El Komander, Los Dos Primos, los Buknas de Culiacán, Los Buchones de Culiacán; sin embargo, escuchar narcocorridos no los somete a un proceso de conversión súbita ni los implica en asuntos del narco.

El narco permea al tejido social, incluyendo a las instituciones, y deja una larga estela de muerte que no se puede combatir mediante prohibiciones. La mayoría de la gente que escucha narcocorridos no está involucrada en actividades criminales ni lo harán por el simple hecho de escucharlos; sin embargo, el arraigo social del llamado crimen

organizado parece ofrecernos muchas lecciones, donde destacan las simpatías explícitas hacia actividades y personajes del narcomundo que incluyen la exaltación de la violencia.

Julión: "un gran ejemplo para la juventud mexicana"

Junto al Movimiento Alterado han surgido múltiples corridistas e intérpretes que han aprovechado el interés social y comercial de los narcocorridos y han desnudado sus formas expresivas para conformar discursos zafios y directos. Entre estos narcocorridistas destacan intérpretes como: Calibre 50, Banda MS, Banda Los Recoditos, Los Buitres de Culiacán, Voz de Mando, La Trakalosa de Monterrey, La Arrolladora Banda El Limón, Beto Quintanilla, Colmillo Norteño, Grupo Exterminador, El Bebeto y los Titanes de Durango, Gerardo Ortiz. También familiares de narcotraficantes, como Melissa y Kike Plancarte, han incursionado en la interpretación de estos corridos. Una de las figuras que ha logrado cierta presencia (apoyada en su paso por La voz México y por su apoyo a Manuel Velasco Coello, exgobernador del estado de Chiapas) es el chiapaneco avecindado en Sinaloa, Julión Álvarez y su Banda Norteña.

No ameritaría realizar un acercamiento a sus canciones; sin embargo, el reconocimiento realizado por Enrique Peña Nieto a este cantante en un acto multitudinario realizado en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, donde se refirió a él como un gran ejemplo para la juventud mexicana, amerita revisar sus contribuciones. En evento realizado el 24 de marzo de 2015, después de que el entonces gobernador del estado, Manuel Velasco, destacara su amistad con Julión Álvarez, Peña Nieto se dirigió a él en los siguientes términos: "A Julión Álvarez: muchas gracias, Julión. Un joven talento de Chiapas. Un joven que ha destacado, que ha represen-

tado a su tierra, y me da mucho gusto que sea un gran ejemplo para la juventud mexicana. Gracias, Julión, por estar aquí". Posteriormente, el lunes 7 de agosto de 2017, la oficina de prensa de presidencia publicó una fotografía donde aparecen Enrique Peña Nieto, Manuel Velasco y Julión Álvarez paseando en lancha en el Cañón del Sumidero, Chiapas. La nota de pie de foto indica: "Hoy visité por primera vez El Cañón del Sumidero, un espectáculo natural impresionante, acompañado de los chiapanecos @julionalvarez…" (Bravo, 2017). Esta y otras fotos del presidente y Julión Álvarez fueron borradas el 8 de agosto de 2017, tras la publicación de una lista negra del Departamento del Tesoro de Estados Unidos, donde aparecía el cantante.

El reconocimiento de Peña Nieto a Julión Álvarez justifica destacar el sentido de sus canciones y preguntarnos por las diferencias entre los corridos enfermos, alterados, ondeados, narcosos, buchones o chacalosos con los que interpreta este joven. En sus canciones, Julión Álvarez rinde pleitesía a figuras reconocibles de la vida pública nacional e internacional, como Amado Carrillo Fuentes, El Señor de los Cielos (*Luto en el cielo,* 2007); Ismael Mayo Zambada, El Mayo Zambada (*El Mayo Zambada,* 2009a); Joaquín Guzmán Loera, El Chapo Guzmán; Alfredo Beltrán Leyva, El Mochomo; Ignacio Coronel Villarreal, Nacho Coronel; Juan José Esparragoza Moreno, el Azul (*El señor de la montaña,* 2008a), entre otros. Algunas de ellas tienen sugerentes títulos, como *Las cabezas van a volar* (2008b), y provocadoras dedicatorias, como en *La mafiosa* (2009b), donde convergen grito y destinatarios: "Hay les va pa' todas las chavalonas y ánimo a la delincuencia organizada". En el corrido *25 de diciembre,* Julión Álvarez (2010a) hace alarde de poder:

> 25 de diciembre
> les va a llegar más temprano.

A todos ustedes
les tengo un regalo:
uno por uno
los iré cazando.

La ostentación de poder y consumo se hace presente a través de imágenes visibles del narcomundo y los desplantes de machismo, drogas, armas y poder, en *A gastar un parque* (Álvarez, 2010b)*:*

Celebremos año nuevo descargando un buen fusil,
que no fallen las princesas, nos vamos a divertir,
vayan haciendo la cola que hay una línea a seguir.

Se escucha un M-60 y un R-15 también,
vamos agarrando vuelo, adrenalina está al 100,
voy por mi troca blindada, todo puede suceder.

En el mismo sentido, *La recia* (Álvarez, 2009c) ilustra el mortífero arsenal y los dispositivos de seguridad que participan como acompañantes en las correrías de los narcos:

Se terció un cuerno de chivo,
también se fajó su escuadra,
se subió a su camioneta
que, por cierto, está blindada,
con él lleva una bazuca
y un rifle lanzagranadas,
tres hombres suben con él
y una hembra bien ajuareada.

Por seguridad se ponen
sus chalecos antibalas,
todos vestidos de negro
con ropa camuflajeada.
Otros quince pistoleros
traen Suburban blindadas,
todos vestidos de negro
con la cara encapuchada,
para comenzar la recia
ya tienen la retirada.

En varios de los corridos interpretados por Julión Álvarez se muestra respeto e incondicionalidad para algunos poderosos y afamados narcotraficantes, además de que se exhiben posiciones machistas y misóginas, se publicita el uso mortal de las armas de fuego, se exalta el consumo de drogas y se muestra admiración a quienes las trasiegan. También se presentan escenas que señalan la complicidad de policías, militares, políticos y funcionarios con los narcotraficantes. Después de revisar los códigos y valores que definen sus corridos, la pregunta resulta inevitable: ¿Por qué el expresidente de la República, Enrique Peña Nieto, afirmó que el narcocorridista Julión Álvarez es un ejemplo para la juventud mexicana?

Fuiste mía y la esperanza de Lot

La reacción social frente al video oficial de la canción *Fuiste mía,* de Gerardo Ortiz (2015), ilustra de manera clara una posición sesgada frente a algunos productos musicales. Resulta deplorable la persistencia de posiciones machistas que consideran que se puede torturar o asesinar a otras personas por infidelidad u otra forma de traición que justificaría respuestas violentas extremas. La reacción mayoritaria se enfocó en exigir la

prohibición y bloqueo en internet del video por hacer apología de la violencia contra las mujeres y apoyar prácticas feminicidas. Por supuesto que las posiciones representadas en el video deben cuestionarse tajantemente, pero debemos avanzar en interpretaciones más amplias y profundas, tanto en el video, como en las condiciones sociales que subyacen y posibilitan la continuación del feminicidio. En *Fuiste mía* (Ortiz, 2015), el cantante describe las condiciones contrastantes del amor contrariado:

> Llegas y me tocas el cuerpo
> y te llevas mi alma,
> bien sabes lo que siento.
> Me ilusionas, me juras
> y en algunas perjuras que
> yo soy tu deseo.
> [...]
>
> Que me endulzan la vida,
> eres tú mi alegría.

Luego se encuentra la expresión inequívoca del desamor y la mentira:

> Tienes un sabor a mentira
> que seduce mi vida.
> Eres tú tan divina,
> y me enyerba tu aliento
> y el olor de tu cuerpo,
> tú sabes lo que siento.
>
> Llegas y me elevas al cielo
> y me llenas de besos

y me dices "Te quiero, corazón";
no sigas con esas mentiras…

Después (en el video oficial) aparece la traición y su confrontación visible que deriva en el asesinato de la mujer infiel y de su amante. Finalmente, una secuencia de imágenes que alterna seducción y tortura culmina con la incineración de la mujer. Es interesante destacar que las reacciones se han enfocado en denunciar la condición feminicida que aparece en el video, sin siquiera considerar el asesinato del infortunado amante. Lo anterior resulta destacable, pues presenta una creciente sensibilidad social frente a la ignominiosa presencia del feminicidio que permanece con gran impunidad en México, y que tuvo una fuerte responsabilidad institucional. Sigue existiendo un importante desfase en perspectivas sobre el feminicidio entre la preocupación de sectores de la sociedad civil y sectores gubernamentales que minimizan los hechos o criminalizan a las víctimas. En *Fuiste mía* (Ortiz, 2015), las autoridades de Zapopan prestaron agentes y patrullas para la filmación del video.

Ciertamente, ni la letra de la canción ni el video desentonan con miles y miles de canciones, poemas, cuentos, novelas canónicas (*Otelo*, de Shakespeare [1604/2012]), telenovelas, teleseries y películas que recrean escenas similares. Podemos recordar corridos populares, como el de *Rosita Alvírez* (Aguilar, 1991b) (heredero del romance de Bernarda Alba), donde el desaire al pretenso de baile deriva en el asesinato de Rosita: "Rosita no me desaires, la gente lo va a notar/ pues que digan lo que quieran, contigo no he de bailar/Echó mano a la cintura y una pistola sacó/y a la pobre de Rosita nomás tres tiros le dio". En el *Preso número nueve,* de Roberto Cantoral (1994), el odio asesino rebasa los linderos terrenales y llega a los sitios celestiales:

Al preso número nueve ya lo van a confesar.
Está rezando en la celda con el cura del penal
porque antes de amanecer la vida le han de quitar
porque mató a su mujer y a un amigo desleal.

Dice así al confesar:
"los maté, sí, señor
y si vuelvo a nacer
yo los vuelvo a matar.

Padre, no me arrepiento
ni me da miedo la eternidad
yo sé que allá en el cielo
el ser supremo nos juzgará,
voy a seguir sus pasos,
voy a buscarlos al más allá".

En *El tahúr,* de Adolfo Salas (2007), Martín Estrada Contreras, considerado un hombre derecho y cabal, apuesta a su esposa en una partida de póker y la pierde, así que siguiendo su propio código de que las deudas del juego son deudas de honor, cumple su palabra y entrega a su esposa, pero la asesina frente al acreedor y después se quita la vida.

Ejemplos sobran en todos los géneros literarios, visuales y musicales, lo cual solamente constata la fortaleza del orden patriarcal, un orden inscrito y reproducido desde las relaciones sociales y de poder dominantes que incluye doxa y textos canónicos del imaginario religioso. Podemos recuperar, a manera de ejemplo, un pasaje de la *Biblia* (2004), texto que norma (o debería hacerlo) las conductas del mundo católico. En Génesis 19 se encuentra el pasaje: Dios destruye a Sodoma y Gomorra. Los emisarios de Dios llegan a Sodoma en

forma humana. Lot les recibe a la entrada de la ciudad, les muestra su respeto y les ofrece posada en su casa, pero los ángeles deciden pernoctar en la calle. Lot insiste y los ángeles aceptan la invitación. Ya en casa de Lot y, tras una cena preparada por el anfitrión, se percatan de que la casa se encuentra rodeada por todos los habitantes de Sodoma, y todos, sin excepción, desde los más pequeños hasta los más ancianos, se han unido para sitiar la casa de Lot, exigiendo que les entregue a sus visitantes a quienes desean sodomizar. La respuesta de Lot no tiene desperdicio por su sesgo patriarcal y misógino en entramados de trata de personas: "Por favor, amigos míos, no vayan a hacer una cosa tan perversa. Yo tengo dos hijas que todavía no han estado con ningún hombre; voy a sacarlas para que ustedes hagan con ellas lo que quieran, pero no les hagan nada a estos hombres, porque son mis invitados".

Así, sin ambages, Lot decide entregar a sus hijas vírgenes para que la turba enardecida haga lo que quiera con ellas. La muchedumbre no acepta la propuesta y decide agredir a Lot, pero los ángeles ciegan a todos e instruyen a Lot para que abandone la ciudad con su familia, pues iban a destruirla por instrucciones directas del Señor debido a las quejas recibidas contra los habitantes de Sodoma. Al día siguiente, los ángeles indican a Lot y a su familia que corran para salvar su vida, pero sin mirar para atrás. Lot decide huir a Soar. El Señor hace llover fuego y azufre sobre Sodoma y Gomorra y las destruye con todos y cada uno de sus habitantes. La mujer de Lot también muere convertida en estatua de sal al desobedecer la orden y voltear a ver la escena prohibida. Años después, las hijas solteras de un Lot envejecido, que habían escapado a sus intenciones de entregarlas a la turba para que ésta hiciera con ellas lo que quisiera, acuerdan emborracharlo y lo hacen, luego se acuestan con él y ambas quedan embarazadas.

Lluvia de balas

El 17 de octubre de 2019 se realizó un operativo fallido en el que participaron cerca de 350 elementos de las fuerzas armadas de la Secretaría de la Defensa Nacional y de la Guardia Nacional para capturar a Ovidio Guzmán, hijo de Joaquín Guzmán Loera, alias El Chapo, cuya detención y deportación a Estados Unidos generó diversas manifestaciones de personas que le apoyaban, así como la elaboración de un conjunto de productos con su imagen que se incorporaron en los circuitos de comercialización donde son más valiosos por su valor de cambio en el mercado simbólico del narcomundo que por su propio valor de uso. El operativo para detener a Ovidio Guzmán produjo un enfrentamiento con aproximadamente 750 u 800 integrantes de diversos grupos del llamado crimen organizado provistos de armas de alto poder, quienes entablaron una feroz batalla con los militares, dejando un saldo de 13 muertos. Los militares se vieron forzados a desistir en la intención de capturar a Ovidio Guzmán y, finalmente, tuvieron que liberarlo. En este enfrentamiento, además de las personas que fallecieron, hubo 16 heridos, fuga de por lo menos 20 presos, incendios de autos, bloqueos de calles, múltiples destrozos y pánico ciudadano. La decisión de liberar a Ovidio Guzmán López se realizó considerando que los comandos armados amenazaron con atacar a mujeres y niños de Culiacán y a los familiares de los militares, creándose una situación que anticipaba un baño de sangre si no se soltaba al hijo del narcotraficante más famoso de México, ahora preso en un penal de alta seguridad de Estados Unidos. Destaca que el viernes 18, sólo un día después del enfrentamiento, ya circulaban por lo menos tres corridos con temáticas alusivas a este incidente. En estos corridos se constata el poder de El Chapo Guzmán, independientemente de que

se encuentre en prisión. "El león es rey de las fieras aunque se encuentre enjaulado", condición que hoy aplica de manera puntual a las alusiones que se hacen a El Chapo y a Sinaloa como cuna de los Guzmán. En una condición de poder heredado, Ovidio Guzmán ejerce el poder y recibe la protección de un verdadero ejército de personas que salieron a desafiar al gobierno y a enfrentar a los militares, dispuestos a jugarse la vida por proteger al cachorro bajo una lluvia de balas que estremeció a Culiacán y que, tras la liberación de Ovidio, le deja como figura visible que despertó y demostró el enorme poder que le cobija, así como su capacidad para estremecer a la sociedad y enfrentar al gobierno, como sugiere el corrido *Balacera en Culiacán*, de Miguel Gastélum y Luis Insunza (2019):

> El río se desbordó, pero no traía ni agua
> [...]
>
> Culiacán se estremeció: tronaba y relampagueaba.
>
> Era una lluvia de balas
> noticieros alertaban a toditos los civiles para que se resguardaran.
> [...]
>
> Estado de Sinaloa es cuna de los Guzmán,
> el gobierno imprudente al niño fue a despertar
> aprovechando que el jefe se encuentra en otro lugar.
>
> Ahora ya lo despertaron
> y ya no saben qué hacer
> porque el niño tiene amigos que van a jugar con él
> aquí quedó demostrado lo grande de su poder.

> Ovidio Guzmán, el nombre de este nuevo huracán,
> pensaron que por ser chico lo iban a desintegrar,
> pero hoy quedó comprobado y testigo es Culiacán.

Así, se identifica a Ovidio Guzmán con un huracán y se le asocia con truenos y relámpagos, metáforas que aluden a la capacidad de estremecimiento social que poseen los narcotraficantes con su enorme poder de destrucción y la lluvia de balas generada por elementos armados apoyados por un desfile de vehículos blindados con hombres dispuestos a hacer respetar las reglas de Culiacán, quienes saben que no hay reversa y que la impunidad de algunos narcotraficantes fue construida a través de varias décadas de acopio de armas provenientes de Estados Unidos y de corrupción institucional, de donde emana la certeza registrada en los corridos de que forzosamente se soltaría al hijo de El Chapo. Esta es la escena que presenta otro corrido sobre el operativo:

> Saben a lo que se atienen mas no saben lo que viene,
> es de a huevo que lo sueltan, Culiacán tiene sus reglas,
> soy el bueno de la escena, ya saben que no hay reversa
> se respeta la bandera.
>
> Iban por el personaje y olvidaron un detalle:
> un desfile de blindadas se activaron al instante,
> no queremos que cooperen, aquí tienen que ceder,
> la orden ya se dio de arriba y así se tiene que hacer,
> hágame el favor de comunicarme con el que está arriba de usted
> para proceder (Guerrero, 2019).

En el mismo sentido de empatía hacia Ovidio Guzmán y lo que representa en el estado de Sinaloa, *El rescate de Ovidio Guzmán* (Arte

Norte, 2019) realiza una suerte de crónica sobre lo ocurrido la tarde del jueves 17 de octubre en la más clara tradición de corrido, destacando la condición repentina en la que se desarrollaron los acontecimientos iniciados con la sorpresiva lucha armada desplegada por todas las calles de Culiacán, donde participaron sicarios empotrados sobre los techos y trocas bajo las órdenes de Iván Guzmán, otro de los hijos de El Chapo, con el mandato de sitiar Culiacán, ir contra los soldados y liberar a Ovidio. El mensaje es claro: el gobierno se equivocó, subestimó el poder de la familia Guzmán y, por ello, se les apareció el diablo y todo el infierno; como evidencia: el miedo que recorrió la ciudad, los gritos de la gente aterrada, la violencia en las calles sitiadas por las caravanas, la gente que enfrentaba a los soldados, gente de El Chapo, gente de El Mayo Zambada, gente que salió de todas partes atendiendo una orden conminatoria que exigía liberar a Ovidio. En estos corridos se destacan las calles teñidas de rojo y se compara a Culiacán con Irak, para mostrar los niveles de violencia y combate que ahí se desarrollaron. También se evidencia el miedo de los militares tras las amenazas que realizaron las fuerzas de los Guzmán de que atacarían a sus familias, fuerzas que iban creciendo conforme pasaba el tiempo, pues la plebada acudía al llamado de los jefes para liberar a Ovidio y superaron con mucho al número de elementos militares que custodiaban al Chapito. Finalmente, en medio de una lluvia de balas, los grupos armados al servicio de El Chapo Guzmán y de El Mayo Zambada lograron su objetivo cuando el gobierno se vio obligado a liberar a Ovidio Guzmán, ya que, como dice el corrido: "no tenía más que hacer".

> Todo pasó de repente por las calles de todito Culiacán:
> sicarios empotrados siguiendo la orden de Iván Guzmán.
> Era una misión suicida, los barrett montados en dobles rodados,
> la orden estaba bien clara: sitiar Culiacán, iban contra los guachos.

Se les hizo facilita, se metieron con la familia Guzmán,
se les apareció el diablo y el mismo infierno aquí en Culiacán,
las calles teñidas de rojo, parecía que andaba allá por Irak,
caos y zona de guerras sólo se veían por toda la ciudad.

Gente corriendo en las calles, disparos y gritos se oían por doquier,
la gente desconcertada también por el miedo no sabían qué hacer,
nadie salía, nadie entraba, las calles sitiadas por las caravanas,
era la gente del Chapo y se dio el apoyo del Mayo Zambada.

Militares preocupados, pues sus familiares les amenazaron,
entre las lluvias de balas no había más qué hacer, estaban superados,
el gobierno acorralado sin tener salida, había que liberarlo,
temiendo más a las bajas y que los chapitos seguían llegando.

Todos pendientes de todo, corrió la noticia, esto fue mundial,
pues no se esperaba menos, ellos son los hijos del señor Guzmán,
televisión, radio y prensa por donde lo vieran todo era lo mismo,
todo era un solo objetivo: rescatar a Ovidio y salir de ahí vivos.

"La misión quedó cumplida gracias a los plebes que dieron su apoyo,
seguimos con el legado que dejó mi padre, quedó demostrado
la chapiza pa' delante, seguimos con todo jalando macizo,
ahora ya saben quién soy, Ovidio Guzmán, soy de los Chapitos."
(Arte Norte, 2019)

Tres días después de la liberación de Ovidio Guzmán seguían apareciendo corridos sobre este incidente que adquirió centralidad en los medios masivos de comunicación, la opinión pública y las redes sociales. Más allá de los yerros en el operativo, el enfrentamiento armado entre fuerzas militares con los grupos del llamado crimen organizado exhibe la

presencia de organizaciones y violencias estructurales instaladas a lo largo de muchos años y que contaron con la complicidad de gobiernos priistas y panistas y, de ser cierta la declaración jurada del hijo de Vicente Zambada en su juicio ante los tribunales estadunidenses, también tuvieron complicidad y apoyo de la Administración para el Control de Drogas (DEA, por sus siglas en inglés).

Coda: necropolítica, prohibicionismo y narcocultura

Falta mucho para erradicar posicionamientos atrapados en los entramados de muerte generados a través de varias décadas de estrategias prohibicionistas que tienen el supuesto objetivo de disminuir el consumo de drogas o volverlas inaccesibles. La supuesta lucha contra las drogas chorrea mucha sangre inocente, mientras éstas siguen llegando sin problema a las y los consumidores. Las cárceles se llenan de gente pobre, mientras el dinero sigue su curso de blanqueamiento en instituciones bancarias.

La exhibición impúdica del narcotráfico, su poder asociado a figuras institucionales, la corrupción, la impunidad y las enormes fortunas que acumulan algunos de quienes se encuentran en la pirámide del negocio, junto a la precarización de la mayoría de la población, conforman el escenario que alimenta a la narcocultura que alude a la incorporación del narco como referente importante en la construcción del sentido y significado de la vida y de la muerte. Este es el punto de convergencia entre las estrategias de necropolítica de Estado que se han implementado en muchos de nuestros países y la narcocultura.

Durante varios años he cuestionado los marcos prohibitivos y las políticas punitivas impulsadas con el supuesto objetivo de combatir al crimen organizado o al consumo de drogas. Debemos reconocer la fuerte presencia del narcomundo en los entramados sociales de nuestro

país y su devenir como referente para la conformación de proyectos de vida de millones de personas en México y en otros países, presencia agigantada por la impunidad y corrupción de las instituciones en sus diferentes niveles. También he destacado la condición iatrogénica del marco prohibicionista y la necesidad de desarrollar perspectivas distintas que atiendan los problemas sociales de fondo y no al *imago* recreado en el espejo social de los narcocorridos.

Es necesario insistir que el combate a la dimensión especular del narcotráfico recreada a través de los corridos resulta poco eficaz y tiene una función disuasiva del verdadero problema que sostiene el funcionamiento del narcomundo, donde se encuentra la corrupción, la impunidad y el propio marco prohibicionista, la adulteración del Estado y su complicidad con los narcotraficantes. A esto se añade la falta de transparencia e información sobre acciones realizadas por las instituciones estadunidenses encargadas de combatir al narcotráfico, las cuales sugieren una clara colaboración con los narcotraficantes, como se observa en el hecho de que los bancos estadunidenses han sido señalados por lavar dinero del narco (Cason y Brooks, 2001). La Oficina de Alcohol, Tabaco, Armas de Fuego y Explosivos entregó armas a narcotraficantes mexicanos en 2006-2007 y 2010-2011, a través de Receptor Abierto y Rápido y Furioso; mientras que agentes de la DEA han participado en fiestas sexuales con trabajadoras sexuales patrocinadas por narcotraficantes colombianos (Redacción BBC, 2015).

Debemos replantear la estrategia prohibicionista y avanzar desde otros posicionamientos. En lugar de continuar ampliando los escenarios de muerte, debemos impulsar un debate serio sobre la regulación o legalización controlada de cannabis y otras drogas. En 33 estados de la Unión Americana es legal el consumo de mariguana medicinal y nueve estados (en Washington, Washington DC, Oregón, Alaska,

Vermont, Maine, Massachusetts, Nevada y California) legalizaron su consumo recreativo y presentaron una máquina expendedora de la cannabis que pronto entrará en funcionamiento, por lo cual, hoy más que nunca debemos acabar con el baño de sangre que vive nuestro país desde el inicio de la llamada guerra contra las drogas (Human Rights Watch, 2019).

Debemos reconocer que la equivocada e irresponsable "guerra contra las drogas" desatada por Felipe Calderón y continuada por Peña Nieto ha sido iatrogénica y criminal al propiciar un baño de sangre que ha sitiado los espacios de libertad de las grandes mayorías, mientras que el narco goza de cabal salud, y ha generado un escenario al que he definido como de "juvenicidio", pues son jóvenes gran parte de las 160 mil personas asesinadas y la violencia es la principal causa de muerte de jóvenes en nuestro país (y de varios países latinoamericanos). De la misma manera, se deben garantizar las condiciones para que la población, y especialmente las y los jóvenes, puedan construir proyectos de vida vivibles.

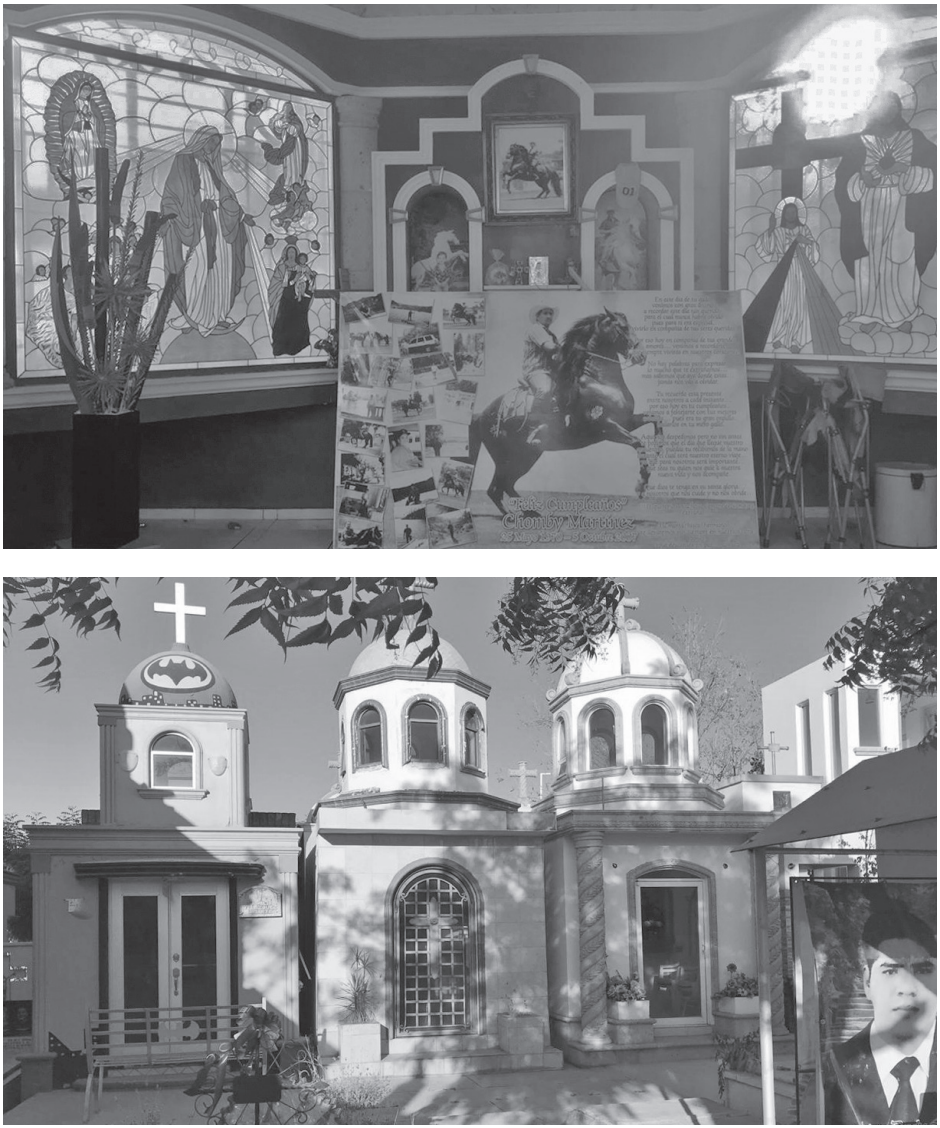
La señalada complicidad de actores gubernamentales del más alto nivel con el crimen organizado se ha puesto en evidencia tras la detención de Genaro García Luna, exsecretario de Seguridad Pública durante el gobierno de Felipe Calderón y director de la Agencia Federal de Investigación (AFI) con Vicente Fox, por su vinculación con el llamado cártel de Sinaloa, del cual recibió grandes cantidades de dinero. García Luna fue la figura más visible de la supuesta guerra contra el crimen organizado, impostura sangrienta declarada por Calderón al inicio de su cuestionado acceso a la presidencia, marcada por la ilegitimidad.

Resulta imprescindible fortalecer los sistemas educativos, de salud y de procuración de justicia para que no continúe la desciudadanización

de los jóvenes y la criminalización de sectores juveniles precarizados. El cambio de perspectiva implica acabar con la corrupción y la impunidad, los verdaderos soportes del poder del crimen organizado, y evidenciar los objetivos económicos, autoritarios, de control, moralistas, injerencistas y geopolíticos que sustentan las bionecropolíticas prohibicionistas en relación con las drogas.

En octubre de 2019, Noam Chomsky planteó desde la Feria del Libro de la Ciudad de México el argumento que hemos presentado a lo largo de este trabajo en el sentido de que es la ilegalidad de las drogas la que da poder al narco, pues sin la ilegalidad y la criminalización del consumo los narcotraficantes no hubieran acumulado tanto poder.

Mausoleos. Fotografías: José Manuel Valenzuela Arce.



Mausoleos. Fotografías: José Manuel Valenzuela Arce.

Mausoleo. Fotografía: José Manuel Valenzuela Arce.

Mausoleos. Fotografías: José Manuel Valenzuela Arce.

Referencias

Abric, J. (2001). *Prácticas sociales y representaciones.* Universitaries de France.

Acuña, M. (1971). Nocturno a Rosario. En J. Farías, *Manuel Acuña: biografía, obras completas, epistolario y juicios* (p. 193). Grupo Editorial México (original de 1873).

Acuña, R. (1976). *América ocupada: los chicanos y su lucha de liberación.* Era.

Aguilar, A. (1991a). Lamberto Quintero [canción]. *En Antonio Aguilar con tambora. Vol. 1*. Musart Balboa.

———— (1991b). Rosita Alvírez [canción]. *En Rancherísimo. Vol. 1.* Discos Musart.

Aguilar, J. (1979). *Si muero lejos de ti.* Joaquín Mortiz.

Aguirre y Fierro, G. (1973). El Brindis del Bohemio. En H. Carvajal, *Tesoro del declamador universal. Antología poética* (pp. 59-65). Editores Mexicanos Unidos (original publicado en 1942).

Ahumada, A. (director). (1964). *En este pueblo no hay ladrones* [película]. Grupo Claudio.

Alfaro, L. (1996). *Tierra Blanca.* Fantasma.

———— (2004). *La maldición de Malverde.* Godesca.

———— (2006). *Las amapolas se tiñen de rojo.* Godesca.

Álvarez, J. y su Norteño Banda. (2007). Luto en el cielo [canción]. *En Frijol con hueso.* Herson Music.

———— (2008a). El señor de la montaña [canción]. En *En vivo desde Mazatlán Sinaloa.* America Show Latin.

———— (2008b). Las cabezas van a volar [canción]. En *Corridos* Disa; America Show Latin.

Álvarez, J. y su Norteño Banda. (2009a). El Mayo Zambada [canción]. En *Corridos privados.* Disa.
———— (2009b). La mafiosa [canción]. En *Corridos privados.* Disa.
———— (2009c). La recia [canción]. En *Corridos privados.* Disa.
———— (2010a). 25 de diciembre [canción]. En *Ni lo intentes.* Disa.
———— (2010b). A gastar un parque [canción]. En *Ni lo intentes.* Disa.
Arte Norte. (2019). El rescate de Ovidio Guzmán [canción]. AQ Promo Music. https://youtu.be/OV7sxeMg5ds
Avilés Fabila, R. (1993). *El gran solitario de palacio.* Fontamara.
Bañuelos, J. (1998). No consta en actas. En M. A. Campos, *El poeta en un poema* (pp. 161). Universidad Nacional Autónoma de México (original publicado en 1971).
BBC. (26 de marzo de 2015). *Agentes de la DEA participaron en "fiestas sexuales" pagadas por narcos en Colombia.* https://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2015/03/150326_ultnot_dea_agentes_colombia_fiesta_sexual_prostitutas_az
Bravo, M. Á. (08 de agosto de 2017). *Así reaccionó Peña Nieto al visitar por primera vez el Cañón del Sumidero.* Publimetro. http://www.publimetro.com.mx/mx/noticias/2017/08/08/pena-nieto-canon-del-sumidero.html
Briseño, S. (s. f.) Corrido de Monterrey [canción].
Buknas de Culiacán. (2011). La fiesta del cártel [canción]. *En El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
———— (2016). El compa 300 [canción]. En *Top 20 Deluxe*. La Disco Music & Twiins Enterprises.
Calderón, A. y Posada, D. (productores ejecutivos). (2017-2018). *El Chapo* [serie televisiva]. Univisión Studios.
Cantoral, R. (1994). Preso número nueve [canción]. *En Alma ranchera canta Roberto Cantoral.* Coro Discos.
Carballo, M. (1976). *La tarde anaranjada.* El Mendrugo.
Cardona, R. (director). (1944). *Hotel de verano* [película]. Astro films.

Cardona, R. (director). (1975). *Noche de muerte* [película]. Estudios América; Producción Jiménez Pons Hermanos.

Cason, J. y Brooks, D. (06 de febrero de 2001). Ayudan a lavar dinero algunos de los principales bancos de EU: Senado. *La Jornada*, p. 22.

Castañeda, S. (1992.) *La patria celestial.* Cal y arena.

Castellanos, R. (2012). Memorial de Tlatelolco. En E. Poniatowska, *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (pp. 192-193). GosubUSK. https://www.academia.edu/27541590/La_noche_de_Tlatelolco_-_Elena_Poniatowska?auto=download (original publicado en 1971).

Cazals, F. (director). (1970). *Zapata* [película]. Producciones Águila.

Clika Los Necios. (2011). Las sucias [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

Convictos CLN. (2010). Matando y cortando cuellos [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 1.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

Cuellar, M. y González, J. (1934). Por morfina y cocaína [canción].

Curiel, F. (director). (1970). *Las momias de Guanajuato* [película]. Películas Latinoamericanas; Películas Rodríguez.

Delgado, M. (director). (1952). *Si yo fuera diputado* [película] Posa Films.

El Komander. (2010). Cien balazos al blindaje [canción]. *En Archivo privado*. La Disco Music & Twiins Enterprises.

———— (2011). Cigarrito bañado [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

———— (2012a). Cuernito Armani [canción]. En *Cuernito Armani.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

———— (2012b). El taquicardio [canción]. En *Taquicardio*. La Disco Music & Twiins Enterprises.

El Rojo de Sinaloa. (2011). Loco y ondeado [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

Estrada, L. (director). (2010). *El Infierno* [película]. Bandidos Films.

Fernández, R. (hijo) (director). (1991). *La guerrera vengadora II* [película]. Producciones Televicine; Fernández Producciones.
Fons, J. (director). (1989). *Rojo amanecer* [película]. Producción Cinematográfica Sol.
Foucault, M. (1976). *Microfísica del poder.* La Piqueta.
Franco, J. (1999). *Rosario Tijeras.* Plaza & Janés.
Frith, S. (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music [Realizando ritos. Sobre el valor de la música popular].* Harvard University Press.
Fuentes, F. de (director). (1936). *Allá en el rancho Grande* [película]. United Artists.
García, O. (2011). Llantas enlodadas [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
García, V. (2011). Les dicen buchonas [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Gastélum, M. e Insunza, L. (2019). Balacera en Culiacán [canción]. http://youtu.be/wG9PdJ0RP-g
Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas.* Gedisa.
González de Alba, L. (1971). *Los días y los años.* Era.
Grossberg, L. (2016). Los estudios culturales como contextualismo radical. Intervenciones en Estudios Culturales, (3), 33-44. http://intervencioneseecc.files.wordpress.com/2017/01/n3_art02_grossberg.pdf
Guerrero, H. (2019). Corrido de Ovidio Guzmán [canción]. http://youtu.be/RFGQLXNsQHc
Guerrero, J. (1901). *La génesis del crimen en México: Estudio de psiquiatría social.* Librería de la vda. de Ch. Bouret.
Gurrola, J. (director). (1965). Tajimara [primer episodio]. En Gurrola, J. e Ibáñez, J. (directores). *Los bienamados* [película]. Manuel Barbachano Ponce.
Hackford, T. (director). (1993). *Sangre por sangre* [película]. Hollywood Pictures/Touchwood Pacific Partners.

Hall, S. (2014). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editorial Universidad del Cauca; Editorial Envión.

Hernández, L. y Sifuentes, L. (1928). El contrabando de El Paso [canción]. Discos Larga Vida.

Huerta, A. (1987). *Almohadón de vientos.* Premia Editora de Libros.

Human Rights Watch. (23 de julio de 2019). *Estados Unidos: Proyecto de ley aspira a acabar con la prohibición federal de la marihuana*. https://www.hrw.org/es/news/2019/07/23/estados-unidos-proyecto-de-ley-aspira-acabar-con-la-prohibicion-federal-de-la

Ibáñez, J. (director). (1967). *Los Caifanes* [película]. Cinematográfica Marte S. A.; Estudios América.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2001). *Indicadores Sociodemográficos de México* (1930-2000). http://internet. contenidos. inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/2104/70493875_1.pdf

———— (2016). *Esperanza de vida al nacimiento/ Sexo y entidad federativa, 2010 a 2016.* https://apps1.semarnat.gob.mx:8443/dgeia/compendio_2016/archivos/04_demografia/D1_DEMOGRAF02_03_D.pdf

Jardón, R. (9 de mayo de 2012). La represión en México. 1950-1971. *Rebeldía núm. 2.*

Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (ed.), *Psicología social II. Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Paidós.

La Edición de Culiacán. (2011). La piscinada [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera*. La Disco Music & Twiins Enterprises.

López, A. (2008). *El cártel de los sapos.* Planeta.

López, L. (director). (1968). *El grito* [película]. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-Departamento de Actividades Cinematográficas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Los Buchones de Culiacán. (2010a). Cárteles Unidos [canción]. En *Signos de batalla*. La Disco Music & Twiins Enterprises.

Los Buchones de Culiacán. (2010b). La orden [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 1.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
———— (2011). El Movimiento Alterado [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
———— (2015). Entre calaveras "Chino Ántrax" [canción]. En *Signos de batalla.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Los Buitres de Culiacán. (2015). Sanguinarios del M1 [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 4.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Los Dos Primos. (2012). Descargas de R [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 1.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Los Tigres del Norte. (1972). Contrabando y traición [canción]. En *Contrabando y traición.* Diana.
———— (1976). La banda del carro rojo [canción]. En *La banda del carro rojo.* Discos Fama.
———— (1993). Pacas de a kilo [canción]. En *Pacas de a kilo.* Musivisa.
———— (1997). Jefe de jefes [canción]. En *Jefe de jefes.* Fonovisa.
———— (2003). La reina del sur [canción]. En *La reina del sur.* Fonovisa.
———— (2009). La granja [canción]. En *La granja.* Fonovisa.
Los Tucanes de Tijuana. (1995a). Mis tres animales [canción]. En *14 tucanazos bien pesados.* Fonovisa.
———— (1995b). El Chapo Guzmán [canción]. En *Clave nueva.* Fonovisa.
———— (1997). La piñata [canción]. En *Tucanes de plata.* Emi Music.
———— (2010a). La perra [canción]. En *El árbol.* Fonovisa.
———— (2010b). Vicente Zambada [canción]. En *El árbol.* Fonovisa.
———— (2010c). El Muletas [canción]. En *El árbol.* Fonovisa.
Lucenay, M. y Mora, Á. (1959). *Chanoc* [historieta]. Publicaciones Herrerías.
Madrid Varela, A. (s. f.). *En busca del auténtico pachuco, mimeo.*
Marston, J. (director). (2004). *María, llena eres de gracia* [película]. HBO Films; Journeyman Pictures.

Martínez, R. (2009a). El torturado [canción]. En *En vivo desde Culiacán.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
———— (2009b). Amor mafioso [canción]. En *En vivo desde Culiacán.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
———— (2018). Alterado, loco, atravesado [canción]. En *Rogelio Martínez.* El RM. La Disco Music & Twiins Enterprises.
Martínez, R. y García, O. (2011). La intoxicada [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Mbembe, A. (2011). *Necropolitic.* Melusina.
Mejía, M. y Vizzi, M. F. (productoras ejecutivas). (2013-2020). *El Señor de los Cielos* [serie televisiva]. Telemundo Global Studios; Argos Comunicación; Caracol Televisión.
Mendoza, E. (2001). *El amante de Janis Joplin*. Tusquets.
———— (2004). *Efecto Tequila.* Tusquets.
———— (2008). *Balas de plata* Tusquets.
———— (2010). *La prueba del ácido.* Tusquets.
———— (2012). *Nombre de perro.* Tusquets.
Mendoza, M. (1971). *Con él, conmigo, con nosotros tres.* Joaquín Mortiz.
Monsiváis, C. (1970). *Días de guardar.* Era.
———— (Octubre-noviembre de 1992). Es el pachuco un sujeto singular: Tin Tan. *Revista Intermedios*, (4), 6-13.
———— (1980). *Amor perdido.* Era.
———— (1981). *Escenas de pudor y liviandad.* Grijalbo.
———— (1993). Los espacios de las masas. En J. J. Blanco y J. Woldenberg (comps.), *México a fines del siglo, Tomo I* (pp. 267-308). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
———— (18 de agosto de 2002). *Ahí está el detalle: el habla y el cine de México*. Red Voltaire. www.voltairenet.org/article120422.htmldD
———— (2010). *La cultura mexicana en el siglo xx.* El Colegio de México.
———— (comp.). (2012). *Los rituales del caos.* Era.

Montes de Oca, M. A. (1986). El altar de los muertos. En *Altanoche, antología de poemas breves (1953-1984)* (Lecturas Mexicanas 46, Segunda serie) (p. 109). Secretaría de Educación Pública.

Moscovici, S. (ed.). (1984). *Psicología social II. Pensamiento y vida social.* Paidós.

Naranjo, G. (director). (2011). *Miss Bala* [película]. Canana Films.

Notimex. (10 de julio de 2017). México cuenta con 123.5 millones de habitantes. *El Economista.* https://www.eleconomista.com.mx/politica/Mexico-cuenta-con-123.5-millones-de-habitantes-20170710-0116.html

Novo, S. (20 de junio de 1944). Ventana de Salvador Novo. *Novedades.*

———— (1992). *Nueva grandeza mexicana.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (original publicado en 1946).

Olmos, E. (director). (1992). *American Me.* Olmos Productions; Universal Pictures.

Olvera, J., Torres, B. y López, R. (2014). El rap y la música colombiana. Descripción de dos culturas musicales urbanas de Monterrey y elementos de interacción. En J. Valenzuela (coord.), *Tropeles juveniles. Culturas e identidades (trans) fronterizas* (pp. 155-198). El Colegio de la Frontera Norte; Universidad Autónoma de Nuevo León.

Ortiz, G. (2015). Fuiste mía [canción]. En *Hoy más fuerte*. Sony Music.

Pacheco, J. (2012). Lectura de los Cantares mexicanos. En E. Poniatowska*, La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (pp. 188-189, 226). GosubUSK. https://www.academia.edu/27541590/La_noche_de_Tlatelolco_-_Elena_Poniatowska?auto=download (original publicado en 1971).

Paz, O. (2006). México: olimpiada de 1968. En *J. Volpi, La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (2ª. reimp., pp. 372-373). Era (original publicado en 1968).

———— (2015). *El laberinto de la soledad.* Fondo de Cultura Económica (original publicado en 1950).

Pérez-Reverte, A. (2002). *La reina del sur.* Alfaguara.

Ponce, A. (9 de mayo de 1998). La implacable crítica de Monsiváis en defensa de una sociedad "sacrificada". *Revista Proceso.* https://www.proceso.com.mx/178065/la-implacable-critica-demonsivais-en-defensa-de-una-sociedad-sacrificada

Poniatowska, E. (2012). *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral.* GosubUSK. https://www.academia.edu/27541590/La_noche_de_Tlatelolco_-_Elena_Poniatowska?auto=download (original publicado en 1971).

Portilla, J. (1997). *La fenomenología del relajo.* Fondo de Cultura Económica.

Quintanilla, B. (1998). Mi último contrabando [canción]. En *Trans-Am 98.* Discos Regio Norte.

Ramos, A. (1979). *Al cielo por asalto.* Era.

Ramos, S. (1985). *El perfil del hombre y la cultura en México.* Espasa Calpe (original publicado en 1934).

Revueltas, J. (1978). *México 68, juventud y revolución.* Era.

Rodríguez, J. (2011). Alterados y ondeados [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 6: desvelada, party, loquera.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

Rodríguez Mondragón, F. (2007). *El hijo del "ajedrecista".* Editorial Oveja Negra.

Rosales, J. (1934). El Pablote [canción].

Sagaste, J. (2011). El Mayo Zambada [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 5: Cárteles Unidos.* La Disco Music & Twiins Enterprises.

Salas, A. (2007). El tahúr [canción]. En *Mexican Hits 2005.* J & N Records.

Salazar, A. (2016). *La parábola de Pablo.* Ediciones Península.

Santa Biblia (versión Reina-Valera 95). (2004). Sociedades Bíblicas Unidas.

Shakespeare, W. (1999). Soneto 66. (G. Zaid trad. [Lectura de Shakespeare. Soneto 66]). *En Crítica del mundo cultural* (p. 230). El Colegio Nacional (original publicado en 1609).

Shakespeare, W. (2012). V. Molina (prol.), *Otelo* (2ª. ed.). Alianza (original publicado en 1604).
Silvestre, L. (2010). Soy un sicario [canción]. En *El Movimiento Alterado. Vol. 1.* La Disco Music & Twiins Enterprises.
Sobarzo, H. (2006). *Vocabulario sonorense.* Instituto Sonorense de Cultura.
Soderbergh, S. (director). (2000). *Traffic* [película]. Bedford Falls Productions; Laura Bickford Productions; Compulsion; Initial Entertainment Group; Splendid Medien A G.
Solórzano, J. I. y Camacho, J. T. (1990). *El Santos contra la Tetona Mendoza.* (Serie El Ahuizote. Vol. I. 2ª. ed.). Ediciones de La Jornada.
Spota, L. (1972). *La plaza.* Grijalbo.
Stone, O. (director). (2012). *Savages* [película]. Relativity Media; Ixtlan Productions.
Téllez, C. (productor ejecutivo). (1986-1987). *Cuna de Lobos* [telenovela]. Televisa.
The Tepetatles. (1965a). Rockturno [canción]. En *Arau a go-go.* Productor Alfonso Arau.
———— (1965b). El peatón estaba muerto y el semáforo lloraba [canción]. En *Arau a go-go.* Productor Alfonso Arau.
———— (1965c). Que te pique el Mozambique [canción]. En *Arau a go-go.* Productor Alfonso Arau.
———— (1965d). Los Tepetatles [canción]. En *Arau a go-go.* Productor Alfonso Arau.
Trío imperial. (1946). El pachuco y el tarzán [canción]. Imperial.
Uribe, J. (productora ejecutiva). (2012). *Pablo Escobar. El patrón del mal* [serie televisiva]. Caracol Televisión; Caracol Internacional.
Valdés, R. (2003). *La historia inédita de Tin Tan.* Editorial Planeta.
Valdez, L. (director). (1981). *Zoot suit: Fiebre latina* [película]. Universal Studios.
Valenzuela, J. (1988). *¡A la brava, ése! Identidades juveniles en México: cholos, punks y chavos banda.* El Colegio de la Frontera Norte.
———— (1997a). *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. El Colegio de la Frontera Norte; Plaza y Valdés.

Valenzuela, J. (1997b). *A la brava, ése. Identidades juveniles en México. Cholos, punks y chavos banda.* Universidad Nacional Autónoma de México; El Colegio de la Frontera Norte.
———— (coord.). (1998a). *Procesos culturales de fin de milenio.* Centro Cultural Tijuana; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
———— (1998b). *El color de las sombras: chicanos, identidad y racismo.* El Colegio de la Frontera Norte; Plaza y Valdés; Universidad Iberoamericana.
———— (2009a). *El futuro ya fue. Socioantropología de l@s jóvenes en la modernidad.* El Colegio de la Frontera Norte; Juan Pablos Editor.
———— (2009b). *Impecable y diamantina. P.S. Democracia adulterada y proyecto nacional.* El Colegio de la Frontera Norte; Juan Pablos Editor.
———— (2010). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México* (3ª. ed.). El Colegio de la Frontera Norte.
———— (2012). *Sed de mal: feminicidio, jóvenes y exclusión social.* El Colegio de la Frontera Norte; Universidad Autónoma de Nuevo León.
———— (coord.). (2014). *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales.* El Colegio de la Frontera Norte.
———— (2019). *Trazos de sangre y fuego. Bio-necropolítica y juvenicidio en América Latina.* Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales.
Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios.* De Bolsillo.
Vargas, G. (2002). *La familia Burrón.* Editorial Porrúa.
Vasconcelos, J. (1936). *La Tormenta.* Ediciones Botas.
———— (4 de junio de 1944). El porqué del pochismo. *Novedades.*
Wills, P. (productor ejecutivo). (2011-2019). *La reina del sur* [serie televisiva]. Telemundo; Antena 3.

Voces divergentes. Jóvenes, resistencias y narcocultura, de José Manuel Valenzuela Arce, se terminó de imprimir en diciembre de 2019 en los talleres de Digital Color Proof, S.A. de C.V., Francisco Olaguibel 47, col. Obrera, C.P. 06800, Ciudad de México. En su composición se utilizaron tipos de la familia Garamond y Officina Sans. El papel de los interiores es cultural de 90 g y el de los forros, cartulina *couché* de 300 g.

Otros títulos de la serie "Intersecciones":

Andrea Barrios Nogueira y Patricio Chaves Zaldumbide, *Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo.* México, Conaculta–DGVC, vol. 34.

Benjamín González Pérez (coordinador), *Formación de públicos en espacios culturales alternativos.* México, Conaculta–DGVC, Secretaría de Cultura del Estado de Coahuila, Instituto de Cultura del Estado de Durango, vol. 35.

José Luis Mariscal Orozco (coordinador), *Gestionar en clave de interculturalidad.* México, Conaculta–DGVC, Secretaría de Cultura del Estado de Coahuila, Instituto de Cultura del Estado de Durango, vol. 36.

José Antonio Mac Gregor C. (coordinador), *Proyectos culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social.* México, Secretaría de Cultura, vol. 37.

Lucio Lara Plata (coordinador), *Comunidades en movimiento. Aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural.* México, Secretaría de Cultura –DGVC, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí, vol. 38.

Johanna C. Ángel Reyes (coordinadora), *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos.* México, Secretaría de Cultura, vol. 39.

Aline Gras (con la colaboración de Consuelo de Lourdes Castro, Alexandro Dupuis y Alejandra Zorrilla), *Fondos y recursos alternos. Emprendimientos culturales y artísticos.* México, Secretaría de Cultura, vol. 40.

Entre narcocorridos, palabras de Celso Piña, anécdotas de Carlos Monsiváis, periodicazos contra Tin Tan y referencias literarias al 68, este libro reúne una entrevista con El Rebelde del Acordeón, un texto sobre Monsi (con su voz siempre crítica) y una serie de ensayos acerca de distintos grupos sociales cuyas identidades se basan en la divergencia. Se trata de colectivos mayormente juveniles que cuentan con expresiones socio-culturales y posicionamientos que los ubican fuera de la tradición y que incluso los han llevado a ser estigmatizados: jóvenes y mujeres sesentaiocheros a favor de una sociedad más libre; pachucos en contra del racismo y del clasismo a ambos lados de la frontera México-Estados Unidos; cholombianos avecindados en Monterrey que bailan cumbia y vallenato, y quienes viven en el narcomundo entre lujos y excesos, siempre al filo de la muerte.

Lejos de la perspectiva dominante, todos ellos nos invitan a reflexionar sobre las distintas contraculturas de nuestro país, las maneras en las que manifestamos las diferencias y los retos a los que nos enfrentamos ante una realidad que amerita más y nuevos giros.

ISBN: 978-607-631-077-9

DIRECCIÓN GENERAL
VINCULACIÓN CULTURAL

GOBIERNO DE MÉXICO | CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

gob.mx/cultura