



**El Colegio  
de la Frontera  
Norte**

**CORRIDO NORTEÑO Y METAL PUNK.  
¿Patrimonio musical urbano? Su permanencia en Tijuana y  
sus transformaciones durante la guerra contra las drogas:  
2006-2016.**

Tesis presentada por

**Pedro Gilberto Pacheco López.**

Para obtener el grado de

**MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES**

Tijuana, B. C., México  
2016

# CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis:

\_\_\_\_\_

Dr. Miguel Olmos Aguilera.

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

Obviamente a Gilberto y a Roselia:

Mi agradecimiento eterno y mayor cariño.

A Tania:

Porque tú sacrificio lo llevo en mi corazón.

Agradecimientos:

Al apoyo económico recibido por CONACYT y a El Colef por la preparación recibida.

A Adán y Janet por su amistad y por el apoyo desde el inicio y hasta este último momento que cortaron la luz de mi casa. Los vamos a extrañar.

A los músicos que me regalaron su tiempo, que me abrieron sus hogares, y confiaron sus recuerdos: Fernando, Rosy, Ángel, Ramón, Beto, Gerardo, Alejandro, Jorge, Alejandro, Taco y Eduardo. Esta tesis no existiría sin ustedes, los recordaré con gran afecto.

## Resumen.

La presente tesis de investigación se inserta dentro de los debates contemporáneos sobre cultura urbana en la frontera norte de México y se resume en tres grandes premisas: la primera es que el corrido y el *metal* forman parte de dos estructuras musicales de larga duración y cambio lento cuya permanencia es una forma de patrimonio cultural. Para desarrollar esta premisa se elabora una reconstrucción historiográfica desde la irrupción de los géneros musicales en el siglo XIX, pasando a la apropiación por compositores tijuanaenses a mediados del siglo XX, hasta llegar al testimonio de primera mano de los músicos contemporáneos.

La segunda premisa, que se desprende del análisis historiográfico, es que algunas ramas de estas dos estructuras musicales han mantenido formas de representación de las políticas prohibicionistas de drogas así como de sus consecuencias criminalizadoras y estigmatizadoras: el corrido tiene el subgénero del narcocorrido y ha permanecido como una forma de cantar sobre acontecimientos relacionados con el tráfico de drogas ilegales; el *metal* tiene el subgénero *metal stoner*<sup>1</sup>, que permanece como una forma de tocar la guitarra que busca emular o incrementar los efectos del uso de cannabis y otras sustancias.

Partiendo de estas dos premisas, la investigación plantea que ha habido transformaciones en estas estructuras musicales a partir de la violencia ocurrida en los últimos 10 años, lo que constituye nuestra tercera premisa.

## Abstract

This thesis research is inserted into contemporary debates on urban culture on the northern mexican border and it can be summarized in three main premises: the first is that the corrido and the metal genre derived of two long duration musical structures and their slow change permanence is part of a form of cultural heritage. To develop this premise, a historiographical reconstruction since the outbreak of musical genres in the nineteenth century was conducted throughout the appropriation by mid-twentieth century tijuanaenses composer's, to the first-hand testimony of contemporary musicians.

The second premise, which emerges from the historiographical analysis, suggests that some branches of these two musical structures have maintained forms of representation from prohibitionist drug policies as well as their criminalizing and stigmatizing consequences: narcocorrido has emerged as a corrido subgenre and has remained as a way to sing about events related to drug trafficking; stoner metal as a metal subgenre, remains as a way of playing the guitar that seeks to emulate or enhance the effects of cannabis and other substances use.

Based on these two premises, this research project suggests that from the wave of violence occurred in the last 10 year, there have been transformations in these musical structures. This statement also represents our third premise.

---

<sup>1</sup>*Stoner* es un término del caló estadounidense para referirse al consumidor de marihuana. (<http://www.urbandictionary.com/efine.php?term=stoner>)

## ÍNDICE

|  |            |
|--|------------|
| Introducción. Permanencia y transformación.....  | 1          |
| <b>I. Marco teórico: cambio lento en la ciudad.....</b>  | <b>15</b>  |
| 1.1 Escenas musicales: potlach en los no lugares.....  | 15         |
| 1.2 Lugar musical: memoria y patrimonio del gusto .....  | 25         |
| 1.3 Saber percibir. Patrimonio festivo. ....   | 34         |
| 1.4 Cerrando el capítulo. Cambio lento en la ciudad. ....  | 36         |
| <b>II. Historiografía y contexto de los géneros musicales.....</b>   | <b>38</b>  |
| 2.1 Breviario del corrido. Cronología y perspectivas.....  | 38         |
| 2.2 La balada de la bala. Corridos en la guerra del prohibicionismo.....   | 47         |
| <i>El despegue. 1931-1947.....</i>   | <i>47</i>  |
| <i>El ascenso. 1955-1975.....</i>  | <i>54</i>  |
| <i>En pleno vuelo. 1975 – 1989.....</i>  | <i>61</i>  |
| <i>La turbulencia. 1990-2006.....</i>  | <i>66</i>  |
| 2.3 Breviario del metal. Cronología y perspectivas.....  | 82         |
| 2.4 Cannabis riff. Prohibición y rock&roll.....  | 90         |
| <i>El litoral. 1957- 1971.....</i>   | <i>90</i>  |
| <i>Zona batial. 1972-1985.....</i>   | <i>104</i> |
| <i>Zona abisal. 1986-2005.....</i>   | <i>120</i> |
| 2.5 Cerrando el capítulo.....  | 137        |
| <b>III. Música vital. Método biográfico y patrimonio.....</b>  | <b>139</b> |
| 3.1 Preparando la historia. Llegando a las tocadás.....  | 140        |
| 3.2 Haciendo la entrevista.....  | 142        |
| 3.3 Interpretación de la entrevista. Vida y muerte en las escenas musicales.....   | 144        |
| <b>IV. Seis historias de vida sobre patrimonio, identidad y memoria musical, dentro del contexto de prohibicionismo.....</b> | <b>146</b> |
| 4.1 Beto cervantes. Yo hago puros corridos autorizados.....  | 146        |
| 4.2 Ramón abasta. El respeto se gana si eres derecho.....  | 158        |
| 4.3 Gerardo Espiricueta. Representando el sonido de la frontera.....   | 174        |
| 4.4 Jorge Lezama. Nos morimos en el punk.....  | 185        |
| 4.5 Alejandro Gómez. Entregado a la fiesta.....  | 197        |
| 4.6 Fernando Ruiz. Engranado a la música.....  | 204        |
| <b>V. Permanencia y transformación. Palabras finales.....</b>  | <b>211</b> |
| 5.1 La música se mama. La permanencia.....   | 211        |

|  |     |
|--|-----|
| 5.1.1 <i>El punk no morirá.</i> .....                  | 213 |
| 5.1.2 <i>El corrido persistirá.</i> .....              | 215 |
| 5.2 <i>La música se vive. La transformación.</i> ..... | 216 |
| 5.3 <i>2006-2016.</i> .....                            | 218 |
| <b>Bibliografía.</b> .....                             | 219 |

## **Introducción. Permanencia y transformación.**

La presente investigación en el campo de los Estudios Culturales de la frontera norte tiene dos objetivos específicos y un objetivo general. En cuanto a los objetivos específicos, el primero es contribuir al conocimiento de las escenas musicales en la ciudad de Tijuana, en particular, sobre las escenas del corrido norteño y del *rock* pesado; estas son dos de las escenas musicales más nutridas y arraigadas en la ciudad, por lo que han sido ampliamente estudiadas, en ese sentido, esta tesis se inspira directamente y busca continuar los trabajos de Olmos (2002, 2003 y 2011) y Valenzuela, (2009a, 2009b y 2014). Para desarrollar este primer objetivo se hizo un análisis historiográfico, desde la irrupción de estos géneros musicales en el marco de los mestizajes culturales propios de la frontera en el siglo XIX; pasando por la pronta apropiación de estos géneros musicales por compositores en la ciudad de Tijuana a mediados del siglo XX; ya ubicados en Tijuana y en el nuevo siglo XXI, el análisis historiográfico se complementa con Historias de vida de elaboración propia utilizando una aproximación etnográfica con énfasis en el método biográfico. La contribución de dicha reconstrucción esta en hacer evidentes los puntos finos en los que las escenas musicales interactúan, explícita o implícitamente, con las políticas prohibicionistas de droga desde su gestación en 1920, y durante todo el siglo.

El segundo objetivo de esta investigación, que se vincula directamente al primero, es comprender qué transformaciones musicales existieron en estas dos escenas en la última década, 2006-2016, en el período conocido como guerra contra las drogas, en las que los cambios en las políticas de prohibicionismo provocaron que la violencia se disparara de una forma que no se había visto para muchos compositores, esto, en el entendido de que son tradiciones que han estado históricamente relacionadas al prohibicionismo, a los psicotrópicos y a la violencia. Para realizar este objetivo se realizaron guías de Historia de vida para aplicar entre compositores varones de la ciudad de Tijuana que tocan desde hace por lo menos 15 años. El compositor de mayor edad fue de 55 años y el menor de 28; todos ellos fueron testigos o vivieron en carne propia la violencia de estos años, y explican hasta qué punto influye o no en su repertorio musical.

Finalmente el tercer objetivo, que abarca a los otros dos, es contribuir a consolidar una línea de investigación en patrimonio musical urbano en el norte de México.



Desde hace poco más de cien años el Estado mexicano fue convocado por diferentes potencias<sup>2</sup> a firmar el *Convenio de la Haya* o *Convenio internacional del opio*<sup>3</sup> (1912) que inició la era del *prohibicionismo de drogas*,<sup>4</sup> haciendo ilegales los consumos de plantas como la amapola o la hoja de coca por considerarlos un problema de salud pública. México firmó en 1914, pero no fue hasta 1919 cuando dicho convenio se incorporó como la sección 295 del *Tratado de Versalles*, tratado que ponía fin a la Primera Guerra Mundial y que hizo que prácticamente todos los gobiernos del planeta suscribieran las cláusulas acordadas por unos pocos en 1912 (Escohotado 1994: 471). Hasta la fecha, el prohibicionismo de sustancias se ha ratificado en los *Tratados de Ginebra* de 1925, 1931 y 1936, en los cuales se transformó el discurso de un problema de salud enfocado en el consumo, hacia un problema de seguridad enfocado en castigar e impedir el tráfico de las sustancias. Después de un pequeño cese durante la segunda guerra mundial, se retomó con los operativos militares permanentes que abarcaron toda la década de los sesenta, destinados a la erradicación de cultivos en zonas de difícil acceso; finalmente en 1971 se firmó el *Convenio sobre Sustancias Psicotrópicas* que establece la prohibición de más de 100 sustancias como el lsd, las anfetaminas y los barbitúricos, transformando el discurso sobre las drogas al de una amenaza global que tenía que ser combatida directamente por las fuerzas del Estado, inaugurando lo que podemos considerar como la “guerra contra las drogas” original. Durante las siguientes décadas el prohibicionismo fue dibujando una creciente militarización en las zonas productoras de

---

<sup>2</sup> Su Majestad el Emperador de Alemania, Rey de Prusia, en nombre del Imperio alemán; el Presidente de los Estados Unidos de América; Su Majestad el Emperador de China; el Presidente de la República Francesa; Su Majestad el Rey del Reino Unido de la Gran Bretaña y de Irlanda y de los territorios británicos de allende los mares, Emperador de las Indias; Su Majestad el Rey de Italia; Su Majestad el Emperador del Japón; Su Majestad la Reina de los Países Bajos; Su Majestad imperial el Sha de Persia; el Presidente de la República portuguesa; su Majestad el Emperador de todas las Rusia y Su Majestad el Rey de Siam.

<sup>3</sup> <http://proteo2.sre.gob.mx/tratados/ARCHIVOS/OPIO.pdf>

<sup>4</sup> “Un modelo penal, con bases jurídico-represivas, en una concepción represiva de la droga. Todo lo relativo a ella es tratado como un delito, tiene como principales consecuencias la criminalización y la estigmatización de todo aquel que en algún momento se relacione con la droga” (Romaní, 2004: 62), y en ese espectro, *droga* es “toda sustancia química, que se incorporan al organismo humano, con capacidad para modificar varias funciones de éste, pero cuyos efectos, consecuencias y funciones están condicionados, sobre todo, por las definiciones sociales, económicas y culturales que generan los conjuntos sociales que las utilizan” (Romaní, 2004:53)

cannabis, amapola y drogas de diseño, que ocurrió desde finales de los ochenta, pero arreció a finales de los noventa e inicios de los años 2000.

La historiografía, el periodismo de investigación y la estadística, han comprobado sobradamente que la prohibición ha rendido mayores frutos como una estrategia de control sobre minorías étnicas o disidentes políticos y como política expansionista de EU sobre países latinoamericanos, que como forma de disminuir el consumo de plantas y sustancias psicotrópicas. A este respecto, en México, la prevalencia de uso de marihuana entre población estudiantil, al menos una vez en la vida, aumento de 1.6% en 1976 a 3.2 en 1986 y hasta el 5% en 1995; mostrando un tendencia similar en todas las sustancias ilegales como la cocaína, que fue del 0.5 al 4.1% en el mismo periodo; los alucinógenos, del 0.2 al 0.7% o los inhalantes, del 0.85 al 4.4%.<sup>5</sup> Así pues, las drogas se siguieron consumiendo y comerciando, creando un nicho económico altamente redituable y un campo de representaciones sumamente abundante.

A estas alturas, se puede decir que desde las primeras décadas del siglo XX hasta el inicio del XXI los traficantes de drogas fueron pasando de una posición subordinada al Estado, sobre todo a los gobernadores fronterizos, a desarrollar estructuras de mediación con el poder político a través de redes de corrupción e impunidad promovidas por los vínculos entre criminales y autoridades, hasta que finalmente, tras la incapacidad gubernamental, las organizaciones de traficantes adquirieron una relativa autonomía, se fragmentaron y enfrentaron entre ellas por el control del territorio, atacando a altos cargos de seguridad pública del Estado. Esto provocó un aumento de homicidios violentos o "ejecuciones" relacionadas al narcotráfico, y no sólo eso, sino que los grupos delictivos diversificaron sus actividades valiéndose crecientemente o dedicándose exclusivamente al secuestro, la extorsión, el cobro de cuotas, los ajustes de cuentas, el robo de autos o la trata de personas.

En ese panorama, a 20 días de finalizar el 2006 se lanzó la *Operación Conjunta Michoacán*, cuyo objetivo textual era: “la recuperación de los espacios públicos que la delincuencia organizada ha arrebatado; recuperación que acabará con la impunidad de los delincuentes que ponen en riesgo la salud de nuestros hijos y la tranquilidad de nuestras

---

<sup>5</sup> <http://www.salud.gob.mx/unidades/cdi/documentos/CDM1-3.html>

comunidades”.<sup>6</sup> Dicha operación, fue la punta de lanza de una política de seguridad nacional que reconfiguró el resto del orden social, ya que de ese año hasta el 2012 se tienen registros de más de 120 mil muertos<sup>7</sup>, 26 mil desaparecidos<sup>8</sup>; 224 militares asesinados de los casi 50 mil<sup>9</sup> que se utilizaron en la militarización de todo el espacio público con retenes y células de patrullaje, integradas por policías municipales, federales y fuerzas armadas, rondando veredas, calles, avenidas, carreteras, irrumpiendo en casas, fiestas, ceremonias<sup>10</sup>. El cambio de sexenio parece que recrudeció la situación, pues “si entre 2007 y 2012 desaparecieron seis mexicanos al día; entre 2013 y 2014, desaparecieron más del doble: 13 al día”<sup>11</sup>. “Del 1 de diciembre de 2012 al 30 de noviembre de 2015 sucedieron en el país 65 mil 209 homicidios dolosos, 34 mil 449 ejecutados más”<sup>12</sup> que en el mismo periodo de la pasada administración federal. Simplemente hablando de Tijuana y nada más durante el curso de esta investigación, hasta octubre de 2015 se registraron 502 asesinatos, sólo por debajo del 2008 y 2010<sup>13</sup>, aquellos que Guillermo Alonso (2013) llamó “Los años que vivimos horrorizados”; pero sólo de enero a marzo del 2016 han sido asesinadas violentamente 231 personas en balaceras y ejecuciones relacionadas al narcomenudeo<sup>14</sup>, en la ya añeja pugna entre el Cártel de los Arellano Félix (CAF) y el Cártel de Sinaloa (CDS) (Alonso, 2013:126). Aunque ya andan otras organizaciones inmiscuidas, la pugna persiste, en el imaginario y en la realidad.

---

<sup>6</sup> <http://calderon.presidencia.gob.mx/2006/12/anuncio-sobre-la-operacion-conjunta-michoacan/>

<sup>7</sup> <http://www.proceso.com.mx/348816/2013/07/30/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>

<sup>8</sup> <http://www.proceso.com.mx/334749/confirma-segob-26-mil-112-desaparecidos-en-el-sexenio-de-calderon>

<sup>9</sup> <http://aristeginoticias.com/0701/mexico/224-militares-asesinados-durante-la-guerra-de-calderon-la-mayoria-en-tamaulipas/>

<sup>10</sup> La presencia de la fuerza pública ha tenido un encuentro ríspido con la sociedad civil, pues la Secretaría de la Defensa Nacional llegó a ser la institución que acumuló más quejas por violaciones de Derechos Humanos, siguiéndola de cerca la Secretaría de Seguridad Pública federal y la Secretaría de Marina , (<http://expansion.mx/nacional/2012/12/25/desde-2010-el-ejercito-es-la-institucion-que-mas-viola-derechos-humanos>) rebasando las 500 recomendaciones en el 2015 <http://www.laopinion.com/2015/10/18/mexico-548-recomendaciones-por-violaciones-a-derechos-humanos-en-9-anos/> .

<sup>11</sup> <http://desaparecidos.proceso.com.mx/2/>

<sup>12</sup> <http://zetatijuana.com/2016/01/26/sexenio-de-muertos-van-65-mil-209/>

<sup>13</sup> <http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Policiaca/08102015/1015232-Rebasa-2015-homicidios-ocurridos-el-ano-pasado.html>

<sup>14</sup> <http://zetatijuana.com/2016/04/18/el-mapa-de-la-muerte/>

El impacto de estos acontecimientos llegó prácticamente a todos los ámbitos de la vida social y cultural del país, ya que sin entrar en muchas menudencias semánticas, podemos decir que ha sido y es, hasta hoy, un decenio marcado por la *violencia*<sup>15</sup>.

Y aunque en la disciplina antropológica se ha comprobado que como constructo histórico e ideológico, a menudo el comportamiento violento es considerado como tal en algunos contextos éticos, religiosos y normativos mientras en otros no (Olmos, 2013: 158,159), y que por lo tanto es inherente a todo contacto e intercambio cultural porque:

La violencia es, ante todo, una experiencia de sentido atribuida a la gestación y preservación de las identidades, a las vicisitudes del vínculo y la aprehensión de sí, articuladas en el régimen de los hábitos de las dependencias institucionales, y capaz de participar en los espesores del tiempo colectivo [por tanto] toda modalidad de la violencia despliega en el horizonte la amenaza de la exclusión o la desaparición, acarrea las afecciones de la finitud de la presencia, de la persistencia del vínculo, de la firmeza de los marcos estructurantes de la identidad de sí, de la esfera colectiva, del mundo. (Mier, 2003: 30, 31)

Lo que ha pasado en estos 10 años, si seguimos el planteo antropológico filosófico de Mier (2003: 42 y 67), es que, dado que es una modalidad de violencia emanada de la normatividad del derecho, cuya institución se autonomiza en las formas contemporáneas de gobierno y de estrategias de control, se han enlazado y confundido las modalidades de la violencia inherentes a todo ámbito cultural y de la interacción (como la violencia ritual o deportiva) con aquellas destinadas al quebrantamiento y la aniquilación de las identidades y los vínculos, al avasallamiento, al sometimiento incondicional y a la aniquilación del otro. Este nuevo giro de las políticas del prohibicionismo trajeron consigo “manifestaciones concretas de inseguridad, de violencia, de violencias: delincuencia y policiaca, y un lenguaje para su

---

<sup>15</sup>Ferrándiz y Feixa hacen un balance de las diferentes nociones del concepto “violencia” en Antropología y ubican cuatro rubros principales: 1. La violencia política. Incluye aquellas formas de agresión física y terror administradas por las autoridades oficiales y por aquellos que se les oponen, tales como represión militar, tortura policial y resistencia armada, en nombre de una ideología, movimiento o estado político. Se trata de la forma de violencia más presente en la historiografía y la ciencia política, tradicionalmente reducida a sus aspectos más institucionalizados 2. La violencia estructural, término acuñado por Johan Galtung (1969) para enfatizar un compromiso social demócrata con los derechos humanos. Se refiere a la organización económico-política de la sociedad que impone condiciones de dolor físico y/o emocional, desde altos índices de morbilidad y mortalidad hasta condiciones de trabajo abusivas y precarias. 3. La violencia simbólica, definida en el trabajo de Bourdieu como las humillaciones internalizadas y las legitimaciones de desigualdad y jerarquía, partiendo del sexismo y racismo hasta las expresiones internas del poder de clase. Se “ejerce a través de la acción del conocimiento y desconocimiento, conocimiento y sentimiento, con el inconsciente consentimiento de los dominados” (Bourdieu, 2000; Bourdieu y Wacquant, 1992). 4. La violencia cotidiana, que incluye las prácticas y expresiones diarias de violencia en un nivel microinteraccional: entre individuos (interpersonal), doméstico y delincuente. El concepto se centra en la experiencia individual vivida, que normaliza las pequeñas brutalidades y terror en el ámbito de la comunidad y crea un sentido común o *ethos* de la violencia” (Ferrándiz y Feixa, 2004: 162,163)

legitimación” (Escalante, 2012: 122). Siendo más específicos podríamos decir que fue un decenio marcado por la *crueledad* y la *desolación*:

[La crueldad es] una forma particularmente exacerbada y vigente, casi habitual, de la violencia, quizá una de las más aberrantes. Es una modalidad extraña al mero juego del poder, de dominación o de control; involucra la exigencia de llevar el sufrimiento hasta los bordes de la radical desaparición de sí, la extinción de lo humano [...] cancela la exigencia misma de los umbrales de tolerancia [...] la desolación emerge así como una síntesis surgida de la concurrencia habitual de los modos visibles e invisibles, tolerados e intolerables, habituales o intempestivos de la violencia, de la traslación de la violencia política a las estrategias de control social. La desolación es una condición extraña de la violencia, porque su raíz y su impulso no emanan de un acto y un sujeto específicos, ni tampoco esta referida a una situación identificable (Mier, 2003: 70).

Continuando con la misma reflexión, la desolación implica que el cuerpo se convierte en objeto o instrumento: en expresividad de la eficacia del poder, de la realidad de la sumisión. El escándalo del cuerpo sufriente o sumiso aumenta las tensiones en la experiencia del cuerpo propio, se dislocan al confrontarse con el mundo, con la disponibilidad inerte de otros objetos que se presentan a la percepción como entidades en sí mismas dotadas de sentido y, al mismo tiempo, señaladas por su participación o no en diversos ámbitos pragmáticos e instrumentales (Mier, 2003:38), tal como lo exhiben las que se volvieron típicas modalidades del crimen organizado como los decapitados, desmembrados, encobijados, disueltos en ácido, colgados en puentes, cadáveres apilados, cabezas, lenguas cortadas, dedos en la boca, tiros de gracia; incluso presenciar enfrentamientos, ser víctima de fuego cruzado, ser confundido con algún maleante o molestar al tipo equivocado se volvió presencia constante en la consciencia que achicó el despliegue de la vida en general<sup>16</sup>.

La violencia menoscabó todo sistema interpretativo, provocando una conmoción en los sentidos por la prolongada percepción de formas incalificables de actuar (Mier, 2003:24). Sin embargo, no todos los sectores de la población se vieron igual de abrumados y algunos sistemas de interpretación tuvieron cambios de carácter menos espectacular, pero más profundos y significativos. Piénsese por ejemplo en los traficantes y consumidores de drogas, y más concretamente en los discursos musicales adoptados que condensan la comunicación

---

<sup>16</sup>Sayak Valencia acuña el término de *Capitalismo gore* para describir el escenario fronterizo re-articulado por el narcotráfico en el contexto de precarización de la vida post-fordista como “un paisaje económico, sociopolítico, simbólico y cultural referido al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con la espectacularización de la muerte” (Valencia, 2014:141,142)

de ciertos significados como el narcocorrido y el *metal stoner*, los cuales, tienen registro histórico de representaciones sobre las políticas prohibicionistas desde los inicios del siglo XX, por lo que, cuando llegó la devastación de la guerra contra las drogas, presentaron transformaciones musicales que sólo se entienden en su propio espesor temporal. Varios académicos han estudiado esta particularidad: “entre los diversos géneros musicales de mayor éxito en México, ninguno parece ser un vehículo tan utilizado para narrar hechos violentos como el corrido” (Astorga, 1995: 139); por su parte: “las imágenes oscuras de horror, locura y violencia en el *metal*, están íntimamente ligadas al lado oscuro del estado de seguridad del capitalismo moderno: guerra, avaricia, patriarcado, control y vigilancia” (Walser, 1993: 170).

Por lo tanto, esta tesis de investigación se plantea estudiar la permanencia y la transformación de estos dos *géneros musicales*<sup>17</sup> íntimamente encadenados al prohibicionismo pues a pesar de provenir de tradiciones musicales completamente distintas, ambos gestionan y preservan sus identidades en una interacción más cercana de lo que se piensa. Por ejemplo, sin detallar demasiado todavía, algunas ramificaciones del *rock* (y de su antecesor el *bues* y su ramificación el *metal*) que emulan o incrementan el consumo del cannabis y otras hierbas, han sido sobredimensionadas y ficcionalizadas para modificar los discursos sobre el problema de las drogas; luego se presenta una imbricación interesante pues al poco tiempo de transformarse la normatividad, los corridos, que provienen de una tradición de cantar sobre hechos violentos, narran con calidad etnográfica las penurias y hazañas de los contrabandistas ante las nuevas leyes.

---

<sup>17</sup> “Al hablar de géneros artísticos, nos referimos a su *enfática*, ya que un estilo se caracteriza por el acento que el artista elige situar sobre un aspecto particular...En la música culta, la *enfática acústica* se establece por indicaciones como *forte*, *fortísimo*, *sforzando*, *soave*, y en el plano afectivo por terminología como *affetuoso*, *espressivo*, *festivo*, *dolente*, *agitato* [...] En la música de masas, la tópica por excelencia es el amor, que se acompaña de matices diversos como el reproche, abandono, celos, nostalgia, soledad, deseo, venganza. La *enfática somática* pasa necesariamente por la seducción sexual [...] mientras que géneros periféricos de *tocadas* o *raves* la somática va de la histeria a la languidez, de la ira a la melcocha, y de la euforia al desconsuelo” (Mandoki, 2006: 254,255); por otro lado, específicamente sobre el género musical, “Incluye, como mínimo, un código de requerimientos sónicos que se deben cumplir para ser incluido en él. Requieren cierto sonido, el cual es producido de acuerdo a convenciones de composición, instrumentalidad y *performance* [...] la mayoría incorpora una dimensión visual y algunas músicas tienen palabras que proveen una dimensión de significado” (Weinstein, 2009: 6)

La pregunta central de esta investigación es bastante general: ¿Qué transformaciones musicales ocurrieron en el corrido y en el *metal* en Tijuana durante el periodo del 2006 al 2016? Y, la hipótesis, bastante sencilla: que en el corrido se transformó fundamentalmente la letra, que ahora se ajustaba a narrar la crueldad; mientras que en el *rock* la transformación fue más notoria en el sonido, que buscó una experiencia introspectiva ante la devastación que vivimos.

Pero para comprender la transformación de los últimos diez años es totalmente necesario hacer una reconstrucción historiográfica de la permanencia de estos géneros musicales. Para este objetivo, me remito a una discusión en el campo de la antropología y la etnografía urbana del norte de México, en un franco debate con algunos etnomusicólogos que piensan que el *rock* pesado y el corrido de traficantes pertenecen a un “régimen imaginario surgido de la noche a la mañana, cuyo alcance y permanencia dependerá en buena parte de la lógica de la cultura de comunicación” (Olmos, 2003: 60). En oposición, yo aseguro que el *rock* y el corrido forman parte de estructuras musicales más duraderas, de larga y mediana duración, en donde los actores son conscientes del papel de las industrias culturales y que justamente resisten las “intención[es] de domina[ción] del mercado musical por el radio y la televisión” (Olmos, 2002:4). Para desarrollar mi argumento hago una lectura derivativa del “*no lugar*” (Augé, 1998), de donde se desprende el planteamiento de Olmos (2003) y (2007:32) y lo conecto con los conceptos de “*lugar de memoria*” (Nora, 1989) y “*lugar patrimonial*” (Smith, 2006).

Si se dice que el corrido y el *metal* son estructuras temporales se está remitiendo directamente a Fernand Braudel (1991) quién define la *estructura* como el tiempo de *larga duración*:

Una organización, una coherencia, unas relaciones suficientemente fijas entre realidades y masas sociales, un ensamblaje, una arquitectura; pero, más aún, una realidad que el tiempo tarda enormemente en desgastar y en transportar; elementos estables de una infinidad de generaciones: obstruyen la historia, la entorpecen y, por tanto, determinan su transcurrir. Al mismo tiempo, sostenes y obstáculos, el hombre y sus experiencias no pueden emanciparse” (Braudel, 1991:71).

En este primer orden temporal la investigación se plantea sobre tres estructuras, analíticamente independientes pero entrecruzadas en la realidad, el corrido, el *rock* y su punto de intersección: la política prohibicionista. Aunque pudiera parecer que el corrido es más

longevo que el *rock*, hay que considerar que la centralidad del acompañamiento entre guitarra y voz en la constitución del género es un proceso de continuidad que viene del blues, incluso, hablando de Tijuana, veremos que el *rock* tiene un arraigo un poco más antiguo que la música nortea. El punto de intersección viene porque durante los casi 100 años de políticas prohibicionistas han estado presentes canciones de contrabandistas y consumidores que se yuxtapusieron con tradiciones musicales existentes.

Prosiguiendo con Braudel, las *estructuras* son el resultado del entrecruzamiento de varias *coyunturas*, es decir, continuos temporales de *media duración*, decenas de años, un cuarto de siglo y en última instancia, el medio siglo (Braudel, 1991: 68). Lo que dice es que las *coyunturas* son reflujos de la vida material y simbólica suficientemente fuertes para trastocar los juegos sociales y las estructuras en profundidad, por lo menos en ciertos sectores, y les buscan otros equilibrios, inventan y movilizan fuerzas para favorecer o desfavorecer los vínculos colectivos, para estrechar unos o romper otros (Braudel, 1991: 124).

Así pues, en este segundo orden temporal encontramos que cada estructura se constituye de una confluencia sucesiva de coyunturas. En el caso de la relación tripartita que aquí se plantea, se podría resumir así: Las políticas prohibicionistas de drogas constituyen una estructura con tres grandes coyunturas: inauguradas bajo un discurso donde las drogas eran un problema de salud durante las décadas de 1920 y 1930; modificándose a un problema de seguridad durante los sesenta y setenta; hasta llegar a un problema de seguridad global desde finales de los ochenta a la fecha; por su parte, el *metal* que representa el consumo de psicotrópicos forma parte de una estructura musical que se puede caracterizar bajo tres grandes temporalidades el *reefer blues* de los años veinte y treinta, el *rock psicodélico* de los sesenta y setentas, y el *metal stoner* de los noventa al dos mil; en tanto que las letras del corrido sobre tráfico ilegal se pueden ejemplificar en sus orígenes en la década de los treinta como de rechazo al narco; en su consolidación de los cincuenta-setenta como de admiración al narco; y desde los ochenta hasta el dos mil como letras apologéticas o violentas. El análisis historiográfico del segundo capítulo profundizará a detalle en el juego entre las coyunturas políticas y las estructuras musicales.

De acuerdo a esta definición se puede considerar que los repertorios musicales del narcocorrido y el *metal stoner* constituyen una urdimbre material y simbólica lo



suficientemente duradera para entrecruzarse con diversos ámbitos de las políticas prohibicionistas, es tal la relación entre música y política anti-drogas que los dos géneros musicales han atravesado procesos de censura por los medios de comunicación masivos: el *rock* toda la década de 1970 por considerar que incitaba al consumo de psicotrópicos, y el corrido desde finales de los ochenta y hasta la fecha, por considerarse apología del narcotráfico.

Pero el corrido y *metal* no se reducen a su relación con políticas anti-drogas, esta es sólo una dimensión que sirve de hilo argumental ya que el repertorio musical no sólo densifica una percepción sobre la violencia, otra coyuntura que participa en la constitución y permanencia del corrido y el *metal* tiene que ver con la posibilidad de articular discursos de auto y heteroadscripción que representan modelos de identificación-alteridad, los cuales se masificaron a mediados del siglo XX en contextos urbanos, gracias al aprovechamiento de diferentes tecnologías de grabación como el vinilo, el casete o el disco compacto, que ayudaron a la circulación de repertorios y con ello la creación de las *escenas musicales*, comunidades en las que las personas construyen relaciones de afecto o aversión a partir de la manifestación de gustos musicales.

En este orden de ideas, el análisis cronológico de cada género musical no solamente se lee como un continuo de coyunturas, sino que sus repertorios van dibujando interpretaciones sobre los diferentes momentos de las políticas antidrogas: desde que era problema de salud y sólo repercutía a los metidos en los negocios y a los consumidores; cuando fue un problema de seguridad y fue ganando centralidad en la cotidianidad de todo el país; hasta llegar al problema de seguridad global cuando la violencia alcanzó los grados de crueldad y devastación. Finalmente, para cerrar la idea de las temporalidades, se puede considerar que las coyunturas están constituidas por numerosos *acontecimientos*, equivalentes a la duración del *tiempo corto*:

Explosivos, tonantes, que apenas duran [...] pero que en rigor, se cargan de una serie de significaciones y de relaciones que testimonian sobre movimientos muy profundos. [El acontecimiento] extensible hasta el infinito, se une, libremente o no, a toda una cadena de sucesos, de realidades subyacentes, inseparables aparentemente, a partir de entonces, unos de otros [...] Es la medida de los individuos, de la vida cotidiana, de nuestras ilusiones, de nuestras rápidas tomas de conciencia (Braudel, 1991: 64-66).

Habiendo definido las tres duraciones, se puede decir que las *transformaciones musicales* que aquí se describirán pueden considerarse como un conjunto de acontecimientos que dan forma a una nueva coyuntura dentro de las estructuras musicales del narcocorrido y el *metal stoner*. La hipótesis es que en el narcocorrido se transformó fundamentalmente la letra, que ahora se ajustaba a narrar la crueldad; mientras que en el *metal stoner* la transformación fue más notoria en el sonido, buscando una experiencia introspectiva ante la devastación que vivimos; además, también se han dado cambios audibles muy notorios, en el corrido el *tempo* cada vez más rápido, mientras que en el *metal* apunta cada vez más lento.

Estas transformaciones, aunque se leen sencillas, sólo se comprenden recordando que tanto el corrido (que se caracteriza como una forma de cantar sobre acontecimientos importantes), como el *rock-blues* (que se describe como un acompañamiento entre guitarra y voz), son tradiciones musicales inventadas en la segunda mitad del siglo XIX que se han reconocido por abordar temas de violencia y otros aspectos negativos de la sociedad moderna. Tomando esto en cuenta, es importante considerar que ambas tradiciones se han visto entrecruzadas con las violentas consecuencias de la estructura de la política anti-droga que emergió en la primera mitad del siglo XX, y en ese sentido, los cambios musicales ocurridos en los últimos diez años permanecen dentro estructuras musicales que densifican la comunicación de complejas representaciones culturales sobre el tráfico ilegal y consumo de psicotrópicos, así como referentes de identificación y alteridad en contextos urbanos.

Entrando en materia de *transformación musical*, recupero la propuesta del etnomusicólogo Blacking (1977), pues en consonancia con la noción de que la *corta duración* no puede entenderse fuera del juego profundo entre coyunturas y estructuras:

Cada caso de cambio musical presupone un momento crítico de cambio cognitivo [por lo que] se convierte necesario localizar dónde toma lugar el momento de cambio consciente, en donde la decisión individual de moverse en una dirección diferente, puede estar precedida por un periodo de latencia (Blacking, 1977:12).

Es por eso que desde el segundo capítulo se va haciendo énfasis en la escena y los compositores de la ciudad de Tijuana, pero sin duda es el cuarto capítulo el que aborda a profundidad el proceso de la transformación musical en la última década mediante la exposición de resultados del método biográfico aplicado entre músicos de la ciudad, ya que siguiendo al mismo autor “el significado de cambio o no-cambio, depende de las

características funcionales y estructurales del contexto bajo revisión” (Blacking, 1977: 3). Resulta adecuado mencionar que la noción de *transformación musical* como un *acontecimiento* contribuye al argumento de la permanencia aquí planteado, ya que:

Las más interesantes y distintivas características de la música no son cambios estilísticos y variaciones individuales, sino el *no-cambio*, y la demanda de pasajes musicales cuidadosamente ensayados [...] Lo que está cambiando constantemente en la música es lo menos musical en ella: y aun así, estos micro-cambios son la materia prima de lo que están hechos los cambios y en el contexto donde se desarrollan, son evidencia de los significados que los participantes le otorgan a la música (Blacking, 1977:6).

Tomando en cuenta que un acontecimiento se carga de significaciones y relaciones que testimonian sobre movimientos muy profundos, todos los micro - cambios que constituyen los cambios musicales están contribuyendo a formar nuevas coyunturas dentro de la estructura musical. El interés fundamental de Blacking es proponer el cambio musical como un campo de estudio autónomo por lo que:

En orden de identificar el cambio musical, es necesario distinguir entre innovaciones en un sistema musical y cambios del sistema [en general]. Tal distinción sólo puede ser debidamente hecha relacionando variaciones en procesos y productos musicales para la percepción y patrones de interacción de aquellos quienes usan la música. El cambio musical no puede tomar lugar en el vacío social (Blacking, 1977: 19).

Finalmente, el etnomusicólogo sugiere una lista de 7 elementos por los que podemos reconocer un cambio musical (Blacking, 1977:19 y 20).

1. Un cambio audible en las normas de ejecución reconocido como tal tanto por los ejecutantes como por la audiencia, y no una simple variación o un nuevo elemento en un estilo establecido, o un nuevo estilo en una tradición que incorpora variaciones estilísticas [...]
2. Un cambio audible en las normas de ejecución que no es categorizado como tal por ejecutantes ni la audiencia, y no es clasificado como una variación excepcional, pero es considerado significativo por un observador externo, sobre todo, como resultado de una medición objetiva [...]
3. Un desarrollo tecnológico en un instrumento musical o en dispositivos de producción, los cuales pueden hacerse por razones puramente técnicas o comerciales, incluso sin consecuencias musicales.
4. Un cambio en la técnica de creación que no es escuchada en el producto musical.
5. Un cambio en la conceptualización de música existente, que puede o no, acompañarse de un cambio de técnica, ni está necesariamente acompañada de cambios audibles notables [...]
6. Un cambio en el uso social, aunque no en las técnicas de ejecución de un estilo o género particular, que puede o no, estar acompañado por cambios en la actitud hacia la música [...]
7. Transformaciones del proceso de creación musical. (Blacking, 1977:19 y 20).

A lo largo del segundo capítulo se abordarán diferentes transformaciones numeradas en esta lista y en el cuarto capítulo se profundizará en el punto número uno, para ello esta tesis se entrega con un disco doble en el que encontraran las piezas musicales sobre las que hablan los entrevistados para comprender los cambios audibles a los que se están refiriendo

La tesis se presenta en 5 capítulos sin contar esta introducción. El primer capítulo consiste en la elaboración del marco teórico correspondiente a una reflexión sobre el lugar de la música urbana para articular identidad, historia y patrimonio en un contexto urbano contemporáneo que aparentemente esta destinado a la homogeneidad cultural. Dicho capítulo es un intento de articular los conceptos de *no lugar* de Marc Augé (1998), *lugar de memoria*, de Pierre Nora (1989) y *lugar patrimonial* de Laurajane Smith (2006), a través de algunos conceptos intermedios como el *potlach* (Mauss, 1979) y la *escena musical* (Harris, 2004), para cerrar con un pensamiento sobre el fenómeno estético de las escenas musicales, entendido como la sensibilidad o condición de apertura o permeabilidad del sujeto al contexto en el que esta inmerso (Mandoki, 2006:15).

El segundo capítulo corresponde a una combinación entre el estado del arte y el contexto del fenómeno de estudio, es decir, es un análisis historiográfico del devenir de los géneros musicales mencionados, es un capítulo denso dividido en dos mitades, una para cada género y las principales posturas teóricas que se han aproximado a ellos. Parte de analizar la coyuntura de irrupción de la música contemporánea por allá en el siglo XIX y llega al 2006, tratando de mantener la atención del lector haciendo evidentes los puntos de vinculación de la permanencia musical con las políticas prohibicionistas. En ese sentido, el centro del análisis esta en el mapeo de los principales compositores que han contribuido a la construcción de la Escena musical en Tijuana.

El tercer capítulo aborda la metodología biográfica y etnográfica que se utilizó para acercarse a la transformación musical; los resultados de esta metodología están en el capítulo cuarto, en la que se elaboran 6 relatos de vida de músicos que vivieron la violencia y la transformación musical, 3 compositores de corridos y 3 de *metal*, 6 relatos de patrimonio musical al filo de la guerra contra el narcotráfico que iluminan la forma de construcción de memoria e identidad a partir del gusto musical en las grandes ciudades.

La tesis cierra con el cuarto capítulo, las conclusiones, sobre las transformaciones en las escenas musicales ocurridas en los últimos diez años. ¿Es posible, siquiera plantear un análisis comparativo entre el narcocorrido y el *metal stoner*? Parece que la intuición de la pregunta de investigación no estaba tan errada.

## I. Marco teórico: cambio lento en la ciudad.

### 1.1 Escenas musicales: *potlach* en los no lugares.

De acuerdo a Miguel Olmos (2007) haciendo un recuento de la antropología del norte de México, y en un esfuerzo por perfilar un paradigma pertinente al estudio de los fenómenos culturales propios de la frontera, inspirado en Marc Augé (1998) comenta:

La sobremodernidad, cuyo referente central es la ausencia de identidades construidas por la memoria, es totalmente vigente en el contexto cultural de la frontera. Estamos frente a un “no-lugar”, cuyos referentes de significado se borran vertiginosamente. En la frontera los procesos de cambio imaginario aceleran una construcción ficcional del otro. Mientras que en las sociedades tradicionales este proceso se construye todavía con un fuerte componente de la memoria colectiva que crea y recrea sus lugares e identidades con un impulso interno, en el escenario urbano fronterizo los procesos mediáticos trastocan incesantemente los referentes oníricos de la población (Olmos, 2007:32).

Resumiendo la multicitada referencia de Augé (1998), las ciudades se colman por espacios de la sobremodernidad: lugares de anonimato, de desbordamiento del tiempo y el espacio, de la superabundancia de acontecimientos, de la individualización de referencias y la crisis en la producción de sentido. Un mundo prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional, a lo efímero, al pasaje y a una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (Augé, 1998: 34-36, 82 y 84). Sin embargo, para superar la tan seductora calaña negativa de la definición del *no lugar*, el mismo Augé recalca que:

Evidentemente un *no lugar* igual que un *lugar* [antropológico] no existe nunca bajo una forma pura [...] son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente” (Augé, 1998:83).

Como se ve, los no lugares son el polo contrario a los *lugares antropológicos*, los cuales

Tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran identificatorios, relacionales e históricos [...] y le corresponden para cada uno un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social” (Augé, 1998:58).

La diferencia concierne sobre todo al *oficio del antropólogo*<sup>18</sup> que durante décadas trabajó en comunidades tradicionales bajo el supuesto de que el etnólogo ocupaba en ellas un lugar

---

<sup>18</sup> Marc Augé (2007) reflexiona sobre el *oficio del antropólogo* en el mundo globalizado y dice “es un oficio del frente a frente y del presente. No hay antropólogo [...] que no lleve consigo la actualidad de sus interlocutores [...] Esta cuestión del tiempo debe preceder cualquier reflexión acerca del oficio, aunque hay al menos otras dos estrechamente unidas al mismo. La segunda cuestión consiste en saber a [quiénes] nos

común con el nativo, sin embargo, esta idea “es en un sentido (en el sentido del latín *invenire*) una invención: ha sido descubierto por aquellos que lo reivindican como propio” (Augé, 1998:50).

La reflexión general de este autor apunta al desvanecimiento de dichos lugares antropológicos por fenómenos modernos como la migración a la ciudad, la destrucción de terruños, instalación de alóctonos, y otras formas de borramiento de la identidad y del territorio. No obstante hace una revisión crítica de la noción de *lugar antropológico*<sup>19</sup> y advierte un doble filo, pues engendra la *fantasía del nativo* “de una sociedad anclada desde tiempos inmemoriales en la perennidad de un terruño intocado más allá del cual nada es ya verdaderamente pensable” (Augé, 1998:50), y la *ilusión del etnólogo* “de una sociedad tan transparente que se expresa entera en la menor de sus costumbres, en cualquiera de sus instituciones así como en la personalidad global de cada uno de los que la componen (Augé, 1998:50).

---

referimos [...] Nuestros interlocutores son individuos, nosotros somos individuos, pero nos interesamos por sistemas, culturas [...] La tercera cuestión es la de la escritura, ¿Por qué, cómo, para quién? [...] crear una narración y, en el contexto poscolonial, esta conclusión [ha hecho interrogarse] acerca del estatuto epistemológico y ético de la disciplina. El tiempo, la cultura y la escritura pueden aparecer al mismo tiempo como constituyentes de nuestros objetos y como trabas para nuestra relación con la realidad.” (Augé, 2007:9-11). Este autor, motivado por repositonar la función del oficio ante el proceso homogeneizador de la globalización plantea que existe cierta incertidumbre en cada una de las tres cuestiones, sin embargo concluye, “Sí, nuestros objetos son históricos, pero no se borran, se transforman. Sí, nuestros objetos son culturales, pero no son incomparables si adoptamos dentro de cada cultura el sentido social que esta sistematiza. Sí, existen etnólogos escritores [...] pero no tienen como vocación primordial expresar la presunta parte inefable de cada cultura: relata una experiencia en la que el individuo tiene su parte [mediante la explicitación de un proceso de investigación] y la abre para la comparación [...] es ante todo un análisis crítico de los etnocentrismos culturales locales [...] su foco es la tensión entre sentido y libertad (sentido social y libertad individual)” (Augé, 2007: 61 y 62).

<sup>19</sup> “La definición de lugar antropológico es ante todo algo geométrico [establecido] a partir de tres formas espaciales que pueden aplicarse a dispositivos institucionales diferentes y que constituyen de alguna manera las formas elementales del espacio social: *línea*, *intersección de líneas* y *punto de intersección*. Las líneas son *itinerarios*, ejes o caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por los hombres; la intersección de líneas son *encrucijadas* y lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen, que fueron diseñados a veces con enormes proporciones para satisfacer necesidades de intercambios; los puntos de intersección son *centros* más o menos monumentales, religiosos, políticos, (o de otras índoles), construidos y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y otros espacios [...] la combinación de los espacios corresponde una cierta complejidad: ciertas formas de control político, procedimientos religiosos y jurídicos; los itinerarios, pasan por fronteras y límites cuyo funcionamiento implica, por ejemplo, ciertas prestaciones económicas o rituales [...] se ve cómo, a partir de formas espaciales simples, se cruzan y se combinan la temática individual y la temática colectiva [...] estas nociones no son simplemente útiles para la descripción de los lugares antropológicos tradicionales. Dan cuenta parcialmente también del espacio contemporáneo, en especial del espacio urbano (Augé, 1998:62, 67,69).

Así, para concluir la noción de lugar antropológico, Augé destaca que en la confluencia entre la fantasía nativa y la ilusión etnológica subyace una realidad de las prácticas colectivas e individuales: “la organización del espacio y la constitución de lugares” (Augé, 1998:57). Lo que dice es que colectividades e individuos adoptan la necesidad de pensar la identidad y su relación, y para hacerlo simbolizan los constituyentes de la identidad compartida, la identidad particular, y de la identidad singular. Por lo que agota:

Reservaremos el término "lugar antropológico" para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea (Augé, 1988:57)

En esos términos es posible apreciar los polos opuestos, ya que “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 1998:83). Pero como se dijo arriba, interesa superar el polo negativo, para mejor destacar y explotar la dimensión de los *no lugares* que remite a la lectura de textos culturales pues:

Se ve claramente que por "no lugar" designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria [...] La mediación que establece el vínculo de los individuos con su entorno en el espacio del no lugar pasa por las palabras, hasta por los textos [pero] aquí la palabra no crea una separación entre la funcionalidad cotidiana y el mito perdido: crea la imagen, produce el mito y al mismo tiempo lo hace funcionar” (Augé, 1998:98,99)

La inclinación por destacar lo efímero del no lugar proviene de la propia fuente, pues Augé profundiza en los no lugares ideales, como las flechas de los aeropuertos que nos indican el camino, los precios del supermercado, o los señalamientos de las calles, a través de los cuales los individuos interactuamos con el texto sin necesidad de otro enunciador (Augé, 1998:100).

Continuando con la misma reflexión, invito a imaginar el texto más allá de lo prescriptivo (tomar el carril de la derecha), prohibitivo (prohibido fumar) o informativo (usted entra en el Beaujolais) y optar por un texto robusto, como el de la propuesta hermenéutica de Geertz



(1992: 372), que nos dice que la cultura de un pueblo es un conjunto de textos y que las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones<sup>20</sup>.

Ahora pensemos que el corrido y el *rock* son en su conjunto, dos textos culturales profundos sobre los cuales opera una lectura colectiva, histórica e identificatoria; cada texto contiene su propio código de interpretación que deriva de devenires diferenciados y que produce comportamientos particulares, como reglas de composición, interpretación y percepción musical, formas de bailar, protocolos de interacción entre público y los artistas, así como diferentes funciones sociales. Son textos densos que (como la flecha del aeropuerto que lleva a la sala de abordar), llevan ciertos sentidos que mediatizan los grandes lugares de la sobremodernidad.

Como se ha mencionado introductoriamente el corrido se caracteriza por la persistencia de la voluntad de cantar noticias sobre acontecimientos importantes, en particular hechos violentos, al igual que se mencionó que en el *rock* lo que prevalece es un acompañamiento entre la voz y la guitarra a todo volumen. Lo interesante de estos dos géneros musicales es que han permanecido desde que fueron inventados desde la segunda mitad del siglo XIX: el corrido en el *mestizaje cultural*<sup>21</sup> entre el romance español y la música nortea mexicana (Paredes, 1963: 232), (González, 2001:32); mientras el *rock* proviene del mestizaje entre el blues afroamericano y el pop angloamericano (Friedlander, 2006:20).

Un hecho notable del nacimiento de estas convenciones musicales es que coincide con el desmoronamiento de los lugares antropológicos tradicionales, particularmente con las migraciones del campo a la ciudad, por lo que la voluntad de mantener con vida una tradición musical puede constituir no precisamente un espacio físico, sino más bien un lugar abstracto,

---

<sup>20</sup> “Es esencialmente un concepto semiótico en que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido donde la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser una ciencia interpretativa en busca de significaciones, explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie”(Geertz, 1992:20).

<sup>21</sup> En la introducción de la obra maestra latinoamericana de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (2002, original de 1940), Malinowsky resumía la *transculturación* como “todo cambio de cultura, un proceso de *toma y daca*. Una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad. Una serie de complejas transmutaciones culturales en un momento específico de contacto de distintas culturas [...] un proceso transitivo que implica necesariamente la pérdida, desarraigo, o parcial *desaculturación* y la consiguiente creación de nuevos fenómenos o *neoculturación*, en la adaptación y construcción de síntesis culturales (Malinowsky en Ortiz, 2002:125).

que si nos remitimos a la definición geométrica estaría constituido por líneas que serían las trayectorias de los individuos, intersección de líneas como el conjunto de trayectorias individuales que se entrecruzan en el reconocimiento del gusto musical, y puntos de intersección que serían las escenas musicales, espacios donde los individuos definen fronteras con otros que se definen como otros con respecto a otras escenas y espacios.

Otro aspecto evidente de la temporalidad de las escenas musicales es que efectivamente dependen de la tecnología y los avances de la industrialización, como lo dice un entrevistado, “*no vamos a hacer música con piedras*” (Ángel, entrevista 2016), y por supuesto, como todo lo que se mueve, la modernidad ha fagocitado la música dentro del régimen de ficción cultural, es por eso que en el segundo capítulo, además de describir una cronología del corrido y otra del *metal*, habrá abundantes referencias a la relación de los músicos con las disqueras o con los medios de comunicación masivos y enfatizaré las posiciones de artistas y productores que resisten a la transformación de sus características musicales principales.

Y es que efectivamente, siendo fenómenos culturales urbanos, cargan con una fuerte corriente hacia el individualismo racional, al respecto, George Simmel (1998: 259), ya apuntaba que las grandes ciudades han sido desde tiempos inmemoriales la sede de la economía monetaria y que en ellas el dinero sólo pregunta por aquello que les es común a todos, el valor de cambio que nivela toda cualidad y toda peculiaridad, el mero cuánto.

De este modo, el tipo urbanita se crea un órgano de defensa frente al desarraigo con el que amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo: en lugar de con el sentimiento, reacciona frente a estas en lo esencial con el entendimiento [...] con el órgano psíquico menos perceptible, distante al máximo de la profundidad de la personalidad. Racionalidad, modo preservativo de la vida subjetiva frente a la violencia de la gran ciudad (Simmel, 1998: 248).

Para Simmel el cambio esencial es que en las relaciones primitivas se produce para el cliente que encarga la mercancía, de modo que productor y consumidor se conocen. Pero la moderna gran ciudad se nutre casi por completo de la producción para el mercado, esto es, para consumidores completamente desconocidos, haciendo el interés de ambos despiadadamente objetivo, e indiferente a lo auténticamente individual (Simmel, 1998:249). En una crítica similar, Olmos mantiene:

A simple vista, la oposición entre sociedad industrializada y sociedad tradicional se proyecta como una dicotomía fija de un modelo de análisis. Para el caso de la frontera norte mexicana, [la oposición] es el conjunto de transformaciones que adquieren estas nociones [...] de esta manera, el eje moderno-tradicional nos reenvía a otros pares de oposiciones, como dinámico-paulatino, conocimiento de tradición oral-conocimiento mediático, así como el cambio y la permanencia. Las culturas que tienen menos interrelación con otras han mantenido sistemas más homogéneos pero también más cerrados; reproducen culturas en las que la tradición, la memoria y la identidad se encuentran cimentadas en estructuras que cambian lentamente. Por el contrario, en las culturas expuestas a los embates de la “modernidad” y a la agresión de una cultura sobre otra los parámetros de estudio que saltan a la vista son los trastornos socioculturales en incesante confrontación. Se trata de sociedades que se expresan mediante el cambio sin fin de sus rasgos culturales. Las culturas fronterizas del norte de México pertenecen de alguna manera a este tipo de sociedades, cuya movilidad constante las expone a cambios violentos. Pese a ello y paradójicamente, tanto los grupos indígenas como los mestizos de las sociedades fronterizas ven modificados distintos aspectos de su cultura bajo la dinámica tradicional y no bajo la lógica de una sociedad moderna y globalizada. (Olmos, 2007:8)

Lo que yo pretendo en esta tesis es profundizar la paradoja fronteriza planteada por Olmos, por ello, mi primera hipótesis de trabajo es que el corrido de traficantes y el *rock* pesado son géneros musicales que tienen elementos con una fuerte resistencia al cambio, que no estáticos, sino que han logrado mantener, activa y conscientemente, convenciones musicales que irrumpieron fuera de la lógica mercantil transmitidas dentro de formas de circulación cultural que implican experiencias colectivas, no sólo individuales. Para lograr dicho objetivo, me remito en primer lugar a un concepto pilar en antropología: *potlach*

De acuerdo con Marcel Mauss “son las sociedades occidentales las que, muy recientemente han hecho del hombre “un animal económico”, pero no todos somos seres de este tipo, es todavía costumbre normal el gasto puro e irracional (Mauss, 1979:257). El *potlach*, en antropología, designa un sistema de circulación cultural entre dos o más grupos, tribus, clanes, etc. en el que se hacen regalos o “dones” los cuales se está obligado a aceptar, pero principalmente a regresar, es decir, que en contra de la individualidad anónima:

En los derechos y economías que nos han precedido, jamás se verá el cambio de bienes, riquezas o productos entre individuos, sino entre colectividades [... un conjunto...] de prestaciones y contraprestaciones que nacen de forma más bien voluntaria por medio de presentes y regalos, aunque, en el fondo son rigurosamente obligatorios [...donde...] el más importante de estos mecanismos espirituales es evidentemente el que obliga a devolver el regalo (Mauss, 1979:159,160 y 168).

La noción de *Potlach* contribuye a la discusión sobre las paradojas del cambio y permanencia en las sociedades fronterizas, pues por un lado el sistema de circulación cultural, de regalar-recibir-regresar, alude a un sistema de prestaciones totales de tipo agonístico “cuya finalidad

es fundamentalmente moral: el objeto es producir un sentimiento de amistad” (Maus, 1979:177). Por otro lado, el motivo de estos dones no es en ningún sentido desinteresado, sino que establecen una jerarquía, el dar es signo de superioridad, de ser más, de estar más alto; aceptar sin devolver o sin devolver más, es subordinarse, transformarse en cliente y servidor, hacerse pequeño, elegir lo más abajo (Mauss, 1979: 255).

Partiendo de esta gran premisa, me propongo, mediante análisis historiográfico y etnográfico comprobar que el corrido y el *rock* han permanecido en el tiempo no tanto por la lógica de la cultura de comunicación y la racionalización mercantil, sino por una lógica de circulación cultural subterránea de transmisión de *repertorios* y *gustos musicales* en el seno social del individuo. La transmisión del gusto musical y la participación en el intercambio de dones genera lazos colectivos de amistad pero también introduce al individuo en un juego de jerarquías de prestigio cultural.

De acuerdo a este argumento, si convenciones de composición y gusto musical por los corridos y el *rock* han permanecido desde la segunda mitad del siglo XIX es porque su repertorio musical es el resultado de una cadena compleja de prestaciones y contraprestaciones que componen un soporte material y simbólico transmitido durante generaciones, el cual constituye un no lugar, un espacio en el que las relaciones están mediadas por un texto, pero un texto profundo que otorga sentido identificadorio, histórico y relacional. Sin embargo, abundando en lo paradójico de la posibilidad de un *potlach urbano*, existen al menos dos cuestiones muy visibles por las cuales no podemos calcar el concepto tal como fue concebido en su definición clásica.

La primera cuestión es que los intercambios no se desarrollan para la jerarquización entre tribus, clanes o grupos de parentesco diferentes, sino que implican una comunicación al interior de pequeñas comunidades urbanas, no necesariamente consanguíneas, que se delimitan por el gusto de uno u otro género musical, un ejemplo de jerarquización interna puede ser la estima que se le tiene a la persona que ayuda a descubrir y apreciar la música. La segunda cuestión, relacionada a la primera, es que en las grandes ciudades se disipa la obligación de regresar los dones, y cualquiera puede interrumpir la cadena de reciprocidad, por ejemplo, regresando al momento cuando una persona recibe el don del gusto musical, si

tiene la voluntad de devolver el regalo, ya está participando en la cadena de prestaciones y contraprestaciones, si no regresa el don, simplemente no forma parte de la *escena*.

Así entonces, al participar en el intercambio se inicia una trayectoria que se entrecruza con otras construyendo intersecciones de reconocimiento, cuyo prestigio dependerá de su participación en la circulación cultural. En este último sentido existen múltiples formas de concurrir en la transmisión del repertorio y el gusto musical (esta tesis puede ser una), pero en esta investigación se optó por el sujeto creador de música o compositor, pues aunque las escenas son complejas y actualmente existen casos de *simpatizantes* u *operativos* que tienen mayor prestigio que muchas *mentes maestras* (Woodside y Jiménez 2012: 97)<sup>22</sup>, lo particular de la escena musical, respecto a otras comunidades propias de los espacios sobremodernos, es que en la jerarquización de su prestigio cultural, el que *regala música*, siempre tendrá un signo de superioridad sobre el que *no regala música de regreso*.

En esta estructura de circulación cultural, los músicos ofrecen un don que los receptores se obligan a recibir, pero sobre todo, a regresar algo, empezando con una escucha atenta, difundiendo y transmitiendo a otros el material musical, y mejor aún, regresando algunas monedas a través de la compra de mercancía, de asistencia a conciertos, o contratación. Pero no se piense que las escenas finalmente sucumben al mero cuánto, no, es muy importante destacar que en los sistemas agonísticos, las monedas están cargadas de personalidad, de magia ritual, y además, claro, “las cosas que se venden tienen todavía un alma y todavía están perseguidas por sus antiguos dueños” (Mauss, 1979:247).

Entrando al concepto de *escena musical*, se recupera la propuesta de Khan-Harris (2004), quien dice que las escenas musicales son espacios producidos por las consecuencias

---

<sup>22</sup> Al respecto de los actores involucrados en las escenas musicales, sobre todo a partir de la difusión del internet, Woodside y Jiménez (2012), utilizando la propuesta de Todorov (2003), proponen una tipología con tres grandes categorías: “Masterminds, Operatives y *Sympathizers*, que corresponden a los procesos musicales desde la creación hasta la apropiación por parte del público. “Los *Masterminds* o mentes maestras. Desempeñan las labores primarias de creación musical; se encargan de originar las ideas musicales. En este campo se encuentran agrupados los músicos, los sellos digitales o nettables, sellos independientes, disqueras transnacionales, colectivos de músicos y productores [...] Los *Operatives* u operativos. Conforman un dispositivo de vinculación que primordialmente provee la infraestructura mediática y de colocación para las producciones de los *Masterminds*. Son figuras parecidas a las de un curador y funcionan como un encargado de presentar al público panoramas. En este grupo se ubican los medios de comunicación, los promotores, los festivales y los foros [...] y) Los *Sympathizers* o simpatizantes. Son los seguidores de los proyectos musicales.

Se encuentran entre los límites de ser consumidores tempranos y ser participantes activos en el proceso de difusión. A partir de actividades no redituables ellos tejen redes y vínculos (Woodside y Jiménez 2012: 97,98).

intencionadas e inintencionadas de la *reflexividad*<sup>23</sup> y *reflectividad* de sus miembros. Según este planteamiento, en las sociedades modernas todo principio estructural es continuamente revisado y redefinido, por lo que aflora la capacidad para cuestionar las certezas y reconocer tácitamente que las estructuras son transformables. De acuerdo a eso, las escenas llevan algún nivel de agencia o empoderamiento para reformular las reglas y los recursos que constituyen su propia comunidad. Crucialmente, la reflexividad esta más presente en ciertas áreas de la sociedad moderna que otras, y un lugar en el que se practique extensivamente puede definirse como una “comunidad reflexiva” (Harris, 2004:98,99). Así este autor concluye:

La escena, como comunidad reflexiva, se puede definir desde cuatro criterios: Primero, uno no nace, ni es obligado, sino uno mismo se adentra en ella; segundo, se puede expandir ampliamente sobre un espacio abstracto y también en el tiempo; tercero, plantean conscientemente el problema de su propia creación y constante reinención, mucho más que las comunidades “tradicionales”; y cuarto, sus “herramientas” y productos no son materiales, sino que tienden a ser abstractos y simbólicos (Lash, 1994:161 en Harris, 2004: 100).

Las escenas entonces, son comunidades que se estructuran mediante la circulación de bienes musicales, ahí reside su agencia relativa, pues sus actores miembros, han desarrollado conjuntos de prestaciones, contraprestaciones y mecanismos particulares para *regalar-recibir-regresar*, en los cuales, destaca la vigilancia constante sobre el sonido y sobre los medios de producción de los *dones musicales*. Para observar la pertinencia del concepto de escena musical en su dimensión de comunidad reflexiva, regreso al planteamiento de Augé:

Más allá del acento sobre la referencia individual o sobre la individualización de las referencias, habría que prestar atención a los hechos de singularidad: de los objetos, de los grupos o de las pertenencias, recomposición de lugares, singularidades de todos los órdenes que constituyen el contrapunto paradójico de los procedimientos de puesta en relación, de aceleración y de deslocalización reducidos y resumidos a veces por expresiones como "homogeneización, o mundialización, de la cultura". Las tres figuras del exceso con las que hemos tratado de caracterizar la situación de sobremodernidad permiten captar esta situación sin ignorar sus complejidades y contradicciones, pero sin convertirlas tampoco en el horizonte infranqueable de una modernidad perdida de la que no tendríamos más que seguir las huellas, catalogar los elementos aislados o inventariar los archivos (Augé, 2000:44-46).

Para cerrar el apartado, regresamos a la reflexión inicial. Es cierto que Tijuana puede considerarse como un gran no lugar (Olmos, 2007:32); al caminar y manejar por sus calles se percibe una superabundancia de acontecimientos, una masa de personas anónimas con

---

<sup>23</sup>Reflexividad, concepto que el autor retoma de Giddens, es el continuo monitoreo de la acción humana en el que las micro-operaciones de reflexividad se vinculan a los macroprocesos de “estructuración” (reglas y recursos implicados en la reproducción social), (Giddens, 1984:8 en Harris, 2004:98).

referencias tan individualizadas que se desfasan los tiempos y los espacios entre unos y otros. En la misma tónica, también puede considerarse cierto que en la frontera, los procesos mediáticos trastocan la construcción ficcional del otro, acelerando los procesos de cambio imaginario (Olmos, 2007:32). En estos términos, Tijuana y la frontera, como no lugares, son espacios propicios para la crisis en la producción de sentido.

Sin embargo, en la presente argumentación, el concepto de no lugar se retoma desde su condición de espacio mediatizado por las palabras (Augé, 1998:99), y de ahí se deriva la noción de que ciertos no lugares se mediatizan por textos culturales densos. Para amacizar esta idea se triangula con los conceptos de escenas musicales (Harris, 2004:98) y potlach (Mauss, 1979:257) urbano, para describir la pervivencia de sistemas de circulación cultural que tienen una función moral de formalizar lazos de amistad, que al mismo tiempo, adentran a la persona en un juego de jerarquías de prestigio. En esta perspectiva los no lugares pueden incorporarse a formas singulares de construir sentidos colectivos sobre el espacio y el tiempo en la ciudad.

Precisamente las escenas musicales constituyen contrapuntos paradójicos en el contexto tijuanense. Son comunidades caracterizadas por la circulación de repertorios y gustos musicales que han desarrollado mecanismos particulares para evitar el borramiento de convenciones sonoras y sus correspondientes referentes de significación y funcionalidad. En este último sentido, las latencias de las escenas (o al menos las del corrido y el *metal*), pueden rastrearse incluso hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando se formaliza la transmisión de sus respectivas convenciones musicales, pero repuntan a mediados del siglo XX cuando se facilita la circulación musical gracias a la materialización del repertorio en tecnología industrial.

En este escenario, participar en el intercambio musical engendra en las personas una gama de referentes relacionales y de identificación, enriquecidos por relatos de origen y rituales colectivos, que por su hechura relativamente nueva, se llevan a cabo en los únicos espacios disponibles en la sobremodernidad: no lugares, justamente, el tipo de no lugares inscritos de textos densos cargados de historicidad. Así, al formar parte de una escena, por más pequeña que sea la participación, (incluso aproximándose etnográficamente), se recorren las calles de Tijuana y se pueden percibir acontecimientos relevantes, recordar experiencias vividas en los

no lugares, reconocer diferentes formas de identificación, o compartir las mismas referencias cronotópicas con otras personas.

Finalmente se puede mencionar que las escenas musicales fluctúan entre las polaridades falsas atribuibles a los no lugares y a los lugares antropológicos (Augé, 1998:83), por lo cual, cabría hacer la pregunta ¿puede considerarse a las escenas musicales como un lugar antropológico? Sí, si nos remitimos a la noción de larga duración, pues no son géneros musicales nacidos de la noche a la mañana, sino que provienen de un proceso de transmisión y circulación de repertorios y gustos musicales que forma una comunidad concreta y simbólica a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea (Augé, 1988:57).

Encaminando otra cuestión ¿Puede considerarse la permanencia musical como una forma cultural en las que la tradición, la memoria y la identidad se encuentran cimentadas en estructuras que cambian lentamente? Sí, un tipo de lugar singular que propongo denominar *lugar musical*.

### *1.2 Lugar musical: memoria y patrimonio del gusto*

¿Son suficientes estos argumentos para decir que aun en la frontera norte tijuanaense existen identidades construidas por la memoria y el cambio lento? Aunque Olmos tiene sus reservas, se puede intentar dar una respuesta tentativamente afirmativa pues cuando un individuo decide adentrarse en una escena musical, cuando se le develan los significados colectivos, y por supuesto, por el proceso físico de escuchar la música, se puede hablar de memorización al menos en dos sentidos iniciales: en su dimensión individual como “capacidad de conservar determinadas informaciones con un complejo de funciones psíquicas en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que se imaginan como pasadas” (Le Goff, 1970: 131), pero sobre todo a nivel colectivo ya que:

La memoria es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la identidad, cuya búsqueda es una de las actividades fundamentales de los individuos y de las sociedades de hoy. La memoria colectiva, sin embargo, no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder [...] lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad. No es una mercancía estancada del pasado, es un producto de la sociedad que lo ha fabricado según los vínculos de las fuerzas que en ellas retenían el poder” (LeGoff, 1991: 181 y 227)



Retomando la propuesta de Pierre Nora (1989), me gustaría plantear que las escenas musicales, cada una por su lado, pueden ser un *lugar de memoria*, noción que incluso sirvió de inspiración para Augé, que sugiere:

Estos *lugares de memoria* son fundamentalmente remanentes, la corporalidad final de una conciencia memorial que apenas sobrevive en una era histórica que juega fuera de la memoria porque la ha abandonado [...] hacen su aparición en virtud de la desritualización de nuestro mundo [...] integran particularidades en una sociedad que las borra; son signos de distinción y membresía grupal en una sociedad que tiende a reconocer individuos sólo como idénticos e iguales [...] Los lugares son creados por una interacción de dos factores que resultan en su recíproca sobredeterminación, por un lado, debe haber una voluntad de recordar, una intención, particularmente un recuerdo sobre un tipo de producción social con vistas a futuro [...] por otro lado es clara la intervención del cambio, del tiempo y de la historia, los lugares hablan de ella, son una mezcla, un híbrido o mutante que bordea íntimamente con la vida y la muerte, con el tiempo y la eternidad, con lo sacro y lo profano, lo inmutable y lo móvil, que se entretiene en una *Banda de Möbius* entre lo colectivo y lo individual (Nora, 1989: 12 y 19)

Allier, (2008:175) leyendo a Nora comenta que el lugar de memoria es toda unidad significativa, de orden material o ideal de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad, una encrucijada donde se cortan diferentes caminos de la memoria como su capacidad para perdurar y ser incesantemente remodelado, reabordado y revisitado. Es precisamente bajo estos términos que se podría argumentar que las escenas musicales pueden considerarse lugares de memoria porque la gente vuelve por su propia voluntad a componer y recomponer, tocar y retocar, escuchar y reescuchar, bailar y rebailar, comprar y recomprar discos, mercancía, conciertos.

Para continuar el planteamiento de tesis sobre la permanencia musical se propone el concepto de *lugar musical*: una confluencia derivativa entre el no lugar (Augé, 1998) y el lugar de memoria (Nora, 1989) que sirve para describir ciertos espacios de la sobremodernidad mediatizados por una estructura de transmisión musical, basada en el conjunto material y simbólico de prestaciones y contraprestaciones que encarnan la voluntad de ciertas comunidades para mantener viva la música de corrido y *rock* pesado que no están apostando por el lucro comercial, sino por mantener una forma de circulación cultural identificatoria, históricas y relacionales.

Un lugar musical, puede estar compuesto, ni exclusiva ni limitativamente por el conjunto de no lugares físicos en que se acostumbre hacer conciertos, por la totalidad de los repertorios

y sus variaciones regionales, por los saberes técnicos y de apreciación musical, los circuitos de intercambios, las relaciones entre los miembros, la transmisión de significados y conducta de ambientes acústicos festivos, códigos para el goce musical, y otros componentes a los cuales los individuos pueden regresar para darle orden y sentido al tiempo y al espacio en un contexto de sobremodernidad, desacralizado y mercantilizado.

El análisis comparativo que haré el segundo y cuarto capítulo, dará a conocer los mecanismos singulares diferenciados con los que las escenas del corrido de traficantes y el *rock* pesado construyen un contrapunto al vértigo sobremoderno que intenta borrar sus referencias nacidas en tradiciones musicales que llegaron hasta la época de la sobremodernidad y entraron al ejercicio de la micronegociación de los modos de producción y los significados musicales

En efecto son tradiciones jóvenes comparadas con el repertorio mítico ritual indígena, pero eso no descarta que operen bajo la lógica de la persistencia y el cambio lento, ¿pero podrían considerarse un patrimonio cultural? Volviendo al debate inspirado en las propuestas de Olmos, esta vez, hablando del *patrimonio intangible* y el *arte musical yumano* (2011), en una intentona de definir el *patrimonio musical* mestizo e indígena de la frontera norte, lo apunta como:

Aquellas manifestaciones musicales que han sido incorporadas a la memoria cultural y que poseen características técnicas que son apreciadas y valoradas por la cultura donde fueron creadas [...] es preciso que tengan representatividad, identidad y por lo tanto, memoria en el contexto cultural donde surgen y donde se desarrolla. La tríada entre patrimonio intangible, memoria e identidad son articuladores inseparables (Olmos, 2011: 95 y 96).

Esta definición, aunque abre una puerta para pensar en los procesos de memorización propios de las escenas musicales urbanas (que nacen ambas de mestizajes culturales), se cierra más adelante, pues cuestiona directamente las cualidades patrimoniales del corrido de traficantes ya que según el autor “es bien conocido que se reproduce bajo la lógica de lo comercial y la cultura de la grandes masas” (Olmos, 2011:108). Cosa que como dije puede rectificarse si observamos la dimensión de gasto suntuario y agonístico.

En primer lugar, la definición de Olmos es problemática porque esta pensada dentro de la lógica de la conservación y salvaguarda del patrimonio inmaterial de la Unesco (2003)<sup>24</sup>. De acuerdo a esta óptica, no cualquier objeto cultural puede entrar al “rango” de patrimonial, sino sólo aquellos elementos susceptibles de ser “conservados” para siguientes generaciones, por lo que la propuesta final del autor se encamina a la necesaria creación de fonotecas para el registro y difusión de manifestaciones artísticas de tradición oral a punto de desaparecer, como el caso de la música yumana (Olmos, 2011: 97 y 109)<sup>25</sup>.

Pero para alejarse de la perspectiva conservacionista, ya que “la noción de que podemos o debemos preservar la cultura es un ejemplo de reificación, de que la cultura es una cosa o

---

<sup>24</sup> Entre los puntos más destacables de la Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial se encuentra el Artículo 2: Definiciones, que dice textual: 1. Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible. 2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes: a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales. 3. Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos”. Y también destaca el artículo 12: Inventarios, que estipula: 1. Para asegurar la identificación con fines de salvaguardia, cada Estado Parte confeccionará con arreglo a su propia situación uno o varios inventarios del patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio. Dichos inventarios se actualizarán regularmente. Sin embargo para que un objeto pueda ser “inventariado” como patrimonial, además tienen que cumplir 5 criterios: Criterio 1 El elemento es constitutivo del patrimonio cultural inmaterial, en el sentido del Artículo 2 de la Convención; Criterio 2 La inscripción del elemento contribuirá a dar a conocer el patrimonio cultural inmaterial, a lograr que se tome conciencia de su importancia y a propiciar el diálogo, poniendo así de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dando testimonio de la creatividad humana; Criterio 3 Se elaboran medidas de salvaguardia que podrían proteger y promover el elemento; Criterio 4 La propuesta de inscripción del elemento se ha presentado con la participación más amplia posible de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado; y Criterio 5 El elemento figura en un inventario del patrimonio cultural inmaterial presente en el(los) territorio(s) del(los) Estado(s) Parte(s) solicitante(s), tal como se determina en el Artículo 11iii y el Artículo 12iv de la Convención. (pp: 2 y 6).

<sup>25</sup> A pesar de la objeción, el corrido, incluyendo el tema de contrabando y de narcotráfico, fue incluido en 2012, en el inventario de patrimonio cultural inmaterial del Sistema de Información Cultural, de la Comisión Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Aunque sin medidas especiales para la salvaguarda, salvo casos como los corridos regionales. [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=frpintangible&table\\_id=186](http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=frpintangible&table_id=186)

un objeto sobre el que se puede actuar desde afuera” (Byrne, 2008: s/p), se juega un enfoque que atribuye lo patrimonial:

A los apegos que las personas sienten por los *lugares*, los cuales, pueden estar basados en historias transmitidas sobre ellos, o por experiencias vividas en ellos; se pueden formar o reforzar en contextos de conflicto, o por la preservación de los lugares frente al desarrollo [...] también pueden formarse en suertes de reavivamientos culturales, o en búsqueda de incrementar una posición social. Sin embargo, los afectos y apegos a los lugares patrimoniales involucran complejas combinaciones [lo que interesa destacar es] la manera en que se movilizan elementos como recurso del proyecto continuo de construcción de identidad [...] se podría decir que el patrimonio como acción social se despliega en este aspecto de la vida social (Byrne 2008).

Esta perspectiva del patrimonio como acción social tiene un punto de acople con la noción esbozada anteriormente de que las escenas musicales constituyen sus propios imaginarios espacio temporales a través de procesos de circulación de repertorios y transmisión de gustos musicales con un carácter agonístico que tienen la función de generar lazos de amistad y jerarquías de prestigio. Siguiendo la misma reflexión y recalando la particularidad que hace de las escenas contrapuntos identitarios de cambio lento dentro de contextos urbanos sobremodernos, se adelanta un punto ya expresado por Pierre Bourdieu que se retomará con mayor profundidad en el siguiente apartado: “el amor a la música es garantía de espiritualidad [...] no hay sin duda gusto alguno, que esté más profundamente implantado en el cuerpo que el musical” (Bourdieu, 1990:128).

Continuando con la definición de lo patrimonial y de acuerdo a esta misma perspectiva, existe una distinción primaria, bastante sencilla, entre el uso oficial y el uso común del patrimonio, en el sentido que algo puede ser patrimonio para un grupo sin que haya sido declarado patrimonio de la humanidad por la Unesco. Sin embargo, los inventarios conservacionistas conllevan una segunda distinción que no es tan sencilla, es a lo que la autora Lawrence Smith llama *disonancia de patrimonio* (2007), que advierte que la decisión de patrimonialización implica siempre despatrimonialización, a veces no intencional, temporal o trivial, pero otras, de largo alcance, difundidas e intencionales (Smith, 2007:80).

Insistiendo en esta tesitura, lo que hace el conservacionismo al decidir qué se enlista y qué no, es crear un mensaje específico de valor y significado del lugar patrimonial, y de lo que su pasado representa, el cual, puede no encontrar consensos (entre los involucrados) y tener consecuencias políticas, culturales o emotivas (Smith, 2007:82). Este problema de la

disonancia se observa en un caso quizá más hermanado con el corrido (y cercano al *rock*) que la música yumana: la inscripción del mariachi en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, como música de cuerdas, canto y trompeta<sup>26</sup>, ya que de acuerdo al estudioso del mariachi, Jesús Jáuregui (2012):

Hay subtradiciones que rechazan con firmeza la denominación de mariachi, ya que ésta se ha difundido por los medios de comunicación masiva, a lo largo del siglo XX, como un aspecto inseparable de la imagen del mariachi moderno, con traje de charro, trompeta y ejecutante de composiciones ciudadanas “con color campirano”. Por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófono semejante y repertorio parecido, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi (Jáuregui, 2012:232)<sup>27</sup>.

Este mismo proceso de rechazo entre subtradiciones es a lo que anteriormente se catalogó como la paradoja del rompimiento de la reciprocidad por ser el tipo de intercambios agonísticos que no se desarrollan entre tribus, clanes o grupos de parentesco diferentes, sino que implican una comunicación al interior de comunidades no necesariamente consanguíneas, que se delimitan por el gusto de uno u otro género musical.

Este rechazo concuerda con la propiedad reflexiva de las escenas musicales, pues se estructura desde la vigilancia del sonido al no identificarse con la trompeta, y desde la vigilancia de los modos de producción al tomar consciencia del papel de los medios de comunicación masiva en la imagen del mariachi moderno. No obstante, el polo opuesto a este rechazo es la reivindicación peculiar hacia las susodichas subtradiciones, o dicho en los términos que aquí se han expresado, subescenas, que conforman los espacios donde se definen fronteras con otros que se definen como otros con respecto a otras subescenas y espacios.

Este ejemplo viene al caso porque las subescenas del narcocorrido y el *metal stoner* se encuentran en una posición similar en tanto existen sectores, dentro de las mismas escenas, que fluctúan entre el rechazo y la reivindicación. Más todavía, la compleja combinación de

---

<sup>26</sup> <http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/el-mariachi-musica-de-cuerdas-canto-y-trompeta-00575>

<sup>27</sup> El señalamiento de este autor es que el reduccionismo de una macrotradición musical mestiza nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, que abarcaba desde la Alta California, por toda la costa del pacífico hasta Oaxaca y Guerrero (Jáuregui, 2012:222), como música de trompeta, eclipsa el gran conjunto de microtradiciones regionales a las cuales se les ha denominado mariachi durante todo este tiempo por lo que “su transformación de conjunto de cuerdas y percusiones a conjunto de cuerdas y alientos no fue un proceso espontáneo, sino el resultado de su apropiación por parte de la cultura masiva” en una etapa de profundo nacionalismo (Jáuregui, 2012:238).

elementos que se movilizan en la permanencia de estos géneros musicales, relacionados con las políticas prohibicionistas de drogas, hace que los apegos y afectos relacionados a estos lugares musicales sean rechazados y reivindicados por sectores ajenos a las propias escenas.

Tratando de contribuir a la revisión de la noción conservacionista y la dificultad para tratar al narcocorrido y al *metal stoner* como “rescatables” se puede cotejar el Artículo 2º de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial la Unesco del 2003 (que toma en cuenta únicamente el patrimonio compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos y con los imperativos de respeto mutuo)<sup>28</sup>, con el Artículo 20 del Convenio sobre Sustancias Psicotrópicas de la ONU de 1971 (que exige todas las medidas para prevenir el uso indebido de sustancias psicotrópicas)<sup>29</sup>.

Entonces, para posicionar la investigación fuera de la lógica de inscribir listas representativas, y de la idea de salvaguarda conservacionista, se recurre a la propuesta de la antropóloga Laurajane Smith, una definición de *patrimonio como proceso cultural* que puede dar cuenta de la estructura de transmisión de repertorios y gustos musicales:

Un proceso activo, vinculado a la construcción y negociación de significados a través de la conmemoración, remembranza, repetición y reconstrucción de sentidos, ceremonias y ritos, a través de actos performativos de intenso poder emocional [...] Reminiscencias de recordar lo explícita y socialmente formado por el intercambio entre la memoria y el significado (Smith, 2007:64 y 66).

Lo importante de esta perspectiva resulta al reintegrarla a la discusión referente al contexto fronterizo. Se abrió el presente apartado (1.2) bajo la sentencia de que “la tríada entre patrimonio intangible, memoria e identidad son articuladores inseparables” (Olmos, 2011:96), siguiendo esta línea, se definió el concepto de lugar de memoria como uno de los componentes del lugar musical, por otra parte se advirtió desde la introducción que se articularía con el concepto de *lugar patrimonial*, de la propia Smith.

De acuerdo a esta autora el patrimonio juega un rol como herramienta cultural en los actos y *performances* de conmemoración, y que de esta relación se desprende un aspecto central: “la tensión entre la la idea de intangibilidad (el proceso cultural de significado, construcción y reconstrucción de la memoria), y la realidad crítica de que hay cosas físicas o lugares que

---

<sup>28</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> (p: 2)

<sup>29</sup> [https://www.incb.org/documents/Psychotropics/conventions/convention\\_1971\\_es.pdf](https://www.incb.org/documents/Psychotropics/conventions/convention_1971_es.pdf) (pp:20).

se definen como patrimonio” (Smith, 2007:74). Como se ha mencionado, los lugares musicales implican la construcción de espacio identificador y relacional en base a la transmisión de gustos y repertorios musicales.

En alusión a la tensión referida por Smith, pero refiriéndonos específicamente al caso de los intercambio musical, Bourdieu (1990, 2010), ha expresado sobradamente el proceso de distinción social y jerarquización de capital cultural que atañe a la transmisión de gustos y repertorios. En cuanto a los gustos menciona :

No hay quizá nada más difícil de soportar que los “malos” gustos de los demás. La intolerancia estética puede tener una violencia terrible. Los gustos son inseparables de las *repulsiones* [...] lo que resulta intolerable para los que tienen un determinado gusto, es decir, una disposición adquirida para “diferenciar y apreciar”, como lo dice Kant, es ante todo la *mezcla* de géneros, la confusión de los ámbitos [porque producen] verdaderos barbarismos rituales, transgresiones sacrílegas, mezclan lo que debe estar separado, lo sagrado y lo profano, reúnen lo que las clasificaciones incorporadas —los gustos— ordenan separar (Bourdieu, 1990:129).

En cuanto a los repertorios dice que las diferencias más sutiles que dividen a estetas de aficionados no remiten (o no únicamente) a preferencias últimas e inefables, sino a diferencias en el modo de adquisición de la cultura musical que crean una relación particular con la música que remite a condiciones de adquisición particulares y que confiere una sensibilidad y lucidez particulares (una vez más, el vínculo gusto/repulsión) (Bourdieu, 1990:130). Es por estas características que el autor plantea que no hay práctica más clasificadora o estrechamente vinculada con la clase social y el capital escolar, que asistir a un concierto o tocar un instrumento musical noble (Bourdieu, 1990:129).

Sin embargo, es fácil sustraer la noción de *gusto musical* más allá de los lindes economicistas, más allá de la simple distinción entre un gusto culto, otro popular, o uno medio, y encaminarlo otra vez en la construcción de la identidad y memoria. En el caso de intercambios musicales contemporáneos, el concierto es el evento colectivo donde se densifica la percepción de la vigilancia sobre el sonido y los modos de producción, pero no sobra decir que dada la capacidad cognitiva para percibir tonos, ritmos y frecuencias, así como el papel que ha jugado esa capacidad en la evolución humana, incluso los intercambios persona a persona generan vínculos de amplia carga emocional, la ejecución e identificación con piezas musicales, han implicado formas para mostrar y reforzar la unidad de un grupo social frente a otros (Geissmann, 2000: 111 y 119).

Corridos norteños y *metal punk* ¿patrimonio cultural? Sí, ¿cuestionable? también, depende de la perspectiva. Desde la definición del patrimonio que presume un *valor universal excepcional*<sup>30</sup>, o de aquel que resulta de la sumatoria de criterios, podría decirse que no, sin embargo, definido como acción social o proceso cultural sí, aunque, más que autorizar y proscribir un rango patrimonial, interesa utilizar el concepto como una categoría descriptiva para comprender la forma singular de construir el espacio en los lugares musicales:

La dimensión física y materializada de los discursos identitarios, más que un sitio, es la idea de límites fluidos y relacionados a la invocación de sentidos de pertenencia. Es un anclaje físico que da continuidad a la experiencia compartida [...] corporalidad de sentimientos, imágenes y pensamientos, no sólo del pasado, sino como estructuradores de la experiencia [...] el patrimonio no es, se hace, no es simple representación del pasado, crea experiencias de percibir el mundo [...] ayuda a dar respuestas individuales en su revisitamiento (Smith, 2007:75,76,78).

Esta combinatoria de conceptos permite argumentar la primera premisa de esta investigación de que el corrido y el *metal* forman parte de respectivas estructuras musicales de larga duración cuya permanencia es una forma de patrimonio cultural. De acuerdo a lo dicho anteriormente, lo que puede caracterizarse como patrimonial en las escenas musicales es el persistente proceso de transmisión (de gustos y repertorios), así como el rico margen de posibilidades identificatorias, compartidas y contrapuestas, que derivan de la participación diferenciada en el intercambio musical. Acerca de la temporalidad de los lugares musicales, Bourdieu agrega:

Los gustos cambian precisamente porque son distintivos: tiene sin duda, relación con el surgimiento de una cultura musical basada en el disco más que en la costumbre de tocar un instrumento a asistir a conciertos, así como en la banalización de la perfección instrumental que imponen la industria del disco y la competencia indisolublemente económica y cultural entre artistas y productores” (Bourdieu, 1990:131).

Y para armonizar con el planteamiento general del capítulo: cambio lento en la ciudad, estos gustos no se transforman incesantemente, sino que:

La transformación de los instrumentos y de los productos de la actividad artística precede y condiciona necesariamente la transformación de los instrumentos de percepción artística, transformación lenta y laboriosa ya que conlleva desarraigar un tipo de competencia artística para sustituirlo por otro, por un nuevo proceso de interiorización, necesariamente largo y difícil (Bourdieu, 2010:283).

---

<sup>30</sup> Artículos 1º y 2º de Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. (<http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>).



Entonces se llega a un punto crucial cuando se habla de patrimonio, la pregunta ¿para quién? ¿Quiénes son esos que revisitan, quiénes regresan a los lugares, quiénes les tienen afecto? En el caso de las escenas musicales, y en sentido amplio, son los que le tienen apego y afecto a la música, aquellos que aman un género específico. Aunque existe buena bibliografía acerca del concepto *fan* que pudiera encajar con la argumentación de esta investigación, se prefiere considerar la noción de *melómano* por sus peculiaridades de filiación musical, para referirse a los habitantes de estos lugares patrimoniales.

Como se expresó en el apartado anterior, el creador detenta el mayor capital, y al decir de este autor, el acto artístico es una producción de un tipo totalmente particular, ya que debe hacer existir completamente una cosa que ya estaba en la expectativa misma de su aparición, y hacerla existir de manera muy diferente, es decir, como cosa sagrada, como objeto de creencia (1990: 135).

### *1.3 Saber percibir. Patrimonio festivo.*

Cuando se habla de gusto musical, de una disposición adquirida para diferenciar y apreciar entramos al campo semántico de la *estética*, cuya etimología original, *aistesis*, significa literalmente sensación o percepción sensible (Sánchez, 2002:27), por lo que se puede considerar como el estudio de la condición de *estesis*, entendida como la sensibilidad o condición de apertura o permeabilidad del sujeto, al contexto en el que esta inmerso (Mandoki, 2006:15). Así pues, hablando simplemente de la música, podemos proponer en primer nivel que los “lugares musicales” proporcionan opciones vitales de existencia, y que representan un fenómeno estético fundamental de la cultura urbana contemporánea. La estética, desde este punto de vista, aunque sí incluye lo bello y lo artístico, también puede ser una experiencia de lo *feo*, *trágico*, *grotesco*, *cómico*, *monstruoso*, *gracioso*. Lo artístico por su parte, no se reduce ni se agota en lo estético, sino en un conjunto de valores develados en la obra, religiosos, morales, nacionales, sociales, es decir el arte es relacional y se construye de elementos *extraestéticos* (Sánchez, 2002:54).

Por ello, para comprender la estética más allá del restringido ámbito de lo bello y el arte, propongo como estrategia cognitiva la proyección metafórica del término de *prendamiento* –derivado de la experiencia corporal del crío al prendarse del pezón de la madre– como origen y modelo de la condición de estesis. Lo que hace posible el prendamiento es esa afinidad morfológica íntima entre el sujeto y el objeto. Tal acoplamiento en forma y sustancia permite la *adherencia*.

Justamente, como veremos posteriormente, tal adherencia es también el mecanismo que permitiría la integración del individuo en el seno de la heterogeneidad social” (Mandoki, 2006:68,69)

Lo estético no es por tanto algo accesorio:

El prendamiento es un acto por el que extraemos vigor para vivir, como la semilla que se prenda a la tierra generando raíces para absorber sus nutrientes. Sin prendamiento no hay supervivencia posible al no haber arraigo en la realidad. No sólo desde que nacemos, sino desde que despertamos cada mañana buscamos oportunidades de prendamiento: escuchar el canto de los pájaros al amanecer, sentir la frescura de una ducha, oler el perfume del jabón, palpar la ropa limpia, saborear un café... así vamos prendándonos a pequeños placeres cotidianos para ir tejiendo nuestra existencia (Mandoki, 2006:72)

En el capítulo cuarto se profundizará en este aspecto de viva voz de los compositores, pero por lo pronto, aquí quedará dicho que los géneros musicales conllevan una forma de apropiación de la realidad en el que se cristaliza un prendamiento acústico especializado; un tipo de identidad cultural cuyo núcleo de sentido está dado por el *saber percibir* la música. En ese sentido, las escenas musicales han mantenido a lo largo de las décadas, sistemas rituales míticos a los cuales adherirse voluntariamente, lo que lleva a vincularse a las escenas es precisamente el prendamiento, la fuerza vital que provoca la música.

Este *saber percibir*, como forma de patrimonio cultural se manifiesta y transmite en la colectividad, en los *potlach urbanos* que se hacen en los no lugares de memoria. Sobre todo en el concierto o la fiesta, porque se ponen en juego dispositivos simbólicos que implican una ruptura con la percepción ordinaria. “Los desbordamientos y los excesos de todas clases, la solemnidad de los ritos, la severidad previa de las restricciones, contribuyen igualmente a hacer del ambiente de la fiesta un mundo de excepción” (Callois, 1984:112)

En realidad, con frecuencia se considera la fiesta como el reino mismo de lo sagrado. Un día consagrado a lo divino, dedicado al reposo, al regocijo [...] Es la época de la transmisión de los mitos y de los ritos, en que los espíritus se aparecen a los novicios y los inician [...] En la vida ordinaria, lo sagrado se manifiesta casi exclusivamente por medio de prohibiciones. Se define como lo *reservado*, lo *separado*; se le pone fuera del uso común, protegido por prohibiciones destinadas a evitar todo ataque contra el orden del mundo [...] pero el período sagrado de la vida social es precisamente aquel en que las reglas se suspenden” (Callois, 1984:112).

Las fiestas no debe olvidarse, tiene una función de renovación, de renacimiento, constituyen una abertura en el tiempo, es un regreso al caos, que asume la función de regenerar el mundo real (Callois, 1984:115). La noción festiva debe ser enunciada con cuidado dado que el planteamiento está orientado a describir procesos de sociedades tradicionales con

cosmogonías milenarias en los que el conjunto total de la sociedad se involucra en la fiesta. Esto sin embargo, no exime que la fiesta constituya un proceso de renovación espiritual o de estructuras simbólicas, de hecho, si es que renueva algo, estaría renovándose la propia escena musical, mediante el revisitamiento de sus aparatos de vigilancia reflexiva. Lo que pasa es que siendo invenciones culturales con menos de un siglo, nacidas en contextos de modernidad, tienen referencias aun en maduración, pero no por ello menos significativas, para los amantes del corrido y del *metal*, el conocimiento y la realidad musical constituye un mundo de representaciones con estructuras de significación, percepción y jerarquización que son la cristalización de una forma particular de percepción de la realidad.

Finalmente, las décadas han demostrado que a pesar de las censuras y la proscripción, los norteños y *punks* han encontrado un ariete de batalla simbólica en la articulación de procesos de identificación cultural, articulación de sistemas semánticos de pertenencia, otredad y alteridad, en base a la transmisión de gustos y repertorios musicales; una forma de identidad cultural específica que se articula de forma compleja a la construcción de la frontera entre México y EU y particularmente como forma de representación de un contexto de violencia provocado por el prohibicionismo de drogas.

#### *1.4 Cerrando el capítulo. Cambio lento en la ciudad.*

Finalmente el planteamiento sigue siendo muy sencillo, el narcocorrido y el *metal-punk* son formas de patrimonio cultural que han desarrollado estructuras simbólicas de referencia identitaria y memorística dentro de los contextos fronterizos del norte de México. Como parte de tradiciones musicales centenarias que conviven y negocian significados y formas de producción con las industrias culturales.

Sin duda la música con su fuerte capacidad evocativa ha ayudado a condensar percepciones sobre la prohibición, sus personajes y sus sustancias; retomando el primer planteamiento, la particularidad simbólica de los géneros seleccionados reside en su particular vocación histórica a representar el prohibicionismo. Pero lo central en estas formas de identificación, como veremos, esta en mantener ciertas tradiciones estéticas musicales. Así que demos paso al capítulo dos, una revisión historiográfica que rastrea y reconstruye la

genealogía del narcocorrido y del *metal stoner* que influyó para que se construyera la escena musical tijuanaense.

Si las escenas han durado tantas décadas, confirman una paradoja profunda pues dentro del contexto sobremoderno fronterizo que es Tijuana, aún persisten formas de identificación que buscan mantenerse sin muchos cambios, o cambiando lo más lento posible.

## II. Historiografía y contexto de los géneros musicales.

### 2.1 Breviario del corrido. Cronología y perspectivas.

Lo que conocemos por *corrido* se reconoce por su letra. “La función esencial es la de informar sobre determinado suceso, mientras la musicalización pasa a segundo rango.” (Valenzuela, 2014: 53). La posición que se rescata es la que de acuerdo a Vicente Mendoza (1954) y otros, considera al corrido como una invención que deriva del romance español y de la copla, conformando un género épico lírico narrativo con un acompañamiento musical sencillo. (Olmos, 2002:3; Valenzuela, 2014: 30,31).

Desde la ya clásica definición de Mendoza (1954) el corrido: por lo que tiene de épico, deriva del romance, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combate, una historia por y para el pueblo. Lo lírico, deriva de la copla y el cantar, engloba relatos sentimentales para ser cantados, poniendo las bases de la lírica popular (Mendoza, 1954:9 [en Valenzuela 2014:30]). Para Aurelio González, el corrido mexicano puede considerarse como “la última expresión de la balada hispánica” (2011:15)<sup>31</sup>.

Es aceptable decir que el *corrido mexicano* aparece en el siglo XIX, sin embargo, la década y la región son datos en discusión. De acuerdo con Mendoza la balada deviene corrido en diversos puntos del país en el último cuarto del siglo “cuando se cantan las hazañas de algunos rebeldes al gobierno porfirista [...] es propiamente el principio de la épica en que se subraya y se hace énfasis en la valentía de los protagonistas y su desprecio a la vida” (1954: 15). Gonzales aporta diciendo que la dimensión épica no es la única, sino que existe toda una vertiente novelesca, por lo que nos dice:

No se puede pretender ubicar el origen del corrido al margen de tradiciones genéricas dominantes, ni ignorar la continuidad y universalidad genérica, esto es baladística, que presenta el corrido.

---

<sup>31</sup> De acuerdo con este autor “el género [de la balada] tiene una extraordinaria difusión al grado que casi se podría considerar como una expresión universal, aunque con múltiples matices dependiendo de los contextos sociales y las épocas históricas. Están compuestas básicamente para el canto (con o sin acompañamiento instrumental) y a lo largo de los siglos han tenido una intensa vida comunitaria. Una de las formas más vitales de la balada es el Romancero al cual podemos calificar como la expresión hispánica de la balada, cuyo corpus abarca hoy en día más de siete siglos de documentación y una dispersión geográfica que cubre desde luego toda la Península Ibérica, todo el continente americano, las islas atlánticas de Canarias y Azores y Madeira, Canadá, norte de África y muchas zonas del Mediterráneo oriental y algunas zonas de Asia. (González, 2011:12)

Así su condición de literatura de transmisión oral con expresiones tradicionales explica su multimorfismo formal o regional, y su condición de popular implica un apego a temas tremendistas, estructuras formularias y fijeza en su transmisión (González, 2011: 20).

El revisionismo de González advierte que dada “la oralidad primigenia del romance o del corrido, impide que podamos fijar con seguridad un momento de la creación del género” (González, 2011:22). Sin embargo, concluye que se puede “hablar de una línea conductora en la caracterización de los personajes corridísticos que parten desde antes del siglo XIX, sigue por el corrido revolucionario, pasando por figuras de bandoleros para desembocar en nuestros días con figuras de capos y mafiosos” (González, 2011:32). Y se mantiene en el pensamiento donde “la transmisión del corrido, es básicamente por el canto, el valor noticiero y propagandístico, incluso el contenido novelesco, hacen que prime la letra sobre la música” (González, 2011:19).

La mayor expresividad del corrido mexicano depende, no de una exposición mostrativa, visualizadora de la acción en progreso, sino de una actitud ante los hechos, conductas y palabras recordados que los levanta a un plano modélico, considerándolos dignos de pasar a la historia y de ser imitados por su valor paradigmático (Catalán, 1997: 18,19 [en González, 2011:32]).

Américo Paredes, dando un giro de perspectiva, dice que el corrido puede rastrearse en el área fronteriza México-Texas desde la mitad del XIX. El giro viene dado al ponderar la dimensión musical como característica del corrido mexicano; sin menospreciar lo lírico, puesto que explica profusamente el sentimiento antiamericano evocado en la disputa cultural y política con lo anglosajón posterior al tratado de Guadalupe Hidalgo (Paredes, 1963:236) el autor apunta que al interior de la balada existen tradiciones específicas<sup>32</sup>, y los que hace particular al corrido mexicano tiene que ver con las mezclas musicales, particularmente, la simbiosis con la música nortea, él ejemplifica con dos bailes de República Checa: la polca y la redova, los dos de moda entre las élites mexicanas del XIX, pero mientras la redova fue abandonada:

La polca fue retomada por los grupos folclóricos de los estados del norte de México. Por generaciones ha sido el baile del norte, entre personas que también cantan corridos y décimas. Las polcas europeas han recibido nombres locales; los músicos folclóricos han compuesto nuevas polcas. Tan característica es la mexicanización de la polca, que los mexicanos la llaman Música Nortea. En Tamaulipas, donde la polca desafía al huapango tamaulipeco como el baile regional, los estilos de bailar y tocar han estado influenciados por el huapango desde hace mucho y más

---

<sup>32</sup> Para este autor “una tradición implica un corpus de baladas lo suficientemente grande y consistente para tener impacto significante en el comportamiento de las personas” (Paredes, 1963: 232)

recientemente han sido afectados por los bailes norteamericanos como el *square dance* y el *jitterbug* (Paredes, 1963: 232).

Resulta conveniente el hilo argumental de Paredes, dado que lo que me interesa explicar es la transformación musical y porque se interesó en los corridos fronterizos. Por supuesto que no son pocos los estudiosos que han dado cuenta del acompañamiento que la *música norteña*<sup>33</sup> ha tenido con el corrido y particularmente con la vertiente de mi interés, el corrido de narcotráfico (Astorga, 1995:92; Montoya, 2014:43; Olmos, 2002:2; Valenzuela, 2014: 43). Incluso se podría asegurar que corrido de narcotráfico y música norteña irrumpen en una intersección con las industrias discográficas.

Volviendo al espacio tamaulipeco, se puede rastrear el germen de un vínculo entre el corrido del narcotráfico y la música norteña, ya que de acuerdo a la etnomusicóloga Ragland:

La introducción del acordeón en conjuntos campesinos del noreste mexicano durante la década de 1920, y principios de 1930, coincidió con la disponibilidad de la tecnología de grabación en el lado de la frontera con Texas. RCA-Víctor hizo la primera grabación de géneros regionales de los Estados Unidos y también de México, para lo cual lanzó su filial, Bluebird, creada en la década de 1930 para aprovechar el mercado rural y regional (Ragland, 2009:50).

Por su parte, el etnohistoriador Montoya dice:

La música norteña surgió cuando se grabaron los primeros temas de los duetos compuestos por Narciso Martínez (acordeón) y Santiago Almeida (bajo sexto); además del hecho por Jesús Maya y Timoteo Cantú, en las décadas de 1930 y 1940, respectivamente. Bajo la clasificación de “música norteña”, se grabó y comercializó repertorio mexicano con el acompañamiento de un bajo sexto y un acordeón. Si pensamos en el radio como un medio de difusión de la música grabada, la transmisión del primer programa en español, al interior de los Estados Unidos (1928), forma parte del proceso de creación de una industria del entretenimiento, iniciado en la década de 1920 como una creación de la industria cultural estadounidense [...] la música norteña nació transnacional; su esencia es migrante y su naturaleza viajera. Si el nacionalismo mexicano ignoró por varias décadas a la música norteña, fue porque, además de la guitarra, poco tenía de mexicana con sus sonoridades de acordeón y ritmos europeos de baile de salón. No era 100% mexicana, por lo menos no desde la concepción del Estado (Montoya, 2014:17,18).

Para no perder de vista uno de los ejes analíticos, hay que mencionar que en esta década empiezan las primeras medidas de ilegalización de ciertas sustancias narcóticas, la marihuana

---

<sup>33</sup> De acuerdo con Omar Montoya “La música norteña es aquella que se define, desde lo instrumental, por un acordeón y un bajo sexto. Partiendo de los géneros musicales que le dan cuerpo, la norteña se define por la ejecución de géneros dancísticos europeos como la polca y el vals, además de géneros mestizos nacidos en América como el corrido, la canción ranchera, el bolero y la cumbia” (Montoya, 2014:4)

en 1920 y la amapola en 1926 (Astorga, 1997: 2). Lo digo porque de acuerdo a Ramírez-Pimienta:

Si definimos el narcocorrido como una canción que trata de algún narcotraficante, la primera muestra del género sería “El Pablote”, compuesto por José Rosales e interpretado por él mismo a dueto con Norverto González. La grabación fue hecha el ocho de septiembre de 1931 en El Paso, Texas, para el sello Vocalion que pertenecía a la Brunswick Radio Corporation, subsidiaria de Warner Bros Pictures. Tema dedicado a Pablo González, un importante traficante chihuahuense de principios del siglo XX, uno de los primeros capos mexicanos del narcotráfico (Ramírez, 2012: 86, 87).

Tres años después, Juan Gaytán graba “por morfina y cocaína” y “el contrabandista”, estos, dice Ramírez (2012: 86), son los primeros corridos que cantan sobre la actividad del tráfico transnacional de drogas ilegales. Para imaginar la unión entre el narcocorrido y la norteña, se retoma la recreación literaria que Haghenbeck (2014) sugiere:

Enrique escuchó la canción que el grupo musical dejaba escapar. Era una simple canción, quizás como muchas otras, un corrido compuesto por José Rosales y acompañado por el músico Norberto Gonzales [sic.], el tema se llamaba El Pablote. Las anécdotas de su vida eran conocidas por todos porque se repetían una y otra vez en las cantinas cual liturgias entre los que comerciaban drogas. Cuando el conjunto comenzó a cantarla en el Tívoli, Enrique Fernández Puerta sonrió: sabía que en cierto modo, él era quien había desatado esa muerte al asesinar al jefe de la policía, el mayor Dosamantes<sup>34</sup>. El lugar estaba a reventar. Hacendados y trabajadores con grandes sombreros tipo vaqueros, botas y *jeans* desgastados. Hombres duros que habían dejado el caballo por las camionetas Ford. Los nuevos reyes de la frontera disfrutando la tarde entre cervezas y escuchaban el corrido con el acordeón, el contrabajo y la guitarra (Haghenbeck, 2014: s/p).

Interesa destacar entonces que desde su origen, el corrido sobre el narcotráfico y narcotraficantes ha tenido un respaldo sonoro en la música norteña, noción que permite un equilibrio entre la dimensión musical y la extramusical de la escena tijuanaense en donde se presenta mayoritariamente el gusto por el corrido norteño.

Como se ha señalado por diversos académicos y amantes del narcocorrido, las temáticas sobre el *trafique* y sus personajes, se insertan en la tradición decimonónica del corrido mexicano, la que a su vez se inserta en la tradición del romance hispánico, y este en la balada internacional<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> La penúltima estrofa del corrido dice: El Pablote era temido / pero su día le llegó / Carnitas y Policarpio / Que Dosamantes mató.

<sup>35</sup> Las características técnicas constitutivas del corrido son un tema candente que no pretendo abordar en esta investigación, sin embargo, rescato una observación echa desde la ciencia poética “El corrido, entendido como la canción narrativa compuesta, casi siempre, por una serie de cuartetos octosílabos, con rima propia en los versos pares, es la manifestación mexicana de la balada internacional [...] Al igual que otras baladas, el objetivo



En México, la temática baladística-romancera-corridista ha transitado desde la mitad del siglo XIX con el conflicto posterior al tratado de Guadalupe Hidalgo (Paredes, 1993), (Valenzuela, 2014:37); el descontento contra el Porfiriato en el último cuarto del siglo XIX (Mendoza, 1954:15); luego el inicio del XX es quizá el periodo más fructífero con los corridos revolucionarios (González, 2011:20; Mendoza, 1954:9; Monsivais, 1983:56; Olmos, 2002:3; Valenzuela, 2014:36); y aunque como se sabe, el narcocorrido aparece en el primer tercio del siglo XX, la época de su irrupción estaba dominada por la problemática y la figura del migrante, que dominó desde la década de 1920 (De la Garza, 2008: 17), y posteriormente de 1940 a 1960, con el tema de los braceros y la pobreza del campesinado en general (Montoya, 2014:17).

Sin embargo, el narcocorrido se mantiene relatando un gran momento de la historia mexicana, el prohibicionismo. Claro que “contar historias de individuos al margen de la ley no es nuevo, se enmarca en la tradición general del bandolero o del contrabandista, presente en muchas baladas no sólo hispánicas” (González, 2011:27). Ya se han mencionado las fronteras norteafricanas del centro y noreste, pero el noroeste no se queda atrás. Respecto al área californiana, la figura del bandolero aparece en la segunda mitad del siglo XIX con corridos como los de “Joaquín Murrieta” (Valenzuela, 2014: 38); en cuanto al contrabandista, presente desde el siglo XIX, se puede considerar los corridos tequileros de la década de 1920 y 1930 como el antecedente temático antecesor al narcotráfico (González, 2011:42; Ramírez, 2011; Valenzuela, 2014). No fue hasta la década de 1970 que el narcocorrido toma notoriedad en la escena corridística (Astorga, 1995:91), (Ramírez, 2010:85) (Valenzuela, 2014:89).

Para resumir el breviarío historiográfico, se puede decir que el corrido es una forma de poesía cantada que versa sobre eventos de interés popular, una invención cultural mexicana que emerge por lo menos a mediados del siglo XIX como la vertiente moderna del romance

---

es relatar un suceso épico o novelesco, usando un conjunto específico de recursos y procedimientos que constituyen la poética del corrido. En mi opinión, tomó de la vertiente tradicional del Romancero su narratividad, pero su carácter marcadamente noticiero, así como rasgos temáticos y estilísticos, proceden del Romancero Vulgar. Conviene recordar que, a partir del siglo XVII, la cuarteta octosilábica y la seguidilla, en segundo lugar, se convierten en las estrofas favoritas de la lírica popular hispánica y se mantienen hasta el XIX, cuando nace el corrido[...] [pero] a diferencia de países iberoamericanos, las sextillas menudean en la lírica mexicana, después de las cuartetos y antes de las seguidillas[...] las estrofas están íntimamente relacionadas por el relato que se nos cuenta y las cuartetos o sextillas que contienen la materia narrativa siguen un orden determinado.” (Altamirano, 2007: 261-264)

hispano que colisiona con diversos mestizajes musicales, en diversas regiones del país, que los hace una tradición específica dentro de la balada internacional. Finalizo este primer apartado con la idea de que la perspectiva académica matiza la cronología del corrido. Desde mi punto de vista existen dos perspectivas generales:

La primera perspectiva que reconozco la voy a llamar, *perspectiva lírica-histórica*. Es la que da el peso a lo lírico, a la letra sobre la música, donde el recuento se propone emparejado con la historia mexicana, pudiéndose reconocer los reformistas, porfiristas, revolucionarios, cristeros<sup>36</sup>, etcétera; o bien pueden dividirse por el tipo de personaje como el caudillo, bandolero, migrante, bracero, migrante, etcétera. Lejos de las predicciones puristas o pesimistas, el corrido ha permanecido desde su aparición, mutando, cambiando de significados, pero siempre congruente con su cualidad noticiosa y novelística.

Las confrontaciones violentas parecen ser un hilo conductor entre las fluctuaciones temáticas del corrido, el prohibicionismo de drogas ha tenido una serie de consecuencias sistemáticas que han tenido la suficiente relevancia para que se venga contando desde hace por lo menos 90 años, la creciente producción y transformación lírica del narcocorrido, así como la sed de consumo del mismo, sin duda nos advierte de fenómenos de relevancia social. Desde esta postura describiré el carácter narrativo del corrido tijuanense de la épica y novelesca historia del Cartel de los Arellano Félix (Caf).

Respecto a mi hipótesis de investigación, ofreceré la detallada historicidad que el corrido tijuanense ofrece de los acontecimientos posteriores a la riada violenta posterior al 2006. Para una pequeña muestra, un pedacito del duelazo norteño entre Revolución Norteña y Linces Boyz dos grupos de cajón en la escena tijuanense:

Linces Boyz:

*Las cosas cambiaron aquel 2008, aquella balacera  
Problemas de jefes dividen la plaza y estalla la guerra  
El Tres y el Muletas se independizaron y era el final de la tregua.*

---

<sup>36</sup> Las posturas clásicas de esta perspectiva como Mendoza (1954 [en Valenzuela: 2014:46]) o Aubague (1977 [en González, 2011:23]) escucharon con recelo los corridos producidos a medias del siglo xx pues aseguraban que el contenido épico-histórico se difuminaba en la interacción con los medios masivos de comunicación, la alfabetización, urbanización, etcétera. Sin embargo posturas contemporáneas como Astorga (1995:92), Ramírez-Pimienta (2012), o Valenzuela (2014:66), aluden al corrido sobre tráfico de drogas y sus personajes como la continuación indiscutida del corrido mexicano.

Revolución Norteña:

*Era del 7-7 brazo ejecutor que fue mi gran jefe  
No pude salvarlo en el cañaveral, aun su ausencia se siente  
Y toda la plaza se descontroló al confirmarse su muerte*

Linces Boyz:

*No fue culpa mía, las broncas entre ellos, no voltee bandera  
Entre la espada y la pared quedamos tú y yo en aquella guerra  
Era mi deber seguir a mis jefes eran el Teo y el Muletas*

Revolución Norteña:

*Aquella amistad que había entre nosotros te salva de un tiro.*

(Ramón Abasta, “No voltee bandera”: 2010)

La otra perspectiva reconocible la voy a llamar *sónica-estética*. Es la que además del carácter épico-narrativo, le atribuye características musicales. En este espectro, más que tipologías episódicas, se suele aludir a procesos regionales. Conviniendo en el siglo XIX, el sonido del corrido puede rastrearse incluso a mediados del siglo, aquí, dada la particularidad de la escena tijuanense, enfatice el respaldo sónico dotado por la música norteña, pero el corrido hizo tierra con otros mestizajes sonoros nutridos por el violín o la jarana del huapango huasteco, los instrumentos de viento de la banda sinaloense, o por las formas de poesía precolombinas; otras tipologías en esta perspectiva se desprenden del orden intersubjetivo, tales como popular/popularesco, profesional/tradicional, clásico/alterado, etcétera.

Desde esta segunda perspectiva, la temporalidad viene dada por las fluctuaciones estéticas, es decir, por las diferentes sensibilidades atribuidas a los corridos o las transformaciones en la forma de percibirlo. Sin alejarse de la dimensión épica, porque evidentemente las sensaciones del corrido derivan de las letras, se puede observar la cronología desde mediados del siglo XIX con la llegada de la polca, el vals, el acordeón, los instrumentos de viento y las métricas poéticas, a diferentes regiones culturales del país; pasando por la primera mitad del siglo XX con las grabaciones de audio que posibilitaron la reproducción en formato físico para acompañar la transmisión oral que llevó a su masificación en la segunda la mitad del siglo XX, gracias al radio, la televisión, el cine y la profesionalización de las grabaciones.

Esta última etapa permitió crear procesos de identificación musical, compitiendo sanamente con nuevas ofertas musicales; casi llegando a 1990 se inventan los primeros marcos restrictivos a su producción y consumo; finalmente, desde el primer lustro del XXI el corrido presenta un reavivamiento cultural muy importante, en los que se han fusionado los respaldos musicales, norteños, banda, huastecos, cumbias, incluso *rock*. Sobre la hipótesis, la transformación musical que se da en el corrido es componer con un *tempo* cada vez más acelerado, en ese sentido, en ciertas vertientes de la escena corridística tijuanaense, aunque sí existen tendencias a la rapidez o a ciertos arreglos musicales más acelerados, existe un apego al corrido con el acompañamiento del norteño tradicional, como lo menciona Ramón Abasta, compositor y músico de Revolución Norteña:

*Aquí somos corridos, no caricaturas, y hay mucha caricatura para allá, ahorita ya como que se estan amansando, y estan volviendo otra vez a lo clásico, va a volver otra vez, se va a acabar [...]de aquí para adelante ya no vas a oír que mochando cabezas o tirando granadas [...] la música, no hace mucho, antes del movimiento alterado, casi el corrido o la música ranchera, no usaba muchos tonos más que primera, segunda y tercera, que eran los principales tonos de una canción, y ya no nomas en el rancho, sino aquí en la ciudad, y ya después le empezaron a meter más cortes, así, en batería, y luego entran estos camaradas, y forman según, que el corrido progresivo, que ya le empiezan a meter más tonos menores, entonces el tono menor, ya no se oye igual que un tono mayor, entonces varía y por lógica la voz, pues también te cambia la forma de cantarlo, entonces ya no es tan bravía que en primera, segunda y tercera, empiezan a jugar más con las notas, lo hacen más complejo (Abasta, Ramón [entrevista]: 2015).*

Concluyendo. Son por lo menos 150 años de una tradición poética musical, una *estructura musical* de larga duración. Un corpus baladístico complejo cuyas primeras piezas siguen reproduciéndose y se intercalan con el creciente acervo, se escuchan en fiestas, cantinas, bailes y conciertos; en la casa, la esquina o el trabajo, en todo México y diferentes países del mundo<sup>37</sup>. El núcleo duro del corrido es sin dudarlo, su épica, sin embargo, en esta investigación se hace énfasis en el sonido, que no contrapone la lírica, sino que la enriquece, puesto que la voz entra de lleno al juego musical “introduce el timbre inconfundible que revela la entrega de la persona real [...] el compromiso de esa persona con sus oyentes” (Barthes, 1986:264)<sup>38</sup>. Como núcleo, lo que permanece es su carácter noticioso y

---

<sup>37</sup> Para una revisión más amplia de este punto ver Montoya (2014): La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. Ciesas, México.

<sup>38</sup> De acuerdo al apunte clásico de Barthes: “la voz humana es en efecto el espacio privilegiado (eidético) de la diferencia: un espacio que escapa a toda ciencia, puesto que ninguna ciencia (fisiología, historia, estética, psicoanálisis) es capaz de agotar la voz: clasifiquemos, comentemos histórica, sociológica, estética, técnicamente, la música: siempre quedará un residuo, un suplemento, un lapsus, algo no dicho que se designa a sí mismo: la voz” (Barthes 1986. 314,315).

novelístico; lo que se transforma es su poética, los recursos y procedimientos para relatar el suceso, se transforman los acentos silábicos y se transforma el respaldo musical, como lo dice el “viejo lobo” del corrido, Beto Cervantes, vocalista y compositor de Explosión Norteña:

*Lo que lo distingue a uno como corridista es el estilo totalmente. El que mi voz no se parece a ni una, yo no canto como ningún otro que existe en el género, y el estilo musical que tenemos también no se parece a ninguno, eso es lo que me distingue de todas las agrupaciones, y lo que se nos acredita: que somos auténticos (Cervantes, Beto, [entrevista]:2016)*

Además, como lo dijo Mon Abasta sobre la transformación sónica:

*[Con] el corrido progresivo le empiezan a meter más tonos menores, entonces el tono menor ya no se oye igual que un tono mayor, entonces varía, y por lógica la voz [...] lo que yo opino, es que con los corridos del movimiento alterado, se pierde, se oye como más débil la cantada, como no tan bravía, porque dicen que cada tono tiene su bravura, y se aminora (Abasta, Ramón [entrevista]: 2015).*

Sólo resta recordar el primer filo del binomio del planteamiento: que la *permanencia* del *género musical* lo hace una forma de *patrimonio cultural*. De estos 150 años de corrido, hace por lo menos 90 que aparecen los repertorios que hablan del tráfico de drogas y de sus participantes. Desde los corridos aislados en las décadas de 1930-1960, su posterior masificación de los setenta, las censuras de los ochenta y noventa, hasta el repunte del nuevo siglo, el gusto por el corrido de traficantes ha ido aglutinándose hasta formar una de las vertientes más nutridas al interior del género, y podría pensarse, el corrido más difundido en estos días.

A continuación se ofrece un cronograma mínimo de esta vena del corrido mexicano; propongo utilizar la metáfora del vuelo para evocar las diferentes etapas del narcocorrido, el recuento que aquí esbozo es una combinatoria de ambas perspectivas, las etapas del vuelo corresponden tanto a temporalidades del prohibicionismo, como a la sensibilidad evocada por los corridos. Puede pensarse cada corrido como un ave o paloma, figuras comunes de las canciones populares, para imaginar el contexto del objeto volador, para comprender sus fluctuaciones, sus fricciones y sus desplazamientos y apreciar desde su latencia como aves solitarias, hasta su consolidación como parvadas de corridos.

## 2.2 La balada de la bala. Corridos en la guerra del prohibicionismo.

### *El despegue. 1931-1947.*

La épica del narcocorrido relata diversas consecuencias de la prohibición de las drogas. México se anexa a la firma del convenio de la Haya en 1914 que “limitaba a usos médicos y legítimos el opio, la morfina y la cocaína [por lo que] las potencias contratantes examinarán la posibilidad de dictar leyes o reglamentos que castiguen la posesión ilegal” (Escohotado: 1994: 470,471); en 1920 autoridades sanitarias mexicanas prohíben el cultivo y comercialización de marihuana por “degenerar la raza”; en 1926 agregan la adormidera, aunque desde 1925 se había reglamentado su importación, pues se consideraba un problema traído por chinos. (Astorga, 1995:48). Hasta aquí el problema era de salud y de posesión. Sin embargo, en 1925 se dio el convenio de Ginebra.

Mientras el Convenio de La Haya se cerraba con un compromiso de los firmantes a examinar la posibilidad de dictar leyes que castiguen la posesión ilegal, la Convención de Ginebra modifica esto, mencionando en lugar de la posesión, el tráfico. En caso de tráfico ilegal, los firmantes se comprometen a imponer sanciones adecuadas, e incluso a la confiscación de las sustancias (Escohotado, 1994: 526). Astorga (1997) habla sobre algunas repercusiones de estas medidas en el territorio mexicano:

En un trabajo que analiza la influencia de la política antidrogas del gobierno de los Estados Unidos en los gobiernos mexicanos de los años 30 y 40, William O. Walker III atribuye a un funcionario estadounidense, en ese entonces representante especial del Departamento del Tesoro en México y anteriormente agente aduanal en San Antonio, Texas, la afirmación de que los chinos habrían empezado la producción de opio hacia 1925, pero que los mexicanos controlarían ya (1943) el 90% de las operaciones (Astorga, 1997:52).

No es coincidencia que para 1931 se grabara el primer corrido que hablara sobre un traficante de droga, justo en el periodo en el que se piensa que los mexicanos tomaron el control de ese negocio. De acuerdo a la historiadora Linares

La preeminencia de los asiáticos en la distribución y venta de drogas finalizó cuando, a mediados de los años veinte, fueron asesinados 11 inmigrantes chinos dedicados a dicho comercio ilícito. El responsable de las muertes fue un individuo apodado El Veracruz, al parecer integrante del grupo de *La Nacha* y su esposo *El Pablote*. Se inició así la larga historia de las ejecuciones asociadas al narcotráfico en esta ciudad [Juaréz]. La masacre de los chinos precedió la fama de la pareja González-Jasso, que controlaba la venta de marihuana, heroína y cocaína. Al parecer, la cabeza de la organización era La Nacha quien manejaba su organización con discreción y

generosidad, de tal manera que no se vio obligada a utilizar "grandes dosis de violencia" para controlar su imperio (Linares, 2009:3).

Y aunque en el corrido "El Pablote" no se habla de tráfico, ni se refiera droga alguna, por supuesto que puede considerarse como la primera balada conocida que nos da noticias del nuevo episodio histórico del prohibicionismo. El corrido relata un típico intercambio de balas en dónde un mexicano bravucón, parrandeando en un cabaret, insulta a un policía, este se defiende y aniquila al bragado Pablo González:

*A las tres de la mañana  
En el cabaret estaban.  
El Veracruz<sup>39</sup> y el Pablote  
A un policía maltrataron.*

...

*Y diciéndole ay te va  
Dos balazos le aventó.*

...

*Ya viendo Robles aquello,  
Saca la cuarenta y cinco  
En defensa de su vida*

...

*La bala cuarenta y cinco  
El pecho le atravesó.  
Y casi instantáneamente  
Muerto en el suelo cayó.*

(José Rosales, "El Pablote": 1931).

Podría parecer un corrido corriente de las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, el poder que ostenta el finado protagonista proviene del control de sustancias ilegales; habla de un traficante, pero no del tráfico de drogas; se echan balazos por el desplante alevoso, no por violar la ley. Podemos entender el corrido considerando que en esta etapa temprana del prohibicionismo, la marihuana, la heroína, y la cocaína se inscribían como problema de sanitario.

De acuerdo al historiador de las drogas Antonio Escotado (1994), El Tratado de Ginebra de 1925 tuvo dos convocatorias más, una en 1931 y otra en 1936. La de 1931 buscaba poner en práctica lo acordado en 1925 a través de las llamadas "evaluaciones" de cantidades

---

<sup>39</sup> El mismo Veracruz que asesino a los Chinos.

necesarias para usos médicos y científicos<sup>40</sup>. Eso hizo que prosperase la idea de un organismo como el Buró Federal de Narcóticos (FBN)<sup>41</sup>, al interior de la Sociedad de Naciones, cuya misión básica sería “organizar la lucha contra la toxicomanía, tomando todas las medidas convenientes para impedir su propagación y para combatir el tráfico ilícito (Escohotado, 1994: 527).

Siendo Estados Unidos el principal promotor de controlar la producción y comercialización de sustancias específicas, la frontera México-estadounidense ha sido membrana sensible de las disposiciones geopolíticas; no resulta raro que entre la tolvanera sónica del corrido norteño empezaran a dispararse corridos sobre traficantes.

Nuevamente me remito al arqueólogo del narcocorrido, Ramírez-Pimienta, quien ha realizado exhaustivas inmersiones en archivos de audio y registros de casas discográficas. Tres años después del corrido “El Pablote” y del convenio Ginebra 1931, se graban algunos corridos que narran la práctica del tráfico de sustancias ilegales y nos dan noticias sobre el endurecimiento judicial: “Por morfina y cocaína” de Manuel Cuellar Valdez, y “El contrabandista”, por Juan Gaytán, ambos grabados en San Antonio Texas, en 1934. Algunos párrafos del primer corrido nos hablan del error que puede ser entrar al contrabando:

*Fue el veintitrés de octubre,  
Como a las ocho serían,  
Llevan veintiséis convictos  
A la penitenciaría.*

...

*Van Guadalupe García  
También un americano,  
Con su corazón muy triste,  
Y su destino en la mano.*

...

*Sabas estaba muy triste,  
Acababa de llorar,*

---

<sup>40</sup> Las evaluaciones estaban vinculadas a la condición considerada esencial por los delegados norteamericanos, que era un límite aceptado por cada país para su producción.

<sup>41</sup>Buró Federal de Narcóticos, predecesor del Buró de narcóticos y drogas peligrosas, y estede la Administración para el Control de Drogas (DEA por sus siglas en inglés). [https://en.wikipedia.org/wiki/Federal\\_Bureau\\_of\\_Narcotics](https://en.wikipedia.org/wiki/Federal_Bureau_of_Narcotics) Que acabaría desdoblándose en Comisión de Estupefacientes y Junta de Fiscalización de Estupefacientes, ambas con sede en Viena). (Escohotado, 1994: 528)



*Pues había que ir a la pinta  
Ocho años iba a pasar.*

...

*Por morfina y cocaína,  
Por marihuana y licor,  
Estan poniendo su tiempo,  
Muchos allá en derredor.*

(“Por morfina y cocaína”, Manuel Valdez, 1934)<sup>42</sup>

El corrido “El contrabandista” por su parte, habla sobre los redoblamientos en la vigilancia sobre el tráfico de drogas:

*Me puse a rifar mi suerte  
Con los mentaos federales.*

...

*Por vender la cocaína  
La morfina y marihuana  
Me llevaron prisionero*

...

*Les encargo a todititos,  
Los que siguen bootlegiando,  
Que lo hagan con precaución  
Porque los andan espiondo.*

Y escalofriantemente continúa:

*Me enseñaron mi retrato  
Mi nombre y donde vivía,  
Solito caí a la trampa.  
Ese desdichado día.*

...

*Y el jefe de los cherifes  
Les ordena en alta voz:  
Amárrenlo con cadenas  
Y échenlo allí al calabozo.*

*Y en las celdas más calientes  
Estuve dos meses y un día,  
De allí salí sentenciado  
A la penitenciaría.*

(Juan Gaytán, El contrabandista, 1934)

---

<sup>42</sup> <http://www.laits.utexas.edu/jaime/cwp5/lpg/morfina2.asp>

Estos tres corridos son como palomas viajeras a la deriva en el vendaval musical norteño que estaba naciendo como género regional en las industrias discográficas estadounidenses. Al igual que en la era contemporánea, los narcocorridos de esa época, se grababan junto con temas románticos, chuscos, o de cualquier otra índole, tal cual es la riqueza de la música norteña<sup>43</sup>.

Los músicos rancheros, catalizadores de la sensibilidad norteña, fueron tempranos relatores del problema prohibicionista, pero están lejos de los compositores y artistas dedicados exclusivamente al narcocorrido. Esto se puede entender por la incipiente organización y presencia pública del narcotráfico.

Luego sigue Ginebra 1936, con el llamado *Convenio para la supresión del tráfico ilícito de drogas nocivas* en el que los países firmantes se obligan a encarcelar a los vinculados a las drogas<sup>44</sup>. En 1939 estalla la *segunda guerra mundial* y entrando la década de 1940 se suspende la prohibición y se incentiva la producción de amapola en la sierra sinaloense<sup>45</sup>, que provocó un aparente silenciamiento del narcocorrido que no volvió, según se acepta por

---

<sup>43</sup> Según los registros de los estudios Brunswick, el dúo con guitarras de Norberto Gonzales y José Rosales, grabó aquel 8 de septiembre de 1931, además de las dos partes del corrido “El Pablote”, las canciones: “La Chula”, “Jazmines blancos”, “Dos corazones”, “Vuelvo de nuevo”; y los corridos: “Los Convictos de las Cruces”, “Pajarito amarillo”, y “Moya, Pérez y Caloca” (Laird, 2001:1265). Por su parte, el dúo Gaytán y Cantú, además de las dos partes del Contrabandista, grabaron un 13 de octubre de 1934 las canciones: “Oye mujer embustera”, “Corazoncito”, y “Palomita tempranera” (Spottswood, 1990:1990).

<sup>44</sup> El resultado es el comienzo de una perfecta identidad entre los criterios imperantes en Estados Unidos y los defendidos por la autoridad internacional. Se trata de una norma que obliga a los Estados a perseguir no sólo el tráfico sino cualquier implicación en “drogas nocivas”, y que recomienda a todos crear servicios especializados de policía. En su artículo 2º obliga a las partes contratantes a dictar las disposiciones legislativas necesarias para castigar severamente, y especialmente con penas de prisión u otras privativas de libertad a la fabricación, extracción, posesión, oferta, transporte, importación y exportación de estupefacientes y por participar intencionadamente, confabular o preparar tentativamente esos delitos. (Escotado, 1994: 529).

<sup>45</sup> “Para 1942 los presidentes Ávila Camacho y Roosevelt firmaron el convenio que favorecía el cultivo de amapola y la producción de opio en poblados como Badiraguato, estado de Sinaloa. En ese momento los políticos y empresarios ingresaron con mayor determinación al negocio por estar en juego más dinero, entonces comenzaron a eliminar a los mandos medios, a los chinos y a los serranos, quienes se vieron en la necesidad de armarse por seguridad familiar. Luego México implementó el servicio militar varonil obligatorio, la renovación del ejército y la existencia, mediante decreto, de armas de uso exclusivo del ejército. Sus medidas estaban disfrazadas de legalidad y amparadas en sus instituciones para beneficiar intereses particulares, dejando totalmente vulnerables a los campesinos que se dedicaban al cultivo de opio sólo por sobrevivencia, quienes desconocían los alcances mundiales y las ganancias que redituaba este negocio a prominentes políticos y magnates mexicanos “ (Montoya, 2009: 1-32) “Algunos autores afirman que durante la Segunda Guerra Mundial presidentes de México y Estados Unidos firmaron un convenio en el que se aprobaba el cultivo de amapola y la producción de opio (Cedillo, 2007; Mondaca, 2004; Montoya y Fernández, 2009). Otros consideran que esta afirmación es un mito, pues aunque se hable mucho sobre ese pacto, no existe un documento que avale dicho convenio”. (Astorga, 1996; Córdova, 2005; Osorno, 2009). (Burgos, 2011:18)

diversos académicos, hasta 1947, con “Carga blanca”, del mismo compositor de “Por morfina y cocaína”. Relata el infortunio de José, Ramón y Simón cuando cruzaron la frontera texana y después de que “entregaron la carga, eso sí de lo mejor:

*Apenas iban llegando a la calle Veracruz,  
Cuando les cerró el camino, un carro negro sin luz,  
No hagan ningún movimiento, si no se quieren morir,  
Entréguenos el dinero que acaban de recibir.*

*Varios tiros de pistola y unos gritos de dolor,  
Se escucharon de repente esa noche de terror,  
Dos muertos y tres heridos la ambulancia levantó,  
Pero el rollo de billetes de ahí desapareció.*

(Carga Blanca, Manuel Valdez, 1947).

Se puede hacer una reflexión terminal en cuanto al despegue del narcocorrido y me remito a las dos perspectivas que he identificado al comienzo: la lírica-histórica y la sónica-estética. En primer término, he marcado el periodo entre 1931 a 1947, aunque fundamentalmente por el cronograma de las piezas musicales, también embona con una periodo específico ya que “para Astorga (2003) existirían cuatro grandes momentos de la historia del tráfico de drogas en México: 1914-1947, 1947-1985, 1985-2000 y el último momento, que se inicia a partir del 2 de julio de 2000” (Morales, 2011:6).

En estos poco más de quince años<sup>46</sup>, con cuatro *corriditos* bien identificados, se puede apreciar el carácter noticioso y novelístico del narcocorrido temprano<sup>47</sup>, por ejemplo ilustrando la transición de un problema sanitario a uno de seguridad<sup>48</sup> y del alcohol a los narcóticos; describiendo nuevas estrategias policiales, advirtiendo de las nuevas condenas carcelarias, relatando los mortales desenlaces aguardando en *los negocios chuecos*, o en

---

<sup>46</sup> “Momento caracterizado por el nacimiento del campo del narcotráfico en posición subordinada al poder de la figura política más importante en los estados productores o de tráfico en el norte del país: los gobernadores como E. Cantú o A. Rodríguez. Desde su posición subordinada, su capacidad para establecer sus propias reglas del juego era muy limitada pues sabían que sin protección política tenían pocas probabilidades de éxito o supervivencia. Se emitieron leyes que prohibían la producción y comercio de marihuana y opio, pero varios gobernadores seguirían en el negocio” (Morales, 2011:6).

<sup>47</sup> Como bien remarca Ramírez-Pimienta, si en “el corrido de Rosales no habría habido necesidad de decir que [El Pablote] González era traficante [era] porque el público lo tendría muy presente” (2012:88)

<sup>48</sup> Posteriormente veremos cómo se pasa de un problema de seguridad público a un problema de seguridad nacional, y luego un problema global, claro, a través de varios corridos.

general, un sentimiento de pesadumbre. Esta pesadez nos lleva a la segunda dimensión, la sónica-estética.

La poética del arranque del corrido de narcotráfico alude a sentimientos de desprecio o de advertencia. “El Pablote no hace un héroe de la figura del protagonista sino que, por el contrario, critica la necedad y prepotencia de este individuo” (Ramírez, 2012:87). Las estrofas de “Por morfina y cocaína” evocan un horizonte desconsolador:

*Unos dejan a sus madres, rogándole al Dios del Cielo  
Que se duela de sus hijos, y que les mande algún consuelo.*

*Otros dejan a sus hijos, esperando a su papá,  
Y sus padres a la finca, sabe Dios, hijo verás.*

*Qué triste es ir pa' el tren, cuando ya se iba a arrancar  
Que tristes iban los presos, daban ganas de llorar.*

(“Por morfina y cocaína”, Manuel Valdez, 1934)

“El contrabandista”, en franco lamento recuerda:

*Llegó un día que triste estaba, y ese día lloré por cierto  
Recibí carta enlutada, y decía: Tú madre se ha muerto.*

*Yo lloraba y le gritaba, y loco me quise volver  
Te fuiste madre querida, y yo ya no te volví a ver.*

(“El contrabandista”, Juan Gaytán 1934)

Y finalmente “Carga blanca”, que para Ramírez (2015) inaugura la temática de la traición, relata:

*Ahora según se sabe, ya ven la gente lo que es  
El dinero completito, volvió a su dueño otra vez  
Despedida se las diera, pero ya se me perdió  
Deje los negocios chuecos ya ven lo que sucedió.*

(Carga Blanca, Manuel Valdéz, 1947).

Gaytán, Rosales y Valdez, fueron músicos prolíficos que dejaron cientos de composiciones que ahora, algunas más, algunas menos, forman parte del legado de la música norteña mexicana de las polcas, chotises, canciones, redovas, boleros y corridos, son la primera generación del corrido sobre narcotraficantes, los que ofrecieron unas primeras noticias de

las consecuencias por el control de sustancias estupefacientes. Sin embargo, lo aislado de los corridos, están lejos de formar un referente identitario, por el contrario, estos poetas lograron cristalizar el miedo que provocaban los narcos o el peligro de entrar al negocio, una evocación que permanece hasta nuestros días: cárcel o muerte.

### *El ascenso. 1955-1975.*

Aunque el prohibicionismo se reinició terminada la segunda guerra mundial<sup>49</sup>, la segunda generación del narcocorrido surca en un cielo despejado<sup>50</sup>, la punta de lanza es sin duda el señor Paulino Vargas, nada más y nada menos que padrino de los Tigres del Norte y productor del multicitado *Corridos prohibidos*. Él se suele considerar como el primer músico cuyo sello de identificación es el de componer corridos sobre narcotráfico. La segunda generación recupera los clásicos corridos del lamento carcelario y permanece el carácter fuertemente noticioso *apegado a la verdad*, así como el sonido de la música norteña. Sin embargo una transformación estética es notoria: una evocación de agradecimiento o admiración por el narco. Para ejemplificar las permanencias y transformaciones del naciente prototipo de artista del corrido, me remito al análisis de Montoya y Fernández (2009):

Paulino Vargas Jiménez nació en 1941<sup>51</sup>, en Promontorio, Durango. A los trece conoció a Javier Núñez, en San Andrés, Durango. Ambos dieron vida a Los Broncos de Reynosa. Llegaron a Ciudad de México en 1955, hasta que en 1957<sup>52</sup> la disquera Peerles les brindó la oportunidad. Sus primeros cortes fueron “Ausencia” y “Paso de Norte” de Felipe Valdés Leal. Paulino compuso su primer narcocorrido o corrido de gomeros a los catorce años de edad [1955], no sabía leer ni escribir –aprendió a los 22– pero su talento lo sacaba adelante. El corrido lleva por nombre “Contrabando de Juárez” y lo compuso en agradecimiento a un señor que los empleó en la cantina El Paso Bar de Ciudad Juárez, Chihuahua<sup>53</sup>. Cuando aprendió a leer enriqueció composiciones

---

<sup>49</sup> El Ejército Mexicano a partir de 1946, inició su colaboración con la Policía de Narcóticos de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (fundada en 1934) y con la Policía Judicial Federal de la Procuraduría General de la República para la localización y destrucción de sembradíos clandestinos de las sustancias restringidas por el Código Sanitario del 8 de junio de 1926 y sancionadas como delitos según lo establecido por el Código Penal.

<sup>50</sup> El segundo momento 1947-1985, “es en el que se crean las mediaciones estructurales entre el poder político y los traficantes, representadas principalmente por corporaciones policíacas y encargadas de la seguridad que, con atribuciones extralegales, podían aplicar dos acciones simultáneas: proteger y contener a los traficantes. Una de las 7 instituciones por medio de las que se estableció este control fue la policía política mexicana: la DFS (Dirección Federal de Seguridad), sobre la cual existieron casi desde el principio reportes de inteligencia Estadounidenses que involucraban a sus principales dirigentes en el narco.” (Morales, 2011:6).

<sup>51</sup> Aunque en texto posterior Montoya marca 1938 (2014:49).

<sup>52</sup> Después de haber trabajado de ilegales en EU, de acabarse el trabajo algodonero en Torreón y de deambular por la Ciudad de México, durmiendo en las bancas de Alameda Central y sobrevivieron cantando en tortillerías y cantinas. (Montoya y Fernández (2009).

<sup>53</sup> En texto posterior Montoya asegura: “conoció a un narcotraficante que le tendió la mano. Como agradecimiento por el apoyo brindado le compuso Contrabando de Juárez, su primer corrido. Fue en El Paso,

posteriores y terminó por afianzar la escritura de sus historias con “total apego a la realidad” detrás de cada corrido existe una investigación bibliográfica, hemerográfica y en algunos casos de archivo, por eso resulta fundamental su vastísima obra. Cuando compone un corrido se mete hasta donde el peligro lo permite, “porque para hablar de la lumbre hay que tener calor, si no eres puro hablador” (Montoya y Fernández, 2009: 223,224).

Paulino Vargas creció en la calma relativa del prohibicionismo donde se empezó a institucionalizar la presencia del narcotráfico en la vida nacional. El presidente municipal de Badiguarato, Sinaloa, de 1990 a 1992, Humberto Valenzuela Álvarez, que nació en el mismo año (o casi, en 1941), entrevistado por Astorga, relata:

Había unos llanos lleno de flores de colores muy bonitas [...] es la primera impresión que tengo de lo que es la siembra de la amapola, a la orilla del camino [...] Después supe que en aquellos tiempos hubo ciertas oportunidades; ya sea por determinada gente de gobierno, por compromisos o convenios, se permitió que se sembrara, a lo mejor y eso le fue dando crecimiento a esto (Astorga, 1995:63).

Siendo la mariguana y la amapola moneda de cambio corriente, el narco llevó su influencia de las zonas rurales de producción como Badiguarato, hasta las sinapsis fronterizas como Juárez – El Paso, para que Paulino Vargas, duranguense, conociese y agradeciese a cierto capo generoso (una figura inversa al Pablote), con un corrido de la más pura inspiración de los maestros de la primera generación de músicos norteros, donde además de la noticia, se despide con advertencia.

*Me aprendieron en el paso, después de cruzar el bravo  
Me tomaron prisionero, cargando mi contrabando  
Me preguntaron mi nombre, y también mi procedencia  
Yo les dije soy de Juárez, allí no piden licencia.*

...

*Me pusieron prisionero, un domingo en la mañana.*

...

*Aunque el muro sea de acero, y yo no cargo las llaves  
El día siete de febrero, yo me paseare en sus calles*

...

*Es bonito el Rio Bravo, ya nadie podrá negarlo  
Pero el contrabando pesa, cuando se cruza nadando.*

---

Texas, donde Paulino Vargas Jiménez compró su primer acordeón” (idem). En la entrevista que Paulino Vargas ofrece a la revista Contralínea dicen “La historia era simple, estrechamente ligada a la vida del autor: El hombre que le dio asilo en una populosa colonia al poniente de Ciudad Juárez, alguien a quien llegó a sentir como un padre sustituto, había caído preso después de que cruzó la línea fronteriza con una carga de marihuana en la cajuela de su vehículo” (Alvarado, 2004)

(“Contrabando de Juárez”, Paulino, Vargas:1955)<sup>54</sup>

La importancia de Paulino, no sólo en el corrido, sino pilar de la música norteña<sup>55</sup>, viene dada desde sus inicios, pero no es hasta mediados de la década de 1960 que sus composiciones empiezan a popularizarse, posteriormente, entrando la década de 1970, ya como compositor de grupos como los Tigres del Norte, su presencia artística se vuelve polémica<sup>56</sup>.

El primer narcocorrido de Vargas puede considerarse el último que da noticias de una etapa del prohibicionismo donde el narcotráfico es cuestión de seguridad pública, pues si en la década de 1970 el narcocorrido toma nuevos aires es porque en la década de 1960 el narcotráfico muta a problema de seguridad nacional y se implementan medidas como la Operación Volcanes, en 1960, o la Operación Guanajuato y Comando en 1963 (Astorga, 2005: 112:125)<sup>57</sup>. Después viene la transición 1969-1970, cuando las drogas se vuelven ámbito de seguridad internacional con la llamada Operación Intercepción, la primera medida para requisar los automóviles que cruzan la frontera en dirección a EU<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> *16 corridos sólo para hombres*. Fonovisa: 1997.

<sup>55</sup> Con el sello Peerless grabaron más de 100 discos, fueron populares en Alemania y China, Costa Rica, Guatemala, Venezuela invitados por el gobierno mexicano. Además de tocarle a Ernesto Zedillo, John F. Kennedy, Gerald Ford, Charles de Gaulle, al general José de Jesús Gutiérrez Rebollo, y al Presidente de la FIFA, en el mundial de México 1986. También colaboraron con importantes priistas como Luis Donaldo Colosio y Margarita Ortega Villa. Su álbum, *La Cacahuata*, fue usado, por órdenes de la Secretaría de Educación Pública de México, como herramienta didáctica en los bailables escolares de nivel primaria mexicanos, durante la década de 1970. Ganador en 1955 de la Feria del Acordeón en Chicago, Estados Unidos. Superó a su inspiración Eugenio Ábrego de Los Alegres de Terán, y tuvo el detalle de entregarle el acordeón de oro por respeto a la trayectoria de Los Alegres de Terán, y los Broncos de Reynosa también fueron el primer dueto de música norteña en participar de una película mexicana, *Calibre 44*, filme protagonizado por Piporro, en 1960.

<sup>56</sup> Son de su autoría “La Crónica de un Cambio”, “El Leopardo”, “Reproches al Viento”, “La Banda del Carro Rojo”, “Lamberto Quintero”, “La Fuga del Rojo”, “El Tarasco”, “La Daga”, “Las Mujeres de Juárez”, “Clave Siete”, “Chico Fuentes”, “Ramiro Sierra”, “Carga Ladeada”, “Réquiem para un Gallo”, “Los Cuervos”, “El Pájaro Azul”, “El Cóndor”, “El Rayo de Sinaloa”, “El Zorro de Ojinaga”, “El Canelo”, “Los Tres Gallos” y “El Cuerno de Chivo”, y otros. Paulino tiene la historia moderna del corrido, su obra es amplia, diversa y fundamental para comprender el narcocorrido en México” (Montoya, 2014:51)

<sup>57</sup> De acuerdo al cuestionado libro (por el lucro con información clasificada de archivos institucionales) del exdirector del Cisen (Centro de Investigación y Seguridad Nacional) Guillermo Valdés Castellanos, el inicio de los sesentas, la siembra de marihuana mostraba un incremento y expansión, pasando de los decomisos de a kilo a toneladas: “1960: Sierra de Galeana, Nuevo León, cinco toneladas; Operación Volcanes, 21 toneladas, y Operación Guanajuato seis toneladas. 1964: Culiacán, 43.5 toneladas. 1966: El Tamarindo, Sinaloa, cinco toneladas; Tres mil toneladas de marihuana y amapola en Chihuahua y Sinaloa. 1967: 2 toneladas en Sinaloa. 1968: Mazatlán, 16 toneladas; Culiacán, 40 toneladas; se descubren y destruyen plantíos: 66 hectáreas en diferentes partes de Sinaloa. (Valdéz, 2014: s/p).

<sup>58</sup> “Esta etapa puede trazarse, en México, luego del clímax de la guerra fría y la llegada de Nixon a la presidencia de Estados Unidos (quien toma las drogas como tema de campaña), hasta nuestros días. La primera consecuencia para México fue la administración de las secuelas de la Operación Intercepción de 1969, mediante la incorporación del Ejército a la campaña permanente de combate al problema global de las drogas [Aunque]

Si los corridos de Vargas irrumpieron en la década de 1970, es posible que se estuviesen gestando desde el final de 1960. Mucha de la obra con el sello Peerles resulta difícil de rastrear y es complicado poner fecha a las grabaciones originales; sin embargo, con el paso del *ep* (*extenden play*, de hasta 15 minutos de grabación) al *lp* (*long play*, de casi una hora) se pudieron hacer recopilaciones, remasterizaciones y compilaciones posteriores donde los Broncos de Reynosa tocan sus mejores corridos, polcas, canciones, instrumentales y éxitos en general. El legado de don Paulino, como continuidad del círculo musical norteño de los Alegres de Terán, Donneños, así como Gaytán, Rosales, Vásquez y otros clásicos norteños, es la cúspide del ascenso del narcocorrido, que llega justo con la militarización permanente de los lugares de producción de enervantes. En este contexto, como apuntan Montoya y Fernández (2009):

En 1972 Los Tigres del Norte sacan al mercado *El cheque*, su cuarto disco, en el que incluyen “Carga blanca” de Manuel Valdez, primer corrido de traficantes grabado por “los mal portados de Rosamorada”. Posteriormente vendrían “Contrabando y traición” (1974) de Ángel González y “La banda del carro rojo” (1975) de Paulino Vargas Jiménez. “Contrabando y traición” ya había sido interpretado y grabado en acetato por Los Alegres de Terán, aunque fueron Los Tigres del Norte quienes dieron total trascendencia a esta historia. Fueron ellos quienes marcaron pauta indiscutible en la escritura del corrido de contrabandistas o gomereros en la década de 1970 (Montoya y Fernández, 2009: 219).

Sería todo un atrevimiento revisar la cronología del narcocorrido y no mencionar a los *Jefes* del corrido, Los Tigres del Norte<sup>59</sup>, y su afamado y millonario “Contrabando y traición” este corrido es uno de los más controversiales que se recuerden, incluso para algunos autores representa una ruptura con las formas tradicionales del corrido. Valenzuela (2014: 46) y Olmos (2002) identifican en esta década la disyunción del corrido tradicional a la música popularesca, es decir, “aquellas manifestaciones que han dejado de regirse por la iniciativa

---

no logró grandes incautaciones, luego fue claro que el objetivo iba más allá de reducir el cruce: el gobierno de Estados Unidos quería presionar al mexicano para que adoptara medidas más agresivas contra el tráfico de drogas y que involucrara al Ejército” (Enciso, 2010: 79,80)

<sup>59</sup> “Los Tigres del Norte rompieron muchas barreras –siguen haciéndolo– impuestas a las culturas musicales norteñas, por considerarlas de poca calidad interpretativa, personas de otras clases sociales comenzaron a escucharlos. En las discotecas se tocaban sus corridos, especialmente “Contrabando y traición”. Fue así que se consolidó la masificación de la música de acordeón y bajo sexto, misma que desde entonces es encabezada por los hermanos Hernández Angulo” (Montoya y Fernández, 2009: 217)



de la tradición oral, y que son generadas de alguna manera por la proliferación imaginaria como parte íntegra del fenómeno mediático” (Olmos, 2002:2)<sup>60</sup>.

Los Tigres del Norte acumulan al menos 300 millones de copias vendidas posicionándolos como "el grupo regional mexicano más influyente” (Billboard) y considerados "los referentes más grandes del género” (New York Times)<sup>61</sup>. Por ello sería poco lo que yo pudiera agregar a las páginas dedicadas a dicho corrido y agrupación.

Para finalizar el apartado del ascenso del narcocorrido, me regreso a mis dos perspectivas de análisis. Desde la base lírica-histórica, el ascenso inicia en el contexto posterior a la segunda guerra mundial, el del contubernio entre políticos-narcotraficantes, y llega a su punto alto junto con la militarización de la frontera y la erradicación, en México, de plantíos en zonas de accesos restringidos: sierras, valles, oasis y desiertos, de todo el país.

El lapso entre el contubernio y la militarización también es de pocas piezas musicales consagradas al narco, sin embargo son fuertemente significativas; de “Contrabando de Juárez” (1955) a “Contrabando y traición” (1974), hay casi 20 años de distancia, un periodo latente, en el que el narcocorrido se estabiliza gracias a la figura de Paulino Vargas, tanto por su propia actuación musical, como por su influencia en los Tigres del Norte, que en 1975 lanzaron “La banda del carro rojo”, podría considerarse, un corrido más importante, en el patrimonio corridístico, que “Contrabando y traición”.

En la cuestión sónica-estética, el proceso de ascenso del narcocorrido, aunque aparentemente silencioso, tiene varias implicaciones importantes, la primera ya señalada es la transición del desprecio de “El Pablote” (1931) al agradecimiento de “Contrabando de Juárez” (1955). Estético en tanto implica una transformación en la forma de percibir las políticas prohibicionistas, sus consecuencias,

---

<sup>60</sup> Por otro lado, Camelia significó la primera historia que dio un papel preponderante a la mujer en el tráfico de enervantes, es ella quien desempeña el rol protagónico, algo totalmente novedoso por aquellos años. Ahí radica el cambio, en el impacto social que tuvo, a partir de ella comienza el auge de la mujer gomera, de la mujer burrera, de la mujer traficante, otras historias paralelas son “Pollitas de Cuenta” de Los Incomparables de Tijuana y “El corrido de Yolanda” con Los Broncos de Reynosa del maestro Paulino Vargas. (Montoya y Fernández, 2009: 219)

<sup>61</sup> <http://lostigresdelnorte.com/main/about>

Otra transformación importante nos lleva a la controversia popular-popularesco. Lo que se sostiene en esta investigación es que mientras los reflectores se queden en “Contrabando y traición” (1974), la cual, de acuerdo a su autor es una historia imaginaria, aunque sí utilizó nombres verdaderos de personas involucradas en el narcotráfico (Moncada, 2012:236), se puede argumentar que la masificación del corrido diluye su contenido noticioso histórico, porque sí, dicho corrido gira en torno a elementos románticos más que en la vicisitud del contrabando, de hecho, la traición no tiene que ver con el negocio, como se nota en las siguientes estrofas:

*Un hembra, si quiere un hombre, por él puede dar la vida  
Pero hay que tener cuidado, si esa hembra se siente herida,  
La traición y el contrabando, son cosas incompatibles.*

...

*Emilio dice a Camelia, hoy te das por despedida,  
Con la parte que te toca, tú puedes rehacer tu vida  
Yo me voy pa' San Francisco, con la dueña de mi vida.*

(“Contrabando y traición”, Los Tigres del Norte: 1974)

Además que su final no ofrece moraleja o despedida:

*Sonaron siete balazos, Camelia a Emilio mataba  
La policía sólo halló, una pistola tirada.  
Del dinero y de Camelia, nunca más se supo nada.*

(“Contrabando y traición”, Los Tigres del Norte: 1974)

Por otro lado, está “La Banda del Carro Rojo”, más apegada a la tradición noticiosa y como repertorio que afianza la segunda generación del narcocorrido, la que se forja con el corridista informado, crítico y dador de buena fe, figura de la que es prototipo Paulino Vargas Jiménez. Según Alvarado:

Con la Banda del carro rojo, Paulino reconstruyó la historia de Lino Quintana, un narcotraficante de principios de los setentas. Lo que le atrajo de este personaje, al que no conoció en persona, pero pudo rastrearlo a través de archivos policíacos y periódicos de la frontera, fue su valor. No cualquier tiene valor, dice. Y eso es lo que rescata. La historia de Lino, el que le dice al agente norteamericano: “Y yo lo siento Sheriff, pero yo no sé cantar”, era una historia inmensa, porque implicaba el cruce de 100 kilos de coca (Alvarado, 2012: s/p).

Este corrido, popularizado por los Tigres, pero también grabado en Peerles por los Broncos de Reynosa, nos relata sobre el tráfico de cocaína en la inigualable poética del maestro de Durango:

*Dicen que venían del sur, en un carro colorado  
Traían 100 kilos de coca, iban con rumbo a Chicago  
Así lo dijo el soplón, que los había denunciado.*

*Ya habían pasado la aduana, la que esta en El Paso, Texas,  
Pero en mero San Antonio, los estaban esperando  
Eran los rinches de Texas.*

La admiración por su valor puede sentirse en:

*Decía Lino Quintana, esto tenía que pasar  
Mis compañeros han muerto, ya no podrán declarar  
Y yo lo siento sheriff, porque yo no sé cantar.*

Sin faltar la despedida con advertencia:

*De los siete que murieron, sólo las cruces quedaron  
4 eran del carro rojo, los otros 3 eran del gobierno;  
Por ellos no se preocupen, irán con Lino al infierno*

*Dicen que eran del Candil, otros que eran del Altar  
Hasta por ahí dicen muchos, que procedían del Parral  
La verdad nunca se supo, nadie lo fue a reclamar.*

(“La banda del carro rojo”, Los Tigres del Norte: 1975)

En ese sentido, como han señalado diversos autores, el corrido sobre narcotráfico se bifurca entre el corrido comercial y el corrido popular, que sin embargo, no son categorías excluyentes, pues los Tigres del Norte interpretan de los dos tipos de corrido. Por eso se marca la metáfora del ascenso en un periodo marcado por la actividad de don Paulino y no tanto por los Tigres del Norte. Es en 1975 que el narcocorrido alcanza la altura para entrar en pleno vuelo y toman más fuerza agrupaciones como Bravos del Norte, Broncos de Reynosa, Cachorros de Juan Villareal, Luis y Julián, Relámpagos del Norte, quienes dentro del género norteño, en medio de canciones bailables, románticas o de desamor, empezaron a interesarse en relatar diferentes acontecimientos relacionados al narcotráfico. El vuelo llega a un punto de turbulencia en el año de 1989, cuando llega la primera censura al narcotráfico y se consume *Corridos prohibidos*, interpretado por Tigres del Norte y producido por Paulino Vargas Jiménez.

*En pleno vuelo. 1975 – 1989.*

De acuerdo a las etapas marcadas por Astorga, la segunda etapa va de 1947 a 1985, y es en la que se crean las mediaciones estructurales entre el poder político y los traficantes. Al interior se pueden distinguir dos etapas: primero el boom de la marihuana entre los estadounidenses sesenteros, cuando crece el negocio, la violencia, y la presión norteamericana. Momento que empiezan a figuras como Miguel Ángel Félix Gallardo, que sería conocido como *El Padrino* en el mundo del narco y uno de los fundadores del cartel de Sinaloa; fue escolta de la familia del gobernador sinaloense Sánchez Célis, quien le brindó protección política (Morales, 2011:6). Su corrido sale a la venta en 1989. El segundo momento viene con el endurecimiento militar de la segunda mitad de los setenta.

El 30 de septiembre de 1976, Félix Galván López, secretario de la Defensa, lanzó el Plan Cóndor en Chihuahua, Sinaloa y Durango, seguido por el Plan Canador, acrónimo de *cannabis* y adormidera, que se erradicarían en las 36 zonas militares (Lemus, 1998: 73-75). El Plan Cóndor y los subsiguientes (recordados en la sierra de Sinaloa por sus brutales violaciones a los derechos humanos) recibieron toda clase de apoyos de Estados Unidos: tecnología de telecomunicaciones, fotografía aérea y helicópteros para lo que se habilitaron bases aéreas. En el Plan Cóndor participaron 5,000 soldados y 350 agentes de la Policía Judicial Federal de tiempo completo (Enciso, 2011:80).

Además:

Esta cruzada contra el narcotráfico no sólo confiscó y quemó la droga, sino que realizó redadas en los pueblos serranos, consignando por delitos contra la salud a todo aquel que saliera al camino de los militares, allanando moradas y cometiendo vejaciones contra niños y mujeres. Más de 2.000 presos en Culiacán, sólo en el primer año de aplicación, acusados de delitos contra la salud y a muchos se les tomó su declaración bajo tortura mental y física que incluía golpes en zonas blandas, toques eléctricos en los testículos, quemaduras de cigarro en el pene, mutilaciones, *tehuacanazos* con chile, etc. (Montoya, 2009 s/p)<sup>62</sup>.

Más allá de los corridos que llegaron a grabarse y formar parte del repertorio conocido, durante los setentas proliferó el narcocorrido, y decenas de corridos describieron la nueva etapa del prohibicionismo. Cinco años después de “La banda del carro rojo”, en 1980, sale “La mafia muere”, por el sello Discos ELA, que describía las penurias provocadas por la operación Cóndor. Su autor es el culichi Pepe Cabrera, tema inmortalizado por una desapercibida combinación de norteño con banda ejecutada por Diego y Emilio:

*Culiacán capital sinaloense, convirtiéndose en el mismo infierno  
Fue testigo de tanta masacre, cuántos hombres valientes han muerto.*

---

<sup>62</sup> <http://letralia.com/209/ensayo05.html>

*Se acabaron familias enteras, cientos de hombres la vida perdieron*

*Es muy triste de veras la historia, otros tantos desaparecieron  
No se sabe si existen con vida, o tal vez en la quema murieron.  
Tierra Blanca se encuentra muy triste, ya sus calles estan desoladas*

*No transitan los carros del año, ni se escucha el rugir de metralas  
Las mansiones que fueron de reyes, hoy se encuentran muy abandonadas.*

(La mafia muere”, Pepe Cabrera: 1980)

“El momento más álgido de conflicto [en este período] se suscitó alrededor del asesinato del agente encubierto de la *Drug Enforcement Administration* (DEA) Enrique Camarena, el 7 de febrero de 1985” (Enciso, 2011:80,82). Dicho acontecimiento es poco claro, por si no lo fuera el narcotráfico en general. Oficialmente, el condenado y castigado con 28 años en *la sombra* fue Caro Quintero, un fundador del Cártel de Guadalajara. En esta versión oficial, Quintero asesinaría a Camarena por haber dado información para la localización y destrucción, en el año de 1984, del Rancho Búfalo, donde producía marihuana en cantidades industriales<sup>63</sup>.

Posteriormente se han dado a conocer otras versiones del asesinato que apuntan a que en realidad fueron personas internas a la Agencia Central de Inteligencia (CIA), las encargadas de torturar y asesinar al *Kiki* Camarena porque había descubierto los nexos que Quintero tenía con el gobierno estadounidense, donde las ganancias ilícitas se utilizaban para la contrainsurgencia nicaragüense<sup>64</sup>. En toda línea de la balada-romancera-corridística Paulino Vargas nos narra dicho acontecimiento con autoridad etnográfica pues como lo dice la periodista Moncada:

Corría el año de 1984, dos de los narcotraficantes más poderosos del país, Rafael Caro Quintero y Miguel Félix, cerraban un cuantioso negocio con Enrique Camarena, oficial de la Agencia Norteamericana contra las Drogas (DEA). Paulino Vargas y sus Broncos de Reynosa amenizaban la reunión con canciones lastimosas de hombres valientes y traiciones. Cuando acabó el espectáculo, Paulino se les acercó. "Yo no sé qué negocio traigan, pero a mí se me hace que ese señor les va a jugar chueco". No se equivocó. La historia terminó como casi todas, en un corrido. Con el abrir y cerrar de su acordeón, Paulino Vargas puso a cantar a México la traición de Camarena con el R-Uno<sup>65</sup>:

*Estaba humeando el tizón, y es que querían poner caldo*

<sup>63</sup> <http://www.proceso.com.mx/174910/capos-militares-una-vinculacion-que-emergio-en-el-rancho-el-bufalo-de-caro-quintero>

<sup>64</sup> <http://www.proceso.com.mx/355283/a-camarena-lo-ejecuto-la-cia-no-caro-quintero-2>

<sup>65</sup> <http://archivo.vanguardia.com.mx/elpadredelnarcocorrido-637891.html>

*Voy a cantar un corrido, que no podrán olvidarlo  
Y es que atizaban el horno, de la caldera del diablo.*

*Se oyó la voz de R-Uno, un domingo en la mañana  
Cuando le dijo a su gente, vamos a pizcar manzana  
Ahí les dejo un anticipo, y nos vemos en Chihuahua.*

*En la prensa publicaron, por fuente de una embajada  
En un rancho del desierto, allá en Búfalo Chihuahua  
Había diez mil toneladas, de la famosa manzana.*

*Se miró el FBI, en los lugares mentados  
También muchos federales, y unos hombres engañados  
Pero al famoso R-Uno, ni los soldados lo hallaron*

*El amor es peligroso, aquí quedo comprobado,  
Por unos ojos bonitos, la sogá le iban pisando  
Lo hallaron en Costa Rica, en un castillo muy caro*

*El horno no está pa' bollos, huele a azufre del infierno  
Lo acusan de muchas cosas, casi me lo estoy creyendo  
Yo no miro más que un paso, de la caldera al infierno.*

(Tigres del norte, El R Uno: 1989).

Incluso antes todavía, Los Incomparables de Tijuana, tíos de los Tucanes de Tijuana, ya nos daban un relato que implicaba la inocencia de Quintero:

*Yo no mate a Camarena, les dijo el número uno  
Rafael Caro Quintero*

*Fue un traficante sin nombre, ejecutor de los narcos  
Que andan en nuestros, terrenos.*

*Búsquenlo y den con su pista, eso es problema de ustedes  
Les doy solo una semana, para que aclaren el caso  
Y me den la libertad, quiero que empiecen Mañana.*

*Paloma blanca paloma, vuela por todos mis campos  
Búscame a todos mis hombres, díles que estoy prisionero  
Que vengan a liberarme, quiero morirme con ellos*

Además de que habla de las implicaciones política-narcotráfico, en tono amenazante dice:

*Aquí ya traigo en mi lista, nombres de 10 comandantes*

*Para cuando salga libre, muchos agentes traidores  
Que se decían sus amigos, van a empezar a morirse*

*Voy a ocupar mil fusiles, quien quisiera acompañarme  
A liberar a un amigo, en la celda de castigo  
Le dicen número uno, quién se la juega conmigo*

*Y si logramos sacarlo, va a comenzar la pelea  
Y no va a quedar ninguno, sé que recuerdas a Borja  
Hombre nacido en la gloria, Rafael, número uno.*

(“El Número Uno”, Incomparables de Tijuana: 1988).

Anteriormente se citó la polémica de lo popularesco, aquí se plantea que la línea de Paulino Vargas, Pepe Cabrera, y Los Incomparables (y muchos más, pero son los que yo he mencionado) provienen de la escuela noticiosa que busca el apego a la realidad del clásico corrido mexicano.

A partir de la década de los setenta el corrido toma dos vertientes. Una de ellas refleja su carácter prístino, expresado en el sentimiento, el mensaje, la constancia del hecho hasta entonces coincidente con el cine comercial que había llevado a la pantalla un considerable número de corridos, incluso el popularesco. Ya en la segunda mitad de la década, el corrido grabado en disco adquiere una relativa independencia del “anónimo” del pueblo. Ahora los temas recurrentes serán la violencia, el narcotráfico y la frontera como escenario indispensable de operaciones” (Valenzuela, 2014:46).

Hasta aquí, todavía es más o menos asequible una línea de corridistas sobre narcotráfico que viene de Gaytán, Rosales y Valdés (la primera generación), y revitalizada por Vargas, Gonzáles y los Incomparables de Tijuana (la segunda generación). Pero al final de los ochenta nace la tercera generación, la cual es prácticamente inaprehensible; empiezan a surgir grupos por todos los estados a ambos lados de la frontera y por todo el país, corridistas tanto comerciales que lucran con la violencia, como populares que nos dan noticias estremecedoras.

En el esplendor del vuelo, el narcocorrido va adquiriendo nuevos matices; para los ochentas, el corrido hablaba directamente de las acciones del narco, por lo cual se empezó a considerar un recurso apologético del tráfico de drogas y de su violencia. Según algunos autores, “se desvanece por completo [...] el sociograma del valiente para dar lugar a la tematización directa del contrabando de narcóticos [...] narran crudamente muertes, masacres y desgracias, aunque en algunas ocasiones asumen también el tono y la modalidad de los

“homenajes” post-mortem” (Heau y Giménez, 2004:651), con este giro lírico y ante el apabullamiento del narco “la centralidad de los narcocorridos se ha convertido en el eje disuasivo de los gobiernos para aparentar energía y contundencia contra el narcotráfico, aun cuando tal medida no ha tenido repercusión significativa” (Valenzuela, 2009: 363).

En 1987, el entonces gobernador de Sinaloa, Francisco Labastida, lanza la primera medida de censura contra el narcocorrido, prohibiendo su transmisión en el espectro radiofónico y televisivo del estado, legislación que se ha replicado en Baja California, Chihuahua, Coahuila, Michoacán, Sinaloa, y posteriormente a nivel federal (Astorga, 2005).

El vuelo del narcocorrido alcanza un flujo turbulento después de 1987. ¿Pero por qué se censuraron los corridos, siendo incluso Paulino representante cultural de México en el mundo? La pregunta me lleva a la conclusión del apartado. En cuanto a la dimensión lírica-histórica, en el periodo de 1975 a 1989, el corrido nos da noticias de cruentos enfrentamientos entre narcos y policías, detallando peligros de soplones, nuevos armamentos y grandes cantidades de muertos que se desplegaron después de la implementación de la operación Cóndor y subsecuentes.

Los corridos emparejan con importantes periodos historiográficos, y han levantado voces con opiniones divergentes a las oficiales de Estado en casos como el de Camarena. En 1985, termina la segunda etapa del prohibicionismo<sup>66</sup> y la agresividad de la nueva etapa es el marco explicativo de la censura a los narcocorridos, pero su comprensión se explica por su carácter estético.

---

66 Y “empezaría la tercera etapa (1985-2000), en la que el monopolio del régimen revolucionario empieza a mostrar signos de incapacidad para controlar a sus propias instituciones de mediación, las cuales, al igual que las organizaciones de traficantes, adquieren mayor autonomía relativa. Astorga considera que para la DEA, los nexos entre la DFS, la Policía Judicial Federal (PJF), y el narco eran claros, pero sabía que dichas corporaciones eran benéficas en el marco de la Guerra Fría. Sin embargo, lo ocurrido con Camarena colmó el vaso, y causó una sostenida y abierta presión de Estados Unidos hacia un gobierno mexicano reluctantante a colaborar de forma profunda en la “guerra contra las drogas”. La presión fue tal que el Presidente Miguel de la Madrid desapareció la DFS en 1987 y aunque parte de las atribuciones de esta se concentraron en la PJF. Nunca más se volvió a tener la capacidad de control político y policíaco sobre el campo del tráfico de drogas y sus agentes. Por el lado de las organizaciones traficantes, el grupo de Sinaloa sufrió una gran división resultado de la caída de Félix Gallardo, capturado en Guadalajara en 1989 por su “compadre”, el comandante de la PJF González Calderoni. De esta división surgieron quienes controlarían las nuevas organizaciones en los noventa y nuestros días: Amado Carrillo, los Arellano Félix, “El Chapo” Guzmán” (Morales, 2011:8).



La poesía del narcocorrido hasta ahora tiene tres etapas: el desprecio y la moraleja carcelaria, el agradecimiento y admiración, y la bifurcación popular-popularesco. En la década de los ochenta a veces se dice que el corrido transita a la apología del narco, sin embargo

Los corridos son más que una simple apología de la violencia, sus códigos no pueden comprenderse sin el reconocimiento de su amplia presencia social, [...] es a través de cuatro anclajes con los que el narco mundo ejerce y ostenta su poder: como consumo cultural, como opción vital, mediante el poder de sus redes y el axiológico, es decir una narrativa que describe el imaginario desvanecimiento y confusión de los polos de los actores sociales, narco policías por ejemplo, lo cual se cristaliza en unas representaciones degradadas de las instituciones (Valenzuela, 2009: 329 y359).

En esta tónica, la transformación del narcocorrido en la década de los ochenta, más que celebrar la violencia puede evocar sentimientos éticos “de deslegitimización de las fuerzas de seguridad. Una forma de igualación, haciendo que la jerarquía se haga depender de rasgos de personalidad, y no del papel o la función de la estructura social” (De la Garza, 2008:94,96). El sentimiento del narcocorrido se transforma a denunciar y evocar la complejidad y complicidad entre los narcotraficantes y el gobierno, es un sentimiento peligroso que explica por qué se empezaron a tomar medidas contra el narcocorrido.

#### *La turbulencia. 1990-2006.*

Las turbulencias provocan remolinos. Cuando utilizo la metáfora de la turbulencia me refiero al proceso de desarticulación del cártel de Guadalajara y la aparición de los cárteles de Sinaloa y Tijuana, porque junto a este proceso, diferentes agrupaciones o compositores fueron manifestando afinidad hacia alguna u otra asociación delictiva. A inicios de la década de 1990, las agrupaciones podían cantar a cualquiera de los bandos principales, pero eso fue cambiando al cariz neoliberal del prohibicionismo, que fue desarticulando los viejos códigos de honor del mundo delictivo, hasta que hubo grupos especializados en corridos sobre personajes del Cartel Arellano Félix, del Cartel de Sinaloa o del Cartel de Juárez.

Así el corrido entra en un peligroso juego de comunicación interbandas delictivas que ha cobrado la vida de varios corridistas. Inaugurando la fatídica lista en 1992 esta Chalino Sánchez, pero continúa hasta le sensible pérdida del *cantante favorito de la Tía*, “Rogelio Brambila Lizárraga -vocalista de la agrupación Los Plebes de Arranke-, [quién] fue asesinado

la madrugada del sábado 21 de marzo con armas de fuego en el interior de un Audi color blanco” (Semanario Zeta, 2015)<sup>67</sup>. Un joven cantante de Tijuana que componía gustadísimos corridos que describen los últimos lustros de la violencia en la ciudad.

Uno de los grandes cismas del narcotráfico viene con la fragmentación del cartel de Guadalajara, provocada por las capturas de Caro Quintero y, 4 años después, de Félix Gallardo, tío de los Arellano Félix. El corrido de su captura no se dejó esperar y a voz de acordeón, Ramiro Aguilar nos cuenta lo ocurrido:

*Un día 8 de abril, jamás se me ha de olvidar  
Que el señor Félix Gallardo, ya no se pudo escapar  
Y a jaula los cazanarcos, llevan a un Águila real.*

*En las drogas se decía, que era el maestro de todos  
Por eso lo perseguían, como fiera con piel de oro  
Pero su cuerpo querían, para un tapete del lobo.*

*Por muchos años burló, en todo el mundo la ley  
Y pronto se convirtió, en hombre internacional  
Pero jefe de jefes o rey, cae de un imperio fatal.*

*Las dos veintitrés que había, y todas las otras armas  
No rugieron ese día, allá por Guadalajara  
Mientras que se le caía, el trono a un rey de la mafia.*

*En Jalisco y Sinaloa, Nuevo León y Tamaulipas  
Les llegó por fin la hora, a los narcopolicías  
Porque todo el que traiciona, tiene contados los días.*

*Es toda un águila real, aunque se encuentre cautivo  
Porque satanás es diablo, y el demonio es lo mismo*

---

<sup>67</sup> Otros corridistas asesinados son Sergio Vega, El Shaka; Fabián Ortega Piñón, El Halcón de la Sierra; Diego Rivas; José Baldenegro Valdéz, baterista del grupo Enigma Norteño; Jesús Quintero, El Traviezo Quintero; Carlos Vicente Ocaranza, El Loco Elizalde; a los 5 integrantes de la Quinta Banda; Sergio Gómez, K Paz de la Sierra; Valentín Elizalde, El Gallo de Oro; Zayda Peña, de Zaida y Los Culpables; Alfonso Lizárraga, de Estrellas de Sinaloa; Javier Morales Gómez, de Los Implacables del Norte. (<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/galeria-estos-son-los-artistas-muertos-por-narcotrafico-1359653049>). Incluso durante el transcurso de mi investigación sonaron los balazos contra Javier Rosas en Sinaloa, aunque sobrevivió, asesinaron a su primo y a un amigo (<http://zetatijuana.com/2015/03/30/caceria-de-narco-cantantes/>), y también contra Alfredo Olivas en Parral, Chihuahua, también sobrevivió ([http://www.milenio.com/hey/musica/Hierenacantantedenarcocorridos\\_AlfreditoOliva0472752897.html](http://www.milenio.com/hey/musica/Hierenacantantedenarcocorridos_AlfreditoOliva0472752897.html)).

Personalmente me tocó escuchar *plomazos* durante mi práctica de campo: fue en el Cantina bar de Plaza Fiesta en Zona Río. Estaban tocando los Nuevos Ferraris, sus letras apoyan a la fracción del Cártel Sinaloa que opera en Tijuana. Después de la primera tanda, los músicos salen a descansar y el brazo del vocalista hace blanco de 3 disparos.

*Que ahora tiene en sus manos, el mundo de los vendidos.*

(“Miguel Ángel Félix Gallardo”, Ramiro Aguilar: 1990)

Dada la nueva complejidad del narcocorrido y su producción exponencial, a partir de esta turbulencia, vamos avizorando la cronología del corrido en la ciudad de Tijuana. California aparece en el imaginario corridístico desde “Joaquín Murrieta” en el siglo XIX, y han existido varias referencias posteriores, incluida la resonancia de “Contrabando y traición”. Pero hablando de música producida en, sobre, por y para Tijuana y sus tijuaneses, es decir hablando de la escena tijuanesa contemporánea, apenas empezamos con los Incomparables de Tijuana, le siguen sus sobrinos, Tucanes de Tijuana, y después de ellos viene la tercera generación de corridos tijuaneses, encabezados por Explosión Norteña a finales de los noventa, y seguidos por Errantes de Sonora, Linces Boyz, Plebes de Tijuana, Revolución Norteña, Sentenciados, entre otras agrupaciones, en los inicios de la década del 2000. La turbulencia en el corrido esta dada porque:

El narcotráfico ya no era una cuestión de seguridad pública, y mucho menos estaba limitado a un tema de salud. Era un asunto de Estado, perspectiva que continuó y se radicalizó a partir del sexenio de Carlos Salinas de Gortari. Esto tuvo como consecuencia, y no sólo simbólicamente, que se marcara un viraje en el que México se acomodaba a los enfoques estadounidenses. En un segundo periodo con las negociaciones del Tratado de libre comercio (1990-1994), la prioridad del gobierno fue evitar que la buena disposición del Poder Ejecutivo estadounidense se viera obstaculizada por la actitud beligerante de la DEA [...] Durante el gobierno de Zedillo, el cambio de mayor importancia fue la creciente militarización del llamado combate a las drogas, sobre todo durante los primeros tres años de gobierno, aumentando las violaciones a los derechos humanos, luego de que los militares ocuparon cargos clave en cuerpos policíacos locales y federales en 30 de los 32 estados, y el aumento de la evidencia pública de corrupción en que se involucraron los más altos mandos del Ejército (Serrano, 2009b: 233). La DEA y el FBI por ejemplo, aumentaron sus operaciones extraterritoriales en México sin que el gobierno mexicano pusiera ningún reparo (Enciso, 2011:83,84).

La censura del narcocorrido se da por su fuerza estética, por la evocación sensible de la contracción del orden social. En los noventa, el corrido sobre tráfico de drogas y sus personajes empiezan a exaltar el poder paralelo de la ilegalidad. Una época en la que el Estado pierde el control sobre las instituciones mediadoras entre la política-narcotráfico. En 1991, los Tucanes lanzaron “Benefactor de Colima”, que ilustra la idea:

*Benefactor de Colima, así lo nombró el estado  
Porque a todos ayudaba, era hombre respetado  
Se llamaba Pedro Orozco, nombre por él inventado,*

*En el rancho Jayamita, del pueblo Coquimatlán  
Hacía las fiestas don Pedro, de bastante calidad,  
Policías y funcionarios, iban con él a tomar*

*Nadie sabía que don Pedro era narcotraficante,  
Menos que era el Cochiloco, el poderoso más grande  
Que se pasaba su vida entre hierba, polvo y sangre.*

(“Benefactor de Colima”, Tucanes de Tijuana: 1991).

O en “La fuga del Ceja Güera” (1991):

*Reconocieron lo astuto que es Miguel Ángel Beltrán  
La ley decía que su vida preso estaría en Culiacán;  
Les duró muy poco el gusto, ya se escapó del penal*

...

*36 reos salieron, en compañía de la fiera  
Pura carne de cañón, asesinos de primera  
Todos estan bajo el mando del terrible Ceja Güera.*

*El Ceja Güera es poder, otra vez lo ha comprobado  
Toditos los celadores estaban apalabrados  
Dejaron libre las trancas, pa´ que brincara el ganado.*

Hablando del aumento de la militarización ocurrida con la llegada de Zedillo, se puede referir el Corrido de Chico Fuentes, original de Luis y Julián, regrabado y apropiado por Los Incomparables de Tijuana:

*De Chihuahua a Sinaloa, de Tijuana hasta Guerrero  
Las leyes van detectando a los que rolan dinero.*

*Salieron a comisión un capitán y un teniente,  
Al frente de un batallón,  
En el rancho los ciruelos, a las 2 de la mañana  
Iban aprender a Chico.*

*Se quedaron con las ganas, traía una bolsa de cuero  
Dicen repleta de tiros, y un juguetito de china  
Llamado cuerno de chivo.*

*Retenes muchos retenes, siempre los supo burlar,  
Los que buscaban a Chico, no lo podrán agarrar.*

(“Chico Fuentes”, Incomparables de Tijuana: 1997)

Sin duda los Incomparables de Tijuana y los Tucanes de Tijuana pertenecen a la línea de corridistas empezada por don Paulino y sus contemporáneos como Alegres de Terán, Juan

Villareal, Luis y Julián, Ramón Ayala y más; la línea dura del corrido, preocupada por contar acontecimientos relevantes, que de acuerdo a la perspectiva *lírica-histórica*, podemos tildar de narcocorrido, porque nos da noticias sobre los acontecimientos relevantes y violentos del prohibicionismo y su coyuntura de la guerra de las drogas. Co

Como dije, una guerra de baja intensidad, un sistema necropolítico<sup>68</sup> que en su fase neoliberal borró la honorabilidad implícita en el narcotráfico, obligando a dar información en base a torturas y humillaciones. Para darse una idea de esto, conviene escuchar el corrido “Misión especial”, de los Tucanes:

*Aquí tienes estas fotos, son los que vas a aprehender  
Que sepan quién es el Flaco, y también quién es la ley*

*A Tijuana llegó el Flaco, fue a hablar con el comandante  
Yo vengo comisionado, pa' agarrar los traficantes*

*Empezó la operación, por cantinas y salones  
Calentando sospechosos, cayeron los tiburones  
Hasta que llego un soplón, y manchó los pantalones*

*Abel Guerra, el mafioso a quién habían denunciado  
Se enfrentó a la policía, pero siempre los agarraron  
Lo estuvieron calentando, hasta que tuvo que hablar  
Lupe Guerra es mi tío, yo se los voy a entregar*

*Llegaron los federales, y varias casas catearon,*

---

<sup>68</sup> Achille Mbembe (2011), en discusión con el concepto Biopolítica de Foucault (2007), expresa que en las sociedades postcoloniales se despliegan unos dispositivos más bien necropolíticos, que no sólo controlan dominios de la vida, sino que permanece una soberanía con el poder y la capacidad de decisión sobre quién puede vivir y quién debe morir (19). Explica cómo la ocupación colonial inscribió en el territorio nuevas relaciones espaciales y jerárquicas de clasificación y categorización, mediante el despliegue de límites y fronteras delimitadas por comandancias policiales y cuarteles militares (43). Es una política de verticalidad, fragmentaria, en la que proliferan espacios de violencia, y reiteraciones simbólicas de la autoridad creando un estado de sitio (46). Se despliega todo un imaginario de ficcionalización del enemigo, construcción de alteridades mediante percepción del otro como amenaza, mediante extrapolaciones de diferencias culturales o biológicas (21); la gravedad de estos estados de excepción reside, de acuerdo al nigeriano, en dos puntos en particular: la heteronomía que es el hecho de que las operaciones militares y el derecho a matar ya no es monopolio de los Estados sino de una organización impuesta de derechos de gobierno incompletos que se solapan, donde abundan las distintas instancias jurídicas de facto geográficamente entrelazadas, las diversas obligaciones de fidelidad, las soberanas asimetrías y los enclaves. En esta organización no tiene ningún sentido insistir sobre las distinciones entre los campos políticos internos y externos (57). En segundo lugar el nacimiento de máquinas de guerra, facciones armadas que se escinden o fusionan según circunstancias metamorfosis, bien en relación con el Estado o siendo el Estado mismo una máquina, o bien impulsando una nueva geografía de extracción de recursos, en una forma inédita de gobernabilidad: gestión de multitudes donde la masacre es una economía máxima (59). (Mbembe, 2011: 19,21, 43, 46,57 y 59).

*A toditos los vecinos, en la calle los formaron*

*Estaba Lupe tomando, porque todo había triunfado  
Cuando tumbaron la puerta, ya lo tenían bien rodeado  
Unos dicen que estan presos, otros dicen que escaparon.  
("Misión Especial", Tucanes de Tijuana: 1995).*

Pero el embate del gobierno se sentía desde hacía mucho en las serranías y otros lugares remotos; con las nuevas presiones políticas, el combate al narcotráfico también impactó a las familias de la sierra, como lo dice la inspirada letra de Mario Quintero:

*A un soldado militar, lo mandaron a su tierra  
Para destruir plantíos, de donde nace la hierba*

*Ya llevaban varios días, trabajando sin parar  
Cuando en la falda de un cerro, había mucho que mirar  
Encontraron una hectárea, casi para cosechar*

*El teniente coronel, le dijo así a sus soldados:  
A la orilla del plantío, vamos a hacer acampados  
Pa' cuando llegue el momento, agarrarlos descuidados*

*El soldado militar se quedó haciendo la guardia  
Cuando divisó dos hombres, que venían por la falda  
Eran su padre y su hermano, que venían a regarla.*

*Como si fuera una fiera, se volteó el soldado aquel  
Matando a sus compañeros y al teniente coronel  
Se desertó del gobierno, nunca se ha sabido de él.  
("Soldado militar", Tucanes de Tijuana: 1995).*

En esta cronología mínima, Los Tucanes son la punta de lanza de la tercera generación del narcocorrido tijuanaense. Lo que no quiero decir es que la versión del narcotráfico de los corridistas sea la verídica, aunque sí reconozco que son noticias "con lumbré", noticias informadas, que buscan el gusto del público y que implican un punto de vista moral y ético que alcanza incluso a contraponer al peso del Estado. Mario Quintero, bajo sexto, primera voz y compositor principal, expresa su reivindicación de los maestros de la música norteña:

Indiscutiblemente a quienes yo consideraría iconos son Los Incomparables de Tijuana, quienes son mi familia, ellos son los que me criaron musicalmente hablando, me regalaron mis primeros instrumentos, aprendí muchas cosas no solamente musicales, sino de principios y valores como a valorar a la familia, aprender cosas positivas y no hacer cosas negativas. Además de mis tíos, Ramón Ayala y Los Tigres del Norte que vienen siendo para mí una influencia importantísima,

cuando empezamos a tocar, era casi pura música de ellos, además Juan Villarreal quien fue un gran maestro <sup>69</sup>.

Para darse cuenta de la difusión y crecimiento del número de corridos sobre narco, y simplemente hablando de Los Tucanes de Tijuana, en 1991 lanzan con Cadena Musical *14 corridos picudos*, recopilación con algunos temas nuevos. Era ya el quinto disco que sacaban y como ellos mismos lo dicen, en su repertorio hay música alegre y picaresca, tremendos éxitos bailables, rancheras, inolvidables títulos románticos y claro, valientes crónicas del acontecer diario. Para la fecha en que entra Zedillo, tenían ya 9 discos; para la entrada de Fox, inmortalizada en el corrido “El cambio”<sup>70</sup>, iban 18, no sólo recuperando los mejores sonidos de la polca, el chotis, la cumbia, el vals o el bolero en casi 200 composiciones propias y apropiadas, sino imprimiendo un estilo identificable.

Toda la cronología noventera importante del tema del narcotráfico puede ser escuchada, directa o indirectamente, en corridos de los Tucanes, con tal cantidad de producción, podría ir avanzando año por año, ejemplificando episodios importantes desde la versión de los corridos. Sin embargo, lo que me interesa destacar es la permanencia del carácter noticioso de estos narcocorridos tardíos, lo que me lleva a concluir el apartado. Las composiciones de Tucanes fueron sensibles a las transformaciones que trajo el nuevo milenio:

El cuarto momento [del prohibicionismo] se inicia con el desplazamiento del PRI del poder ejecutivo. En los últimos años lo que habría ocurrido es que, con la crisis del régimen posrevolucionario y la pérdida de muchos de sus acuerdos informales, tanto las organizaciones traficantes como los cuerpos policiales han ganado en autonomía y se ha perdido parte la facultad del régimen de actuar como árbitro en el tema del narcotráfico. Desde finales de los noventa, el gobierno mexicano comienza a usar de manera creciente a las Fuerzas Armadas para apoyar operativos de captura de narcotraficantes, lo que significó un cambio cualitativo frente a su uso tradicional en labores de erradicación de drogas. Estas tendencias continuaron con el gobierno de Vicente Fox en la década siguiente (Chabat, 2010). En uno de sus últimos trabajos, Astorga (2009) advierte de otro cambio tras 2000, el de la fragmentación y debilitamiento del poder político para enfrentar los desafíos de los grupos criminales (más autónomos), quienes pasaron de la supeditación política a la confrontación directa y a la disputa por el control de instituciones de seguridad. Algunas organizaciones agregaron a la estrategia la expansión territorial de sus actividades, el intento de control territorial, y la diversificación de la renta criminal (Enciso, 2011: 85,86).

---

<sup>69</sup><http://www.iconomagazine.net/SITIO/mario-quintero-el-cantaautor-mas-galardonado-en-lo-regional-mexicano/>

<sup>70</sup> Tucanes de Tijuana, Corridos de primera plana. Universal: 2007

Y bueno, sin dejar de sorprender, para el 2000, en el disco *Corridos de primera plana*, Quintero nos evoca la transformación que hay de cuando el enemigo era el Estado, a la nueva guerra intestina por el control del territorio, en las siguientes estrofas con mensajes claros:

*Se la pasaban tranquilos, sin preocuparse de nada  
Pues no tenían competencia, y si salían la bloqueaban  
Ahora andan desesperados, con la gente de Durango.*

*Bájenle ya mis gallinas, ya sobra de tantos huevos  
Porque eso es lo que me sobra, y díganle a ese barbero  
Que no abra tanto el hocico, por tan poquito dinero.*

...  
*Las plazas yo las controlo, ya se los he demostrado  
En California y en Texas, en Arizona y Chicago  
En New York y Florida, en México y todos lados.*

*El mundo da muchas vueltas, se los he dicho mil veces  
Como en los grandes países, hay cambio de presidente  
Así es igual en la mafia, también hay cambios de jefes.*

(“Gatos Rayados”, Tucanes de Tijuana: 2000)

En esta nueva épica en la que los narcotraficantes se pelean entre sí, hay una línea narrativa muy importante en la escena tijuana, la que describe la guerra entre el Cártel Arellano Félix y el Cártel de Sinaloa. Esta pugna se puede escuchar a través de diversos corridos, se supone que todo empezó en Tijuana:

*Cantaba la flor de dalia, alegre estaba el mitote.  
Iban tendiendo la trampa, pa'cazar a Armando López  
El que bajaba las naves, por distintos horizontes.*

*Apreciado por los grandes, el galán de las artistas.  
Oiga compadre Medina, no apagues tu celular  
El domingo baja un ave en el desierto de altar,  
Allá te espero en Tijuana, lo vamos a celebrar.*

*Con diez balazos de súper, terminaron aquel baile.  
El Rayito cayó herido, no se pudo remediar  
Para disfrazar el crimen, lo echaron a un boulevard.*

*El Rayo cayó en Tijuana, a tiros lo asesinaron.  
Al padre le secuestraron, la perra andaba muy brava  
Al otro hermano mataron, allá por Guadalajara.*



*Medina carga una lista, la perra vuelve a ladrar  
Por la muerte de los López, alguien tendrá que pagar  
La muerte de esos valientes, Medina las va a cobrar.*

(“El Rayo de Sinaloa”, El As de la Sierra: 1998)

El Rayo se presentó en Tijuana para hablar con Ramón Arellano Félix por órdenes de Guzmán Loera. Llegó acompañado de una dama, ya entrados en copas, llegaron al famoso Club Britania para buscar a Benjamín Arellano, que festejaba el bautizo de su hija. En la entrada del lugar fueron interceptados, pues no traían invitación y armaron una gresca. Al escuchar la riña, Ramón Arellano salió de la fiesta y al percatarse que era El Rayo de Sinaloa, sin mediar le disparó en la cabeza con una pistola escuadra. Cargó el cuerpo del traficante y lo tiró en una vialidad alejada de la zona. Ordenó a sus pistoleros viajar a Sinaloa y Sonora para matar a los familiares de Armando López y evitar venganzas. De esta manera iniciaba una de las rivalidades más sangrientas en el mundo del narcotráfico (Excélsior: 2014)<sup>71</sup>

Un episodio posterior de esta batalla es narrado por los Tucanes:

*Sucedió en puerto Vallarta, en presencia de la gente  
Dos bandas de traficantes, se agarraron frente a frente  
Con granadas y metralas, se enfrentaron a la muerte.*

*En aquel salón de baile, había gente poderosa  
Jefes de la mafia norte, la más grande y peligrosa  
Pero la mafia del sur, dicen que no es poca cosa*

...

*Rafaguearon a los guardias, y por los jefes entraron  
Tirando de todas partes, nada más a un solo lado  
Los contrarios respondieron, y nunca se les rajaron.*

*Como a los veinte minutos, todo había terminado  
Había muertos y había heridos, era gente de ambos lados  
Por ahí dicen que las cosas, solamente se empeoraron.*

Y en el final nos advierten que la guerra continuará:

*Mafia del norte y del sur, quién será la más famosa  
Las dos quieren el poder, quién será más poderosa.*

(“Masacre en Puerto Vallarta”, Tucanes de Tijuana: 1996)

Y hablan de la continuación de sucesos:

*Alfredo de la Torre Márquez,  
El director policiaco, de la frontera más grande*

---

<sup>71</sup> <http://www.excelsior.com.mx/2013/01/08/nacional/878467>

*Todo fue muy de repente, los asesinos huyeron,  
Después de rematar al jefe.*

*Así murió el comandante, por un comando de muerte  
Todo un señor policía,  
Para Tijuana un orgullo, y para toda su familia*

*Le jugaron chueco comandante, pero que poca madera  
Solo para revolverle, el agua a los de la frontera.*

(“El Comandante de la Torre”, Tucanes de Tijuana:2000).

En varios episodios importantes:

*Con la muerte de la Torre, empezaron los problemas*

...

*Se enojaron los señores, y se puso fea la cosa,  
Pero reventó la bomba, con lo de la rumorosa.*

*Los del CAF nada perdonan, ya se los han demostrado,  
Pesa mucho el sinaloense, así es que tengan cuidado.*

(Tucanes de Tijuana, El gran jefe Mayel, 2000).

Y en verdad, se podría seguir escarbando en los corridos sobre traficantes para rastrear las pugnas fronterizas hasta el año 2006, detallado análisis de los mensajes que se cifran en ellos, sin embargo, ese no es el sentido de la investigación. Lo que me interesa destacar, nuevamente lo digo, es la permanencia del género, y la transformación musical. Estos dos ejes analíticos por su parte, no pueden pensarse fuera de la estructura prohibicionista, la minuciosidad con la que referí a los corridos era un intento de comprobar que el narcocorrido pertenece a la tradición centenaria de la balada-romancera-corridística que se caracteriza por ser una forma de poesía cuyo carácter épico de relatos de guerra se constriñe a los intercambios de balas que se producen por el control del tráfico de drogas ilegales, un periodo histórico, aunque muy complejo, muy específico.

Así, conforme las consecuencias y los personajes del narcotráfico van tomando visibilidad, autonomía y las reglas del juego van cambiando, así el corrido va incrementando

su inspiración y presencia; sin dejar de lado su carácter noticioso y novelístico, cuando cambia el marco normativo sobre las drogas, los corridos no se hacen esperar.<sup>72</sup>

En cuanto a la transformación musical, se ha propuesto una cronología de las diferentes evocaciones de sensibilidad de los corridos. Desde esta perspectiva dual, donde además de la letra, doy atención al sonido, la transformación de la poética ha ido mostrando transformaciones interesantes. Allá cuando los narcocorridos se contaban con los dedos, la sensación es de desprecio al narco abusivo y de tristeza carcelaria; luego, cuando los corridos de narcos empezaron a despuntar, las letras infunden una sensación de admiración y agradecimiento al capo generoso, pero también describen los peligros del tráfico; posteriormente viene el giro hacia la violencia en una época que, lejos de la celebración indolente viene creando un contrapeso a las perspectivas oficiales, con evocaciones a la colusión políticos-narcos donde se exhibe un desprecio por el gobierno y un aprecio por el poder paralelo. Finalmente se pasa del desprecio al gobierno y sus agentes, hacia las evocaciones del odio entre las bandas delictivas.

En el mismo ámbito sónico, fue importante considerar que el narcocorrido y la música norteña formaron una molécula indisoluble que permitió la eclosión de un pequeño repertorio que fue volando, transmitiéndose de oído a oído, dejándose escuchar de vez en vez, incrementándose con el paso del tiempo y permaneciendo en el gusto popular por la

---

<sup>72</sup> No voy a obviar el componente de la dimensión económica, “Para Simonett (2004), la producción de algunos compositores se basa en un despiadado cálculo de intereses comerciales. Pone de ejemplo a Los Tigres del Norte, de quienes menciona que sus producciones se basan en un estudio mercadotécnico en el que seleccionan temas relacionados con acontecimientos recientes, intentan rescatar experiencias de algunas personas o captar lo que siente la gente respecto a lo ocurrido y utilizan palabras comprensibles” (Burgos, 2012:162). También resalta el empuje económico del propio narcotráfico, al respecto, Montoya (2009): “No hay ninguna duda de que la discoteca Frankie Oh, es decir el cártel de Tijuana, cumplió con un papel destacado en la difusión de la banda de viento sinaloense (música de los gomeros sinaloenses)” Este autor, destacado por su inmersión hemerográfica, rescata el siguiente fragmento de marzo de 1992: “Ofrecer siempre lo mejor a los mazatlecos, ha sido el principal objetivo del Lic. Francisco Arellano Félix, propietario de la discoteca Frankie Oh. Para lograrlo siempre ha mantenido sus instalaciones en continua renovación a la vanguardia. Consciente de ello, hace meses puso en remodelación total sus instalaciones, culminando este sábado 28 de marzo de 1992. Para la inauguración se contrataron a las mejores bandas del Pacífico [y Montoya complementa]. Este caso demuestra contundentemente cuáles fueron los mecanismos que los narcotraficantes sinaloenses incentivaron para lograr el posicionamiento regional, luego nacional y finalmente global, de la banda de viento, su música” (“Con gran fiesta se celebró la remodelación de Frankie Oh”, en *El Noroeste*, Mazatlán, 29 de marzo de 1992 [en: Montoya, 2009: 244-246]).

voluntad memorística de las comunidades amantes del corrido. La fuerza del narcocorrido no puede entenderse fuera de su sonoridad, la poesía de los maestros, acompañada por el retumbar del bajosexto y la punzada del acordeón.

Esta amalgama es interesante, pues aunque la música norteña fue claramente operada desde las industrias discográficas, la propiedad reflexiva de las escenas en su sentido amplio, puede contener sectores que reconocen o rechazan el corrido del narco como parte de una misma herencia; así mismo, y en un punto de vista contrario a la hipótesis sostenida por González (2013:16 y 23) y Pineda (2014:96), en la escena tijuanaense existe una permanencia del gusto por el corrido norteño que poco ha cedido ante el embate del movimiento alterado y la fusión norteño banda.

Como la turbulencia del narcocorrido esta muy fuerte, propongo que aterricemos en la ciudad de Tijuana. Me atrevería a decir, que en la escena corridística tijuanaense, el grupo más querido podría ser Explosión Norteña, cuyo vocalista dice sin reparar:

*Quien fue para mí, se podría decir, quien me impulsó a lanzarme como cantante fue Chalino Sánchez, yo fui fan, aún lo soy, fue quién me despertó esa emoción por ser cantante como él, y fanático de sus corridos, de su estilo, de su forma de componer, y posteriormente también, seguía mucho aquí en Tijuana, porque soy nacido aquí, a Tucanes de Tijuana, pues son para mí también como maestros y Los Incomparables de Tijuana, ellos tres se podría decir, primero Chalino, segundo Tucanes, tercero Incomparables, serían los tres músicos, artistas de los que me inspiré mi forma de componer (Cervantes, Beto, [entrevista]:2016).*

Además del estilo del Beto, Explosión Norteña tiene un sello que los identifica por cantarle corridos a personajes y eventos relacionados al Cártel de los Arellano Félix (Caf) y son pioneros de una escena corridística que recupera la pugna entre esta organización criminal en contra del Cartel de Sinaloa. El grupo empezó a finales de los noventa, con un repertorio de corridos de Paulino Vargas, Mario Quintero, Teodoro Bello, entre otros. Desde un principio dejaron ver un estilo propio muy gustado entre el público tijuanaense, el primer corrido que compuso el Beto se lo hizo a un amigo de él que había conocido desde niño y que entró al mundo del hampa y lo admiraba por su ascenso social.

Este primer corrido, Chepelo, venía acompañado de 13 corridos consagrados a capos de distintas organizaciones delictivas, autoría de los grandes maestros del norteño, a la par del disco de corridos sacaron una producción de románticas y cumbias. Cuando comenzó “La Explosión”, la pugna Tijuana-Sinaloa se calentó, tal como lo dice el “Mero León del

Corrido”, Beto Quintanilla (ex integrante de Luis y Julián), en el corrido “Libertad de expresión”:

*Casi entrando el 2002, el día 10 de febrero.  
En Mazatlán Sinaloa, vuelven a sonar los fierros*

*Uno Ramón Arellano, y uno de sus pistoleros  
No sabían que era Arellano, porque traía nombre ajeno*

*No sabía la policía que se topó con el bueno  
Que habían matado a Ramón, miembro del más grande imperio*

*...  
Y también a Benjamín, lo metieron a Almoloya*  
(“Libertad de Expresión”, Beto Quintanilla: 2002).

Tras la muerte de Ramón y el encarcelamiento de Benjamín, Francisco Javier “El Tigrillo”, Arellano Félix toma la batuta del CAF, y Explosión norteña toma la estafeta del corrido tijuanaense:

*Pura gente del Tigrillo, decididos a matar  
Andamos haciendo limpias, pero no para curar*

*Andamos al mil por ciento, siempre fuera de la ley  
Somos una clicca grande, tenemos todo el poder  
De la gente cachanilla, pochos y cholos también*

*Esta compañía es estricta, aunque no lo quieran creer  
Nos pertenece la plaza, en todo lo que es la Baja  
Invadiendo territorios, nadie va poder pararnos  
Vamos puro pa' delante, levantando y cocinando*

*Pal' que se pase de listo  
Que se vaya persignando*  
(“Pura Gente del Tigrillo”, Explosión Norteña,: 2003).

Al año siguiente Explosión Norteña sale con uno de los himnos del corrido tijuanaense, que nos da noticias sobre los reacomodos tras la muerte de Ramón Arellano y el encarcelamiento de Benjamín:

*5 y 5 suman 10, 10-10 esta la plebada  
Esperando nueva orden, para atacar de volada  
Pa´ dejar varios tendidos, y luego la retirada.*

*El Cholo sigue ordenando, también su gente operando  
La nueva generación es la que hoy esta al mando  
Que le pese a quien le pese, seguiremos trabajando*  
(“El Cholo”, Explosión Norteña,: 2003)

Sobre el mismo personaje agregan:

*Es joven e inteligente, valiente a más no poder  
Ha superado las pruebas, los hechos hablan por él*

*Eso es lo que comentaban, los jefes de estecártel.  
La plaza esta a su cargo, al joven le hicieron ver  
Quiero que el negocio crezca, el respeto hay que imponer  
Las cosas vayan mejorando, y que todo marche al 100.*

*5-5 esta 10-10, patrullando los sectores  
Las rutas van en aumento, las ventas y los millones*  
(“El 5-5”, Explosión Norteña: 2003)

La Explosión Norteña estaba teniendo un impacto espectacular, como lo dice Beto Cervantes:

*La música norteña siempre ha sido catalogada como de bajo nivel, de los arrabales, de cantinas, música para borrachos, y se podría decir, no para gente de clase media, alta. En el 2003, 2004, 2005, nosotros aquí en Tijuana, en lo que es Baby Rock, Tangalú, lo que era en aquellos tiempo antros de música pop, entre paréntesis de fresas, nosotros fuimos el primer grupo norteño en presentarse ahí, y les metimos dosis y sobredosis a todos los fresitas de nuestra música y aceptaron totalmente, fue como un giro a la música norteña, metimos 1800 personas, 1000, abrimos puertas a grupos que andaban en Tijuana. Algo que influyó muchísimo fue de que el corrido que yo hice del Cholo, ese personaje se sabía por muchos medios que era, se podría decir, rico económicamente, y también de un estatus social alto. Era una persona bien parecida, vestía de lo más fino que pudiera haber y no era como aparentemente considera a los narcotraficantes. Se sabía de esa persona, y como él era una persona de Tijuana, que lo conocía mucha gente de una colonia rica de aquí, pues tenía muchas amistades y fue que, ¡ah mira! Explosión Norteña cantó un corrido a fulanito de tal, sí, es fulanito. Y ya cuando compusimos de él, pues todas las personas allegadas a él querían imitarlo, en su vestuario, forma de hablar (Cervantes, Beto [entrevista]: 2016).*

Pero el peligro rondaba, sombra o muerte. Una semana antes de la captura de Francisco Javier Arellano Félix “El Tigrillo”<sup>73</sup>, el 9 de agosto de 2006, un hombre disparó contra el Betillo en el estudio de grabación, afortunadamente sobrevivió. Un año después, mientras Explosión Norteña se preparaba a tocar en los Mariscos Godoy, llegó un operativo policial que

---

<sup>73</sup> Inmortalizada en el corrido Aguas internacionales, del difunto Fabián Ortega, el Halcón de la Sierra. “Aguas internacionales, de este caso son testigos, por la ley americana fueron todos detenidos, y nadie podía creer que aprendieran al Tigrillo. Y también lo acompañaba don Arturo Villareal, astuto y conocido por su forma de operar su gente esta descontenta, la guerra va a comenzar.”

interrumpió la tocada y José Alberto Cervantes Nieto es capturado por presuntos vínculos con el Cártel Arellano, como lo canta la banda Nueva Clave de Oro:

*Los mariscos en Tijuana, de este caso son testigos  
Que las fuerzas federales vinieron por un amigo*

*Más se pelaron la verga, se les fue por un ladito  
Se llevaron a un Moreno, y al mentado Pajarito  
Corrió con la mala suerte, uno que canta bonito*

El Beto lo cuenta de la siguiente manera:

*Es muy difícil cómo explicarte porque haz de cuenta que nosotros tenemos una oficina que nos representa, donde nos hablan para contratarnos, por ejemplo si tú hablas, y se hacen todos los protocolos que hay que hacer para poder cantar en tu fiesta, en ese momento y firmas un contrato y ya que estas en el evento te das cuenta que esta un personaje ahí, verdad, aunque de momento igual no lo conozcas, pero es obvio que ves cosas anormales, gente armada, y esto y lo otro, y tú lo que haces es ir a cantar, y bueno, no te vas a poner a investigar quién es o qué hace, o, ya me voy me esta dando miedo, simplemente tratas de cumplir con el compromiso que tienes. Y eso fue lo que pasó en mi caso, se me vio de esa forma [como narcocantante] y ya estando ahí fue que sucedió lo que conocemos aquí en Tijuana, que llegaron por esa persona al restaurant, y me tocó estar ahí, pero todavía no empezaba el evento pero ya había llegado yo [...] lamentablemente el gobierno que me detuvo a mí, como querían que dijera cosas que yo ignoraba, pues no pude colaborar como ellos querían, y fabricaron declaraciones en mi contra en donde había testigos protegidos que decía, que ellos sabían que yo cruzaba droga para el cártel Arellano, cosa que es mentira, si no pues yo ya tendría extradición, y desafortunadamente me tocó pagar [...] fue un problema legal, pero del cual se me acusó algo que jamás cometí y finalmente, la verdad siempre sale, y la verdad fue que salí absuelto, soy inocente, totalmente libre de culpa y libre de antecedentes penales, ni le debo nada al gobierno ni le debo nada a nadie ” (Cervantes, Beto [entrevista]:2016)*

Siete años en la sombra. Recién salió el 2015 e inmediatamente entró al estudio a grabar *Viejo lobo*, 11 cortes entre románticas, cumbias, y rancheras, con 2 corridos tranquilitos. Para mayo de 2016 se espera el lanzamiento oficial de su nuevo álbum de puros corridos, que cómo él mismo augura, hará ruido:

*En el Viejo lobo, si viste, no grabé corridos, pero el mismo público, los mismos fans, la misma gente, los mismo empresarios de compañías disqueras me lo piden, yo vivo de la música, tú fuiste testigo que traté de evitarlo en el disco que saqué cuando salí de la cárcel, y no fue muy bien recibido, me dicen, no, es que tú para los corridos eres el más cabrón. Incluso los de DEL Records me dijeron, no, grábate uno de corridos, es que ese disco sí esta bueno pero no es lo que esperamos (Cervantes, Beto [entrevista]: 2016).*

Sin duda, la historia de Beto Cervantes es representativa de la turbulencia del corrido y de los peligros latentes para los compositores en un periodo histórico en el que se fragmentan los grupos criminales y pasan de la supeditación política a la confrontación directa. En dicho

contexto e inspirado en composiciones de las leyendas regionales Chalino Sánchez, Incomparables y Tucanes de Tijuana, el Beto Cervantes decidió participar en la circulación musical de la escena corridística, con la creación de todo un repertorio enfocado en personajes y acontecimientos relacionados a Tijuana y al Cartel de los Arellano Félix.

En esta coyuntura histórica, las composiciones de Explosión Norteña, forman parte y reivindican la más pura tradición del corrido norteño y mantienen vivo el circuito de intercambio musical que inició en la década de 1930 con las composiciones aisladas de José Rosales, Juan Gaytán, Manuel Valdéz, entre otros; que continuó con el trabajo prototípico de Paulino Vargas en la década de 1950, mismo que se se popularizó en los setenta con los Tigres del Norte y muchos otros grupos; hasta su llegada a Tijuana de la mano de los Incomparables de Tijuana y sus sobrinos los Tucanes. En muchos sentidos, como se verá en el capítulo IV, la Explosión Norteña es el parteaguas de la escena corridística tijuana contemporánea, pero su influencia se dejó sentir sobre todo en la segunda mitad de la década del 2000, por lo que podemos dejar la cronología y el contexto del narcocorrido hasta aquí.

Simplemente para concluir. El análisis historiográfico de los últimos apartados (2.1) y (2.2), trató de evidenciar los puntos de vinculación entre la tradición musical del corrido y las políticas antidrogas; al igual que se trató de enfatizar el proceso de transmisión de dones y contradones musicales, que aunque enmarcado por el impulso de las industrias culturales, la preminencia de la letra como núcleo de su fuerza estética ha salido avante, insertándose en otras lógicas como la de la advertencia, el agradecimiento, incluso, dentro de la comunicación entre bandas criminales.

A continuación se hará un análisis historiográfico similar, para comprender las peculiaridades del circuito del *metal stoner*, en relación con las políticas prohibicionistas y con la participación en la transmisión de gustos y repertorios musicales. Aquí, si el lector quedó intrigado con el desarrollo del corrido puede pasar directamente al capítulo III para comprender el procedimiento de análisis de la transformación musical y proseguir con los primeros 4 apartados del capítulo IV. Por otro lado, si le intriga conocer el desarrollo temporal paralelo del *rock* pesado puede seguir leyendo la página siguiente.



### 2.3 Breviario del metal. Cronología y perspectivas.

El *metal* se define por su sonido<sup>74</sup>, “el elemento sónico esencial en el *metal* es el poder, expresado meramente en el volumen. El ruido [volumen alto] busca abrumar, meter al escucha dentro del sonido y darle la sensación de poder que provee” (Weinstein: 2011:23). Sin duda, existe consenso al decir que el *metal* nace dentro de la tradición musical del *rock* (Weinstein, 2011:18; Ramírez, 1996: 100; Urteaga, 1999: 35), y aunque temas como la primera agrupación, la primera canción, o el lugar de nacimiento del *metal*, son discusiones menos definidas, en realidad se pueden reducir a posiciones subjetivas de aficionados o críticos especializados; lo cierto es, que el *metal* como género musical tiene su fase de irrupción y consolidación en la primera mitad de los setenta y se fragmenta en subgéneros durante la década de 1980 (Weinstein, 2011: 18,20; Walser, 1994: 268; Harris, 2000:14).

La disputa por la invención del *metal* es básicamente una polaridad geográfica: por un lado las agrupaciones estadounidenses como Iron Butterfly, Jimi Hendrix Experience, Steppen Wolf, y principalmente Blue Cheer; en contraparte los grupos ingleses encabezados por Black Sabbath, Deep Purple y Led Zeppelin. Pero en lo que sí se puede coincidir, al hablar de éstos grupos musicales, es que terminando la década de 1960 inventaron un tipo de *rock* que sonaba *pesado*<sup>75</sup>:

El ruido del *metal* no es ensordecedor, irritante o desagradable (al menos no para sus fanáticos) sino empoderamiento. Es un complicado patrón sonoro tocado en volumen alto, donde el elemento esencial de la complejidad está en el trabajo de guitarra, el cual, se incrusta en una creciente elaboración de tecnología para distorsionar y amplificar los sonidos; es el instrumento líder, una opción musical que enfatiza sus posibilidades melódicas sobre las rítmicas [...] la batería es más elaborada que en cualquier otra forma de *rock*, también cuenta con amplios efectos de sonido que permiten que el patrón rítmico tome una complejidad en sus formas de repetición [...] el fondo sonoro distintivo provisto por el bajo y batería es mejorado en gran medida por el bajo eléctrico, el cual, desempeña un rol más importante en el *metal* que en otro género de *rock*.; mayormente usado como instrumento rítmico, la contribución del bajo amplificado es lo que hace *pesado* al *metal* (Weinstein, 2011:23,24).

---

<sup>74</sup> En lo instrumental se define primariamente por la guitarra, bajo y batería (Weinstein, 2011: 12).

<sup>75</sup> De acuerdo a Weinstein, la discusión sobre “lo pesado” toma dos posturas iniciales, el *heavy metal*, término difundido en Inglaterra, y *hard rock* término difundido en EU. Wasler complementa: “El signo más importante del *heavy metal* es el sonido de una guitarra eléctrica extremadamente distorsionada. Siempre que éste sonido sea musicalmente dominante se puede decir que la canción es de *metal* o *hard rock*, si le falta dicho elemento no puede incluirse en el género. (Wasler, 2014:41)

De acuerdo con Walser (2014), la característica que apuntala la coherencia del *heavy metal* como género es el acorde de potencia o acorde de quinta (*power chord*), que se produce tocando el intervalo perfecto de cuatro o cinco en una guitarra eléctrica, amplificada y distorsionada; “fue utilizado por todas las bandas llamadas *metaleras* durante los setenta, hasta la influencia de otros géneros en los ochentas” (Walser, 2014:2).

Por su parte Weinstein (2011) reconoce cinco etapas históricas en el *metal*. La fase de erupción, 1969-1972; el comienzo de la cristalización, 1973-1975; la era dorada del *heavy metal* tradicional y completa cristalización, 1976-1979; después de 1979 a 1983 el *metal* experimenta un crecimiento numérico de bandas y tipos de fanáticos llevando a una complejidad y expansión de sus límites; finalmente resultó en una rica diversidad que se cristaliza en fragmentos y subgéneros después de 1983 (Weinstein, 2011:21). Siguiendo este orden cronológico, Keith Harris nos dice que:

La escena de *metal* extremo emerge a mediados de 1980 como un rechazo musical e institucional al *heavy metal* descrito por Weinstein y Walser. El *metal* se había convertido en uno de los géneros de música popular más exitosos, y estaba dominado por un número relativamente pequeño de bandas europeas y estadounidenses. Bajo la influencia del *punk*, bandas como Venom empezaron a desarrollar formas de *metal* más radicalizadas como el *Trash*, *Death*, *Black*, y *Doom*; evitando la melodía y la voz clara, favoreciendo la velocidad, tonos bajos, y voces guturales o grito [...] desde un principio “el *underground*” (como se ha llamado a ésta escena) ha sido altamente descentralizado; muchos de sus participantes nunca se conocen cara a cara; bandas de diferentes países fuera del núcleo anglo-americano tradicional de la industria discográfica han influido en su desarrollo, incluyendo lugares diversos como Chile, Malasia, Israel (Harris, 2000:14).

Continuando con lo expuesto por Harris, las escenas locales han sido particularmente importantes como pioneras de nuevos estilos que se han vuelto populares a lo largo de la escena global (en los ochenta, la bahía de San Francisco y el *Trash metal*; empezando los noventas el *death metal* de Estocolmo y Florida, a mediados del 90 el *black metal* de la escena noruega). Posteriormente la popularidad de géneros extremos como el *grunge* y el *death* en el inicio de los noventa, virtualmente mataron al *heavy metal* como forma de música popular, las nuevas bandas emergentes ya no tocaban ese estilo; luego el *metal*, como mercado de masas, configuró el *New metal* a partir de mediados de los noventa (Korn, Machine head, Linkin park), música influenciada por el *metal* extremo, por lo que existe cierta interacción, aunque variable y tenue, entre éste último y la escena amplia del *metal*. La mayor diferencia

es que el *metal* extremo es casi invisible para los que no son miembros. (Harris, 2000: 13-16).

En este panorama, el aporte de esta investigación es esbozar el devenir del *metal stoner*, nacido en la aridez californiana con bandas como Sleep o Kyuss, que como el mote indica, es un estilo musical que busca emular e incrementar la experiencia de fumar cannabis. Dicho esto, se puede ir cerrando la temporalidad lineal del *metal* llegando a la transición entre el siglo XX y el XXI, algunos críticos, amantes y estudiosos del *rock* y del *metal* comenzaron a observar la fase “post”, una identificación de músicos y fanáticos con el *post-rock* o *post-metal*, donde los periodistas han sido los más prestos escritores del fenómeno.

De acuerdo con Fletcher (2012:2) Simon Reynolds acuñó el término de *Post-rock* en 1994 para la revista *The Wire*, describiendo la música exploratoria que deconstruye la forma del *rock*, usando guitarras, pero en formas *no rockeras*, como preferir el timbre y la textura sobre el riff y el acorde. Por su parte, Caramanica (2005), reseñó el concierto de Pelican para el *International Herald Tribune* haciendo énfasis en que:

La cepa del *rock* particularmente oscura y agresiva llamada *heavy metal* ha existido desde hace más de tres décadas, en ese tiempo, ha generado una gama de ramas pero probablemente ninguna como la reciente ola de bandas usando el *metal* como punto de partida para incursionar en un rango de estilos experimentales como el *Free jazz*, *Post-rock* minimalista, *noise* y hasta música clásica moderna<sup>76</sup>

A primera oída, lo que más llama la atención de lo “post” es que incorpora largos espacios instrumentales, sonidos ambientales que buscan la construcción de paisajes sonoros (*soundscape*s), en los que el papel de la voz o la letra es completamente eliminado. Ya desde un punto de vista sociológico, Hodgkinson (2004:221,229) ha señalado que la búsqueda de ir más allá del *rock*, se inserta en un discurso que busca ir más allá del lenguaje en general, mediante el uso reiterado de nociones como insustancialidad e indescriptibilidad como condiciones que imposibilitan la aprehensibilidad de la música bajo un género específico; desde la geografía humana se ha propuesto que las secciones ambientales e instrumentales permiten al escucha asociarlos libremente con experiencias de un espacio particular (Fletcher, 2012:3).

---

<sup>76</sup><http://web.archive.org/web/20050927185310/http://www.iht.com/articles/2005/09/19/features/heavy.php>

La ausencia de voz es una ruptura importante, para la que se necesita apelar al primer conceso del que hablé, que el *metal* nace dentro de la tradición musical del *rock* (Weinstein, 2011:18; Saavedra, 1999: 142; Ramirez, 1996: 100; Urteaga, 1999: 35). Por ahora puedo adelantar que rompe con una forma sensible de acompañamiento entre guitarra y voz nacida en la intersección musical decimonónica entre el blues y el *pop*, que atravesó el siglo XX a través del *rock&roll* primero y el *rock* después.

De ésta última aseveración podemos transitar a la dimensión lírica-histórica. Así como en la dimensión sónico-estética existe el consenso de que el *metal* nace y forma parte de la tradición *rockera*, en el ámbito lírico-histórico, me atrevo a decir que existe un consenso al decir que el *rock* habla de la vida en el capitalismo y de que puede rastrearse su origen a los periodos de postguerra. Además, el *rock*, más que etapas fluidas, presenta rupturas a partir de la consciencia de formas hegemónicas de producción artística. Grossberg, discípulo de la escuela de Birmingham, lo resume así:

El crecimiento y visibilidad de la cultura juvenil en los Estados Unidos después de la segunda guerra mundial está marcado, más prominentemente, por la emergencia del *rock&roll*. Algunos argumentan que es la reducción del arte a mercancía, simplemente la etapa final en la producción del hombre como sujeto de consumo: pasivo, acrítico, incapaz de asumir una posición política. Otros argumentan que precisamente, como forma de ocio, carga una política cultural basada en las representaciones de las aspiraciones psicológicas, culturales y políticas de la juventud (Grossberg, 1984:104).

A pesar de que el *rock* pesado no se define por su lírica, por supuesto que en el *metal* se canta. Al decir de la socióloga del *rock* estadounidense, Deena Weinstein, la dimensión verbal es indisociable del género; los mayores temas del *heavy metal* se definen y dividen en una posición binaria: lo dionisiaco<sup>77</sup> y el caos<sup>78</sup>.

En tanto experiencia dionisiaca se celebra la fuerza vital de la vida a través de varias formas de éxtasis encarnadas en la trinidad profana de sexo, drogas y *rock&roll*; en tanto, las referencias caóticas son usadas para referir la ausencia o destrucción de las relaciones a través de varias formas de anomalías, conflictos, violencia o muerte, son imágenes traídas a primer plano para empoderarse ante una sociedad que reprime lo monstruoso, el inframundo y el

---

<sup>77</sup> Referente a Dionisio, que en la mitología griega es dios de la vendimia y el vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis (<http://global.britannica.com/topic/Dionysus>).

<sup>78</sup> También, dentro de la mitología griega, el caos es el estado primigenio del cosmos (Graves, 1985:29).

infierno, lo grotesco y horripilante, desastres, violencia, injusticia, muerte y rebelión. (Weinstein, 2011:35 y 38).

En lugar de la posibilidad de reconciliación, el *metal* abraza los temas demoníacos, destructivos, apocalípticos, y tiene una postura apolítica respecto al cambio social [...] la estética y el contenido lírico están casi enteramente orientados a registrar el sufrimiento existente y aparentemente inevitable, así como las varias amenazas a la existencia humana colectiva e individual (Khan-Harris, 2007). El *metal* registra el “mal” en el mundo, corteja la muerte y explora temas de olvido junto con toda clase de devastaciones, pero no como simple celebración de las representaciones de muerte, destrucción y sufrimiento, la imaginería distópica y apocalíptica advierte por el futuro (Morris, 2004: 555,556).

Es importante destacar que la definición anterior inmediata empieza con el conector disyuntivo *en lugar de*, que hace referencia precisamente a una ruptura lírica del *metal* con la *reconciliación*, que según Morris (2004), es el valor encarnado tanto por el cristianismo como por el *rock* psicodélico de los sesenta; la música y letras del *metal*, nos sugiere el autor, son experiencias colectivas, espirituales, no religiosas que nos hablan de formas de resistencia cultural en una era *post-secular* traída por la cultura de masas (Morris, 2014:550).

La definición de Grossberg hace honor a la cronología lineal, pues él, como discípulo de la escuela de Birmingham es heredero de uno de los primeros enfoques en analizar la música popular urbana. Algo que se ha discutido respecto a dicho enfoque, es que se reducen a atribuir los fenómenos musicales bajo la conceptualización de la juventud y muy particularmente al tamiz de la dimensión de clase. En ese sentido, bajo la contextualización radical propuesta por Grossberg, la musicalidad se opaca. Quizá lo más rescatable para fines de ésta investigación es que es un autor que ha desarrollado sus investigaciones sobre el *rock* en el área californiana. Y nos dice que

El *rock&roll* produce cuatro formas de fronteras: de oposición, alternativa, independiente y la cooptada. El *rock de oposición* se presenta a sí mismo como desafío o amenaza a la cultura dominante [...] el *rock alternativo* enmarca sólo un ataque implícito, enmarcando una potencial sustitución de la organización hegemónica del deseo [...] el *independiente* no se presenta como desafío ni explícito ni implícito, aunque pueda funcionar como tal, aparentemente existe fuera de la cultura dominante, busca escapar, definir un espacio que no incida en, ni se deje incidir por la hegemonía [...] finalmente el *rock&roll* cooptado es aquel que mediante diversas técnicas es explotado y transformado por el sistema económico y los sistemas ideológicos de estado, especialmente los *mass media* (Grossberg, 1984:109,110,114)

Grossberg no cae en un reduccionismo ingenuo y maquilla el argumento asegurando que las categorías que propone no son determinantes ni excluyentes sino que se combinan de diferentes formas, dependiendo del contexto local en donde se practique el *rock*, aunque al

concluir, reitera el deo marxista (libertario, antihegemónico) característico de la escuela de Birmingham, aludiendo a que en la década de los ochenta se constituyeron tres vectores *rockeros* luchando uno contra otro. Primero el *comercial*, música que simplemente reproduce la superficie de las estructuras de estilos existentes, a pesar de haber perdido su poder afectivo; segundo el *new wave rock*, que parece reafirmar el placer como resistencia pero sin poder escapar del deseo de éxito comercial y su complicidad con la cultura dominante; y el tercero, el *postpunk*, que busca articular el placer con otras fronteras que ya no tienen que ver con el *rock*. (Grossberg, 1984: 116,121)

Si bien, el orden que establece el culturólogo del *rock&roll* al *new wave* y luego el *postpunk*, puede ser ampliamente cuestionado, sobre todo, pensar en un placer fuera de la musicalidad del *rock*, me remitiré a una revisión teórica expresada por Keith Harris:

Desde los setentas, los estudios sobre la juventud han desestimado el marxismo, sin ser menos “críticos”, pues incluso la influencia de las teorías feministas y poscoloniales permitieron formas más sutiles de apreciar la forma en que las relaciones de poder estructuran la cultura contemporánea. Los estudios postmarxistas no comparten el sentido de desilusión de la teoría subcultural, de *fracaso* de la juventud por no hacer un cambio social más amplio (Harris, 2004:96).

Por su parte Bennet (2006), desde la demografía, alega que los estudios que se enfocan primariamente en la significancia del *rock* como movimiento juvenil excluyen a las generaciones mayores de fanáticos, para quienes la música sigue teniendo una gran significación en sus vidas. Así, contra los enfoques patologizantes que observan un adulto que se rehúsa a dejar su juventud, se argumenta que el hecho de que un individuo se convierta en seguidor de un estilo musical de joven, importa mucho menos que el que esa música continúe significando cuando crece (Bennet, 2006:221).

Quizá el concepto más difundido y trabajado en la actualidad para analizar al *rock* y al *metal* es el de *Escena*. Dicho concepto, en primer lugar, evita enfocarse en los aspectos más espectaculares como la vestimenta, los bailes *pogo* o *slam*, prácticas rituales o violentas, etc. sino que establece una forma de apreciar apropiadamente cómo se negocian los significados en la interacción micropolítica cotidiana.

Al decir del estudioso del *metal*, Keith Khan-Harris, la escena es un espacio producido por las consecuencias intencionadas e inintencionadas de la reflexividad de sus miembros. Reflexividad, retomado de Giddens, es el continuo monitoreo de la acción humana en el que

las micro-operaciones de reflexividad se vinculan a los macroprocesos de “estructuración” (reglas y recursos implicados en la reproducción social), (Giddens, 1984:8 en Harris, 2004:98). Agrega que la reflexividad de la vida moderna consiste en el hecho de que las prácticas sociales son constantemente examinadas y reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas, alterando su carácter constitutivo (Giddens, 1990:28 en Harris, 2004:98). Y remata:

La reflexividad asegura que todo principio estructural es continuamente revisado y redefinido, lo que nos lleva a cierta connotación de “reflectividad”, significando la capacidad para inexorablemente cuestionar las certezas; para esto hay que reconocer tácitamente que tanto el mundo como las estructuras son transformables, y que no hay certezas en cuanto a la acción humana, por lo que los resultados nunca pueden ser completamente anticipados. Scott Lash (1994) desarrolla el concepto de Ulrich Beck de “Modernización reflexiva” para argumentar que implica el “empoderamiento de los sujetos”, cómo la agencia se libera de la estructura y los agentes se empoderan para reformular las reglas y recursos que constituyen la estructura. Crucialmente, la reflexividad está más presente en ciertas áreas de la sociedad moderna que otras, y un lugar en el que se practique extensivamente puede definirse como una “comunidad reflexiva” (Harris, 2004:98,99).

Desde ésta perspectiva, de acuerdo al propio Lash, citado por Harris, la escena, como comunidad reflexiva, se puede definir desde cuatro criterios: Primero, uno no nace, ni es obligado, sino que uno mismo se adentra en ella; segundo, se puede expandir ampliamente sobre un espacio abstracto y también quizá en el tiempo; tercero, plantean conscientemente el problema de su propia creación y constante reinención, mucho más que las comunidades tradicionales; y cuarto, sus “herramientas” y productos no son materiales, sino que tienden a ser abstractos y simbólicos (Lash, 1994:161 en Harris, 2004: 100).

Lo que podemos concluir es que la cronología del *metal* no se ve afectada por las perspectivas. Desde el enfoque setentero de Birmingham, hasta el revisionismo multidisciplinario del nuevo siglo, existen ciertos consensos como que el *metal* emerge dentro de la tradición *rockera* iniciando la década de 1970, que sus letras hablan sobre diferentes etapas de la vida moderna en el marco del capitalismo, o que los periodos históricos corresponden a rupturas con las formas hegemónicas de hacer el *rock*.

Volviendo a la hipótesis de ésta investigación, en el caso del *metal*, lo que permanece es el sonido, son casi cincuenta años, una *coyuntura musical*, caracterizada por un uso complejo, estridente y distorsionado de la guitarra eléctrica, bajos amplificados y batería compleja, que se definen por la experiencia del ruido, el sentir al sonido atravesando el cuerpo. Desde las canciones aisladas iniciando los setenta, y la consolidación del género a

mediados de la misma década, pasando por la fragmentación y radicalización de los ochenta, hasta el *post-metal* del nuevo siglo, la guitarra eléctrica a todo volumen con el fondo del bajo amplificado y la batería sigue siendo el sello *metalero*.

Respecto a la transformación musical, lo que se aprecia en las fases históricas anteriormente esbozadas, es que lo que se va transformando es la lírica, la poética del *metal*. Quizá la mejor forma de ilustrarlo es con la última fase del *metal* instrumental, en la que no se canta, pero las rupturas que se van dibujando década tras década vienen acompañadas de discursos que moldean el acompañamiento sonoro de la guitarra y la voz. En los setenta era una voz o gritos claros, para los ochentas empezaron los gritos guturales o agónicos, los noventas es un paisaje heterogéneo y el 2000 destaca por la ausencia de voz.

Desde ésta perspectiva lírica-histórica, las transformaciones en la poética *metalera* están enmarcadas en tomas de conciencia de las relaciones de poder que condicionan la producción musical y de rupturas con formas artísticas hegemónicas. Incluso el *metal* puede considerarse como una ruptura con el *rock* y su percepción esperanzada y utópica del cambio social.

No obstante, no debe quedar una idea de que el sonido *rockero* no se transforma, si bien el núcleo estético del *metal* está en la guitarra, las fases lírico-históricas sí forman y deforman el sonido del *metal*; justamente la toma de conciencia de su propia producción artística es la que lleva a transformar el sonido de la guitarra, sobre todo, a través de ejercicios experimentales para crear diferentes estilos, los cuales se regalan a la circulación musical y van teniendo diferentes respuestas negativas o positivas que incrementan su prestigio dentro de la comunidad. La poética *metalera* se concentra en la potencia que el ruido de la guitarra le imprime a la voz, la letra se subordinada hasta el punto de una poética silenciosa, donde el riff de guitarra es el ente todopoderoso.

A continuación realizaré un esbozo del devenir de la música pesada en la ciudad de Tijuana, como se ha notado, no se puede comprender la potencia de la transformación musical del *metal* en los últimos años si no nos remitimos primeramente a la historia del *rock*. Es un análisis historiográfico para argumentar el proceso estructural de transmisión de gustos y repertorios *rockeros*, vinculados al uso y disfrute de sustancias psicotrópicas. En ese sentido, se enfatizarán las referencias discursivas ficcionalizados de las comunidades *rockeras* en diferentes convenios y tratados prohibicionistas.



Para ayudar a imaginar la cronología del *rock*, propongo recurrir a la metáfora de la inmersión marina, para comprender los procesos de micro-negociación simbólica que mantienen los compositores respecto a las lógicas de comercialización masiva. Puede pensarse en cada compositor como un pez o animal acuático que se mueve entre dos ideales, nadar en la superficie, donde la luz solar representa los reflectores de la televisión y los grandes escenarios y el interés comercial; o bien nadar al fondo del océano, donde la oscuridad figura como la presión del sonido, tan opresivo, tan lento y tan extendido que no llega la luz del cálculo comercial.

Como se ha mencionado los géneros del *metal* extremo son casi invisibles, están tan imbuidos en su viaje musical que todas sus relaciones sociales y personales giran en torno a la música. Algunas ramas del *metal* han sido propositivas en la búsqueda de estados alterados de conciencia en la combinación de psicoactivos y musicalidad. En el siguiente recorrido historiográfico se destaque ésta vena del *rock*, el *metal stoner*, que símil del devenir del *metal* en general, tiene sus orígenes en canciones aisladas hasta que se consolida en el momento de radicalización del *metal*, y según parece, tiene un auge, en México, a partir de la ola de *postmetal* ambiental e instrumental. Para no marear con las menudencias de los subgéneros demos paso a la música tijuanense.

#### 2.4 Cannabis riff. Prohibición y rock&roll.

*El litoral. 1957- 1971*.<sup>79</sup>

El *metal stoner* es una forma de *rock* pesado cuyo sonido busca incrementar el gozo del cannabis y otras drogas<sup>80</sup>, sus letras registran los placeres y excesos del consumo; irrumpe al inicio de la década de 1990 en pequeñas ciudades del desierto del sur de California por bandas como Kyuss, Soundgarden o Sleep, quienes explícitamente invocan y reivindican a los grandes maestros de blues y del *rock* pesado.

---

<sup>79</sup> Prolongación submarina del continente, de suave pendiente, que forma parte del margen continental y está comprendida entre la línea de costas y el inicio del talud continental, lo que usualmente ocurre cerca de los 200 m de profundidad. (Glosario de Geología, Real academia de ciencias exactas, físicas y naturales) [http://www.ugr.es/~agcasco/personal/rac\\_geologia/rac.htm#P](http://www.ugr.es/~agcasco/personal/rac_geologia/rac.htm#P)

<sup>80</sup> Aunque no se limita a ese tema, y temáticas clásicas del *metal* como el apocalipsis, la ciencia ficción, la mitología, la devastación global, la naturaleza, las luchas internas, entre otras.

El guitarrista de Sleep, Matt Pike, verbaliza el vínculo del *metal* con el cannabis: “Cuando nos dieron el dinero para hacer el disco, gastamos setenta y cinco mil dólares en amplificadores, el resto en mariguana” (Srebalus y Hundley: 2008), con esos insumos hicieron una sola pieza de 52 de los minutos más pesados de la historia del *metal*, titulada “Jerusalem” (1992) y renombrada como “Dopesmoker” (2003).

Pero disfrutar de la mariguana al ritmo de la música no es cosa nueva; el antecesor declarado del *rock stoner* es el *rock* psicodélico sesentero y el *doom metal* setentero de los anglos clasemedieros; además, el origen de las letras sobre el cannabis se puede rastrear incluso hasta el *reefer blues* y *reefer jazz*, música afroamericana, de la década de 1920 a 1940<sup>81</sup> que vivió el proceso de prohibición, pero más que vivirlo, en realidad fue una de las poblaciones ficcionalizadas como peligros sociales, para impulsar las medidas prohibicionistas ya que

Paralelamente a los movimientos políticos de [EU], al interior se consolidaba una incisiva campaña propagandista con el fin de estigmatizar los usos y los usuarios de marihuana [...] orquestada por el FBN, y por una serie de intereses económicos que saldrían beneficiados tras la prohibición y la criminalización de las dos especies, indica y sativa, que se tipificarían bajo el nombre de “marihuana,” aunque una de estas especies, la sativa, no pudiese usarse como droga [...] Los medios de comunicación, se encargaron de propagar noticias falsas relacionadas con la planta. La tendencia de dichos artículos era la de estereotipar a los fumadores de marihuana como mexicanos holgazanes, como afroamericanos violadores de mujeres o como jóvenes que tiraban su vida a la basura rodeados de todo tipo de tragedias. Pero la gran mayoría de estas noticias parecían ser falsas [...] existe evidencia historiografía suficiente para afirmar que la marihuana era consumida como narcótico por un porcentaje muy bajo de la población. Esta hipótesis es respaldada por David Courtwright, y por Richard Davenport-Hines, quienes afirman que el marginal uso de la marihuana en las primeras décadas del siglo XX era exclusivo de algunos músicos afroamericanos en las grandes ciudades y de algunos agricultores mexicanos (Schievenini, 2012: 148-151).

Es imposible no remitirnos al blues como el origen de la música pesada, entonces, empecemos por el principio, si el *metal* es *rock* pesado, entonces ¿qué es el *rock*? Para

---

<sup>81</sup> Entre algunas joyas de la *reefer music* se encuentran: 1929, “Muggles” (caló del jazz para mariguana), Louis Armstrong; 1932, “Reefer Man” (El mariguano), Cab Calloway 1932: “The Man from Harlem”, Cab Calloway; 1933 “Gimme a Reefer”, Bessie Smith; 1936, “When I Get Low I Get High”, Ella Fitzgerald; 1936, “You’re a Viper”, Stuff Smith and Onyx Club Boys; 1936, “Here Comes the Man With Jive” (Ahí viene el hombre con la mota), Stuff Smith and the Onyx Club Boys; 1936, “All the Jive is Gone” (se acabó la mota) Andy Kirk and the Twelve Clouds of Joy; 1938: That Cat is High (Ese bato está arriba) The Ink Spots; 1938: Reefer Head Woman (La fumadora de mota) Jazz Gillum and the Jazz Boys; 1944: Save the Roach for me (guárdame la bacha) Buck Washington. Éstas y más canciones interesantes se pueden encontrar en compilaciones como *Reefer Blues: Vintage Songs About Marijuana*, disponible en le siguiente liga: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLyQ71h1Tt0j4YsI8IVZTdi\\_84D1b-mR95](https://www.youtube.com/playlist?list=PLyQ71h1Tt0j4YsI8IVZTdi_84D1b-mR95)

empezar, puede definirse como el resultado del mestizaje musical ocurrido en Estados Unidos entre el blues de los afros<sup>82</sup> y el *pop* de los anglos<sup>83</sup> en el que se inventó una forma sensible de acompañamiento entre la voz y la guitarra. “El ritmo sincopado, la voz cruda y sentimental, el canto de “llamado y respuesta”, todo parte del patrimonio africano, son los pilares del *rock&roll*” (Friedlander, 2006:16).

El blues obtuvo su forma básica en los años treinta pero a fines de los cuarenta la incorporación de la guitarra eléctrica significó un salto cualitativo, agregando ejecuciones de virtuosismo, humor, provocación sexual o ritmos festivos, dando lugar a influyentes artistas como Muddy Waters y John Lee Hooker en la ciudad de Chicago o T. Bone Walker y B.B. King en Texas. (Ramírez, 1996:31).<sup>84</sup>

Este estilo musical vivió una experiencia migratoria desde sus orígenes rurales en los campos algodonereros cerca del delta del río Mississippi en la década de 1920, hacia el blues urbano que registró la novedad y la alienación de la vida urbana provocada por la migración masiva de afroamericanos a las ciudades del norte, particularmente Chicago, durante la gran depresión y la segunda guerra mundial entre finales de la década de 1930 y mediados de los cuarenta (Friedlander, 2006:17).

De acuerdo a los autores mencionados, las letras del blues han sido de lucha, adversidad y en ocasiones de celebración; entre este océano musical encontramos algunas piezas aisladas que registran el consumo de varias drogas como la cocaína y la heroína, pero principalmente el cannabis. En este sentido destaco la propuesta de David Courtwright (2002), quien entiende el blues y el jazz afroamericano como parte del *complejo mariguana*, un esquema de consumo emergente en EU durante inicios del siglo XX centrado en la consecución de

---

<sup>82</sup> “La base esencial del *rock* es el blues, una música primaria, básica, con tenencias a la monotonía, que puede expresar una alegría que conoce el dolor. Surgió en la segunda mitad del siglo XIX a partir de los cantos de lamentación de los esclavos africanos importados en el siglo XVII. También asimiló canciones religiosas y piezas para bailar. Se creó una forma musical en la que se cantaba un verso y éste era “respondido” por la guitarra” (Ramírez, 1996:31).

<sup>83</sup> “El *Schmaltz* que literalmente es grasa de pollo procesada, fue usado figurativamente para referir el estilo sentimental y muy emotivo de los cantantes de pop tradicional [*crooners*]” (Weinstein, 2011:12)

<sup>84</sup> Es importante destacar que dicho cambio no habría sido posible sin el esfuerzo de entusiastas tecnológicos y diseñadores de guitarras del sur de California que desde los años 1930 y 1940, trabajaban en sus *garajes* y patios siguiendo un proceso más bien informal de experimentación y ajuste [...] en búsqueda de resultados que a veces no están claramente definidos, pero enmarcados en la búsqueda de convertir un instrumento acústico en uno eléctrico [...] Destacan Leo Fender y Les Paul quienes desarrollaron el cuerpo sólido de la guitarra eléctrica acorde a la premisa de que la señal amplificada producida por la guitarra eléctrica puede ser aumentada y clarificada si la superficie de resonancia está hecha de un material más estable (Waksman, 2004: 675,677,679).

placer, en contraste del esquema anterior, el más antiguo y variado *complejo ganja*, que tiene un uso del cannabis, médico, textil, alimenticio, psicoactivo y de placer, desde al menos hace 6000 años<sup>85</sup>.

Algo interesante de destacar es que las primeras canciones del *reefer jazz* eran piezas instrumentales, donde la clave estaba en el título, muchas veces palabras del argot musical, como “Muggles” de Louis Armstrong. Hablando de las letras, las primeras piezas del reefer blues eran jocosas descripciones del fumador, como “reefer man”, “el mariguano”, de Cab Calloway (1934):

*Man, what's the matter with that cat there? Must be full of reefer  
Full of reefer? Yeah man*

---

<sup>85</sup> La mariguana, originada en Asia central, fue cultivada extensivamente en China desde hace más de 6000 años bajo múltiples aplicaciones: como droga potente, aceite de cocina, forraje para animales, fibra de cáñamo empleada para cuerdas, redes de pesca, textiles, etcétera. Para los años 2000 a 1400 a.c., la India es considerada la primera sociedad que centraba su atención en sus propiedades psicoactivas, el más antiguo de los registros del uso del cannabis es el *bank*, una combinación de hojas secas, tallos y semillas que se fuman, es la forma de consumo más suave; después sigue el *ganja*, las flores desecadas hembras que tienen una potencia media; y finalmente el *charaz* o resina, con usos medicinales, psicoactivos y afrodisiacos [...] Para los años de 1500 a 1800 de nuestra era, la cannabis alcanzó un crecimiento subcontinental, por lo que los británicos colonialistas se opusieron al *ganja* y al *charaz*, convirtiéndolo sospechoso, y asociando su uso a clases bajas y criminales. Por su parte, se cree que nómadas, escitas de la estepa llevaron las primeras semillas de cannabis a Europa en el siglo V a.c., también los árabes la conocieron, primero a través del mercado con los griegos, pero con mayor fuerza con los intercambios con la India a través de Irán, a mediados del siglo VI. Para finales del siglo XIV ya se había establecido la producción de cannabis en el Delta del río Nilo, extendiéndose hasta la costa este de África, al centro y área meridional del continente [...] Cuando Colón llegó a América, el cannabis ya estaba asentado en la mayor parte del viejo mundo [y los] españoles iniciaron la siembra de cáñamo [en Sudamérica] en el siglo XVI y para el XVII ya era producido en EU en cantidades industriales para el suministro de aparejos navales, sin ningún uso medicinal ni psicoactivo. Por otra parte, la mano de obra angoleña llevó el cannabis a Brasil y se estableció el cultivo en el 1549, llevaban semillas en muñecas de trapo y los colonos permitieron el cultivo de *macomba* por lo que indígenas, mestizos rurales y más tarde trabajadores urbanos, la adoptaron para sus propios fines medicinales y sociales. Vera Rubín denomina a éste modelo de consumo “Complejo Ganja” que consiste en el uso de la planta para cordaje y tejidos, condimento y comestible, estimulante y tonificante, medicinal y excitante. El complejo ganja del viejo mundo tuvo su réplica en Brasil y pasó al caribe a finales del siglo XIX y comienzos del XX con la desaparición de la esclavitud en las colonias británicas, que provocó demanda de mano de obra barata e importación forzada de trabajadores de la India que llegaron con el complejo ganja; a finales de 1870 el 60% de los adultos varones rurales jamaquinos fumaba ganja, la mitad de forma intensa. En la década de 1920 los mismos jamaquinos buscaban trabajo en plantaciones bananeras de Costa Rica, la zafra azucarera cubana o el ferrocarril panameño llevando las semillas a toda Centroamérica [...] [finalmente] la costumbre de fumar cannabis se introdujo a EU a través de los trabajadores mexicanos a medida que construían el ferrocarril, edificios y otras obras desde la frontera suroeste hasta llegar a Chicago; al mismo tiempo, extendiéndose hacia el norte y el este de Nueva Orleans, donde los marineros caribeños y sudamericanos lo habían introducido en 1910; para los treinta, existían comerciantes por lo que había una disponibilidad generalizada y era barata, lo que permitía adquirirla a los jóvenes negros que se identificaban con la incipiente subcultura “*hype*”, cuyos héroes eran los músicos de blues y jazz [...] el uso escapista y hedonista del cannabis por los trabajadores no era nuevo, pero el uso en EU no era una versión sincopada del complejo ganja, estaba más orientado hacia el placer, no se trataba de infusiones medicinales, ni remedios populares sino fumar para colocarse, éste modelo americano que Vera Rubín denominó complejo mariguana, se adentró en la cultura del ciudadano medio de 1940 a 1950, y la mariguana dejó de asociarse a la clase baja para convertirse media y alta a través del rol mediador del movimiento hippie (Courtwright, 2002:176-179).

*You mean that cat's high? Sailing, sailing*

...

*Oh, have you ever met that funny reefer man?*

*Have you ever met that funny reefer man?*

...

*If he said, he walks the ocean. Any time he takes the notion*

*Then you know. You are talking to reefer man.*

Posteriormente algunas canciones hablaban de un hábito consumado y placentero, como en “If you’re a viper”<sup>86</sup> de Stuff Smith and his Onyx Club Boys (1938):

*Talk about a reefer of five feet long. Not too fat and not too strong*

*You get high, but not for long. If you're a viper*

*Now I'm the king of everything. Got to get high for to swing*

*Light that tee and we will see. If you're a viper.*

Regresando al océano sonoro, a finales de los cuarenta, músicos negros virtuosos transformaron elementos del *blues*, *gospel* y las *jump-band jazz*, en el estilo conocido como *rhythm and blues*, fusionando la base del *blues* con los solos del saxofón tenor del jazz (Friedlander, 2006:18).

Como el nombre lo indica, agregó ritmo al blues, tenía un espíritu más abierto y menos lamentativo, entre los los grandes del *r&b* están Blue Harris, Joe Turner, Fats Domino, Little Richard o Chuck Berry [...] este cambio se dio también en el campo sureño donde jóvenes blancos fusionaron el blues con la tradición ranchera del country y western, creando el *rockabilly*, a través de artistas como Carl Perkins, Bill Haley, Jerry Lewis o Elvis Presley (Ramírez, 1996:32).

El paisaje sonoro de los años de la década de 1950 ya era denominado *rock&roll*, consagrándose en 1955, (Friedlander, 2006:26,27; Ramírez, 1996:33; Weinstein, 2011:11).

"En general, el *rock&roll* no es una música compleja. Tiene vocales con una carga emocional, un énfasis en el ritmo 2 y 4 del compás (uno-DOS-tres-CUATRO), los escuchas se mecen (*rocked*) en uno y tres; y se sacuden (*rolled*) en DOS y CUATRO, en una reacción emocional a la música, moviendo los cuerpos en una vibración simpatética." (Friedlander, 2006:27).

Recuperando el ejemplo de la socióloga Weinstein, la letra de la banda inglesa AC/DC es ilustrativa al respecto:

*Allá por 1955 el hombre no sabía lo que era un show de rock 'n' roll.*

---

<sup>86</sup> “Viper” es otra palabra del caló musical para referirse al consumidor de cannabis, éste, serpiente en **español**, hace alusión al sonido que se hace al inhalar el cigarrillo.

*El hombre blanco tenía el schmaltz, el hombre negro tenía el blues/  
Nadie sabía lo que iban a hacer. Así fue como sucedió.  
El rock 'n' roll había nacido  
Y esto es lo que tenían que decir: que se haga la luz, sonido, batería, guitarra  
Que se haga el rock.  
Había una banda haciendo rock a 92 decibelios.  
La música era muy buena y sonaba fuerte/ y el cantante se volteó y dijo a la multitud/  
Que se haga el rock.*

(“Let there be rock,” AC/DC, 1977).

Lo que la autora destaca, es que en la letra de la canción, el *rock* nace como concierto: primero viene el volumen, luego la luz y los instrumentos; aparece como un sensual y vitalizaste poder que sólo el *metal* pesado llevará a su perfección (Weinstein, 2011:12). Sin embargo, el devenir del *rock* no se presenta como un desarrollo lineal ni uniforme. Como debe de intuirse al tratarse de un mestizaje entre lo afroamericano y lo angloamericano, existen múltiples intersecciones como raza, clase, etnia, nación, entre las más importantes.

Desde la perspectiva de la historia social, Friedlander (2006:20), investigador de *California State University*: “la historia del *rock* and roll clásico no sólo trata sobre la evolución de estilos musicales y su aceptación por el *mainstream* estadounidense, sino también sobre el crecimiento de pequeñas compañías disqueras independientes y su éxito en producir música *underground*”

Siguiendo a éste mismo autor, nos explica como el año de 1955 pequeñas disqueras de *R&B* y *rock* clásico superaron las ventas de las grandes compañías dedicadas a la producción y promoción de música pop que años antes habían ignorado el *R&B* y el *country*. Agitados por el creciente interés de los jóvenes blancos por la música negra, asustados, apabullados y retrasados ante su calidad musical, las compañías quisieron entrarle a la movida inventando la cultura del *cover* (Friedlander, 2006:21,22). Muy temprano en los setenta, el gran loco, literato de la onda, Parménides García advertía que:

Los movimientos pélvicos con que Elvis Presley acompañaba las canciones, significaban burdas imitaciones de los bailes negros. Era natural, burdamente y con torpeza, el blanco empezaba a asumir el indecoroso papel del negro. Con la voz de Elvis Presley, los blancos trataban de exterminar a los negros; avasallar su supremacía corporal, sexual [...] Asumiendo el blanco el papel del negro, el poder diabólico de la música negra se exterminaría; no sería provocada la cachondearía de las *ninfetitas* de la clase media, que fascinadas —hipnotizadas— se sumaban a la danza negra en derredor del Diablo” (García, 1974:23)

Si nos enfocamos en México, hay que señalar que en nuestro país existe toda una tradición musical apegada al *underground*, al *rock* negro, una tradición entregada a perpetuar la pasión

por el ruido de la guitarra. Sin ánimos de aludir a un regionalismo obstinado, voy a decir que el fundador de ésta tradición musical mexicana es Javier Bátiz, todavía activo en la escena *rockera*, entrevistado por Valenzuela y González, comenta al respecto:

*Yo empecé aquí en Tijuana, nací en la calle Cuarta, bajando la Altamira. Desde niño estuve bombardeado por la música negra porque estábamos cerquita de la línea divisoria; sobre todo después de la guerra. Se oían las estaciones americanas que en la noche programaban música de blues. De ahí que en la mañana oyera Jorge Negrete, Pedro Infante, Agustín Lara y en la noche T-Bone Walker y a Elmor James, Sonny Boy Williamson, John Lee Hooker, que influyeron para que yo de mariachi me pasara a cantar blues, porque fue con lo que más me identifiqué. Era una forma más ruda y más burda de tocar la guitarra y era menos cantado lo que uno tenía que decir. Y de allí nació el rock and roll (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999: 61)*

Y hablando de la cooptación comercial, agregaba:

*Los primeros discos de rock and roll que me llegaron fueron de Fats Domino y de Little Richard en el 55 o 56. Después, cuando salieron Pat Boone, Tommy Sanz y Elvis Presley, llegaron con canciones que yo ya había oído cantar a estos negros. Por eso a mi en cierta forma nunca me gustó Elvis, en el sentido de que fuera el rey del rock, cuando yo ya había oído el rock and roll cantado como se debía cantar con Little Richard y esas gentes (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999: 61).*

En ese sentido, como lo afirma el autonombrado cronista *snobground* de Tijuana, en México el *rock&roll* llegó por la frontera “acerca del origen del *rock* en Tijuana hay quien afirma que ocurrió en 1957, cuando don Lauro Saavedra, el propietario del Convoy Club, trajo de la ciudad norteamericana de Nueva Orleans al pianista negro Gene Ross” (Saavedra, 1999:32)<sup>87</sup>.  
bre la misma pista, pero de nuevo en la voz de Bátiz:

*En 1957, cuando me gradué de sexto año en la Álvaro Obregón, empecé a trabajar profesionalmente como cantante y músico de rock and roll en los cabarets de la Avenida Revolución. Aprendí por una bendición de Dios y por el talento con el que nací, y después aprendí en la escuela a tocar por nota y luego en el camino, la gente va enseñándole a uno a tocar. Trabajar en la línea divisoria de la ciudad de Tijuana, en la Avenida Revolución era un tabú, yo*

---

<sup>87</sup> Aunque sería apresurado establecer un vínculo entre el *rock* y el prohibicionismo, no sobra machacar la dimensión racializada del discurso anti drogas estadounidense que siempre, estigmatiza a los chinos, negros y mexicanos por igual. En dicho contexto, cabe mencionar el ambiente en el que vivía Bátiz. A los pocos años de iniciar a tocar en la Av. Revolución “El entonces gobernador de California, Earl Warren, [declaró] a Los Angeles Times, el 11 de mayo de 1953: México es culpable de la corriente de heroína que se dice está inundando el estado de California. Violando su promesa de destruir plantíos de amapolas, México sigue sembrando amapolas para la extracción del opio. El tráfico entre las ciudades del sur de California y la ciudad mexicana de Tijuana, obedece a los serios vicios, así como a la obtención de drogas a que el visitante puede dedicarse en aquella ciudad [ya que] la heroína y la marihuana se venden abiertamente en México [...] Las personas que cruzan la frontera hacia Tijuana, a menudo reciben la oferta de narcóticos en esa ciudad [por lo que] las autoridades norteamericanas se hallan frente a un difícil problema, debido al número de jóvenes de ambos sexos que cruzan la frontera internándose en México para obtener narcóticos y diversiones perjudiciales (Enciso, 2009: 435,436).

*empecé a romper tabús. Después empecé a trabajar en los cabarets. Fue la primera banda de rock and roll en Tijuana, fue los Tj's, tres años después estaba como uno de los grupos más importantes del estado de Baja California (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999: 62).*

Bátiz es pieza indiscutible en el *rock* pesado mexicano, impresionando a los Locos del Ritmo, buscan llevarlo a la Ciudad de México, pero cuando *el Brujo del rock* andaba en lo subterráneo, en el blues negro, los capitalinos de Los Bopers, Los Teen Tops, Los Hooligans “*de repente se dieron cuenta que ‘Agujetas de color de rosa’ no era lo que querían tocar, les daba pena. ¡Uta, qué gacho! Nosotros cantando esto, y este bato esto otro*” (idem:66).

Reconocido maestro de Carlos Santana, Alex Lora, Abraham Laboriel, Fito de la Parra, y Guillermo Briseño; podemos darnos una idea del pilar que representa para el *rock* mexicano. Algunos datos sueltos pueden dar una mejor imagen de esto, por ejemplo, respecto a la escena nacional, Bátiz tiene más de 25 discos grabados<sup>88</sup> y Alex Lora, sólo con el Tri, 15 álbumes, 8 discos de oro y un diamante por los más de 1,000, 000 de discos vendidos<sup>89</sup>; los alumnos de Bátiz también tienen presencia en la escena internacional, dos de ellos triunfaron en Woodstock, el festival musical más importante del *rock* psicodélico de la década de los sesentas; Fito de la Parra ha participado en 33 de 34 discos de la banda angelina Canned Heat; Carlos Santana, quizá el referente *rockero* más reconocido de México en el mundo<sup>90</sup>, en 1999 rebasó más de 100 millones de ventas<sup>91</sup>. Santana habla así de su maestro:

*La primera guitarra eléctrica que yo escuché fue la de Javier Bátiz: me paralizó, me pegó en tres partes, en mi cabeza, en mi corazón y en los cojones...en ese momento entendí que ése era mi destino. Oí el sonido de su guitarra y dije: ¡Ahí estoy yo: esto es para mí completamente! Y seguía a todos lados a Javier. ¿You know? yo lo seguía porque me gustaba el sonido de la guitarra, que viene de T. Bone Walker, Jimmy Reed, B.B. King, entre más me le pegaba más quería descubrir, pero no lograba la nota precisa, las notas son como una manzana o una uva, cuando las aplastas chorrea de jugo, ésa es la emoción por la que yo busco la música, pero cuando la uva la aprietas y no te chorrea, no me gusta: te tiene que mojar. Entonces yo veía que el blues todo te chorreaba, porque el blues no es una cosa de técnica, es una cosa de alma (Carlos Santana en entrevista. Morales, 1999:79 y 84).*

El *rock&roll* fue superado en los sesenta por el *rock*, que también, como una formación híbrida, remezcló constituyentes del *rock&roll*, agregando nuevos elementos como la música

---

<sup>88</sup> En 2011 fue acreedor al Reconocimiento al Creador Emérito por parte del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Baja California otorgado por el ICBC y CONACULTA.

<sup>89</sup> <http://www.eltri.com.mx/demexico/biografia/>

<sup>90</sup> Número 15 en la lista de los mejores guitarristas de todos los tiempos de la revista Rolling Stones (<http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-of-all-time-19691231/jeff-beck-20101202>)

<sup>91</sup> <http://www.santana.com/Carlos-Santana-Biography/>



folk y diluyendo las dosis de blues, por lo que ninguno de los dos puede considerarse un género todavía, para el final de la década de 1960 el *rock* abarcaba una cantidad increíble de estilos. (Weinstein, 2011: 14).

Entre la diversidad del mar sónico que conforma el *rock*, con cautela, y hablando específicamente del devenir californiano, podemos decir que el sucesor del *reefer blues* y antecesor del *stoner metal*, es el *rock* psicodélico. Éste subgénero del *rock*, nacido a mediados de la década, agrega elementos del jazz a la mezcla del blues, el más importante, extendidos solos instrumentales, en ese respecto, Weinstein (2011:17) señala que el *metal* agrega el *acid rock* a la estructura básica del blues. El *rock* psicodélico puede entenderse como la exploración con LSD (ácido lisérgico) de los discípulos blancos de los *blueseros reefers*.

Mientras algunas bandas usaban referencias implícitas a la sexualidad y el uso de drogas, una hueste de bandas del barrio Haight-Ashbury [San Francisco, Ca.], crearon una nueva vena del *rock* que quita las dudas sobre su parte integral en la escena musical estadounidense. Empezando en pequeños lugares alrededor de San Francisco o en enclaves hippies de la costa oeste, en 1967 empezaron a llamar la atención, grupos como Big brother and the holding company, Jefferson airplane o Grateful death, por su nuevo y auténtico sonido, mezcla de country, *rock* protesta, pop británico y *R&B*. El sonido es alto y desorganizado, y en muchas maneras refleja las innumerables influencias y deseos de los hippies [...] a menudo utilizan *feedback*, distorsión a través del espacio grabado, efectos de estudio para crear una vibra alucinatoria. Este tipo de música es hecha por y para aumentar el efecto de las drogas, y muchos de los músicos pioneros del sonido regularmente actuaron bajo su influencia (Issit, 2009:41).

Musicalmente es como el jazz, pero con una distintiva repetición de frases musicales sencillas, utilizando pocos y simples acordes, creando un todo muy complejo. Otra influencia del *rock* psicodélico como precursor del *heavy metal*, es “el volumen alto como característica de la estética musical, que fue originada por bandas como Blue Cheer, MC5 o The Kinks” (Weinstein, 2011:18). Hablando del *rock* psicodélico, pocos podrían negar que el festival de Woodstock es el evento cúspide, el más importante del *rock* estadounidense, casi medio millón de asistentes lo confirman. La escena mexicana tuvo sus representantes en los alumnos de Bátiz: Fito de la Parra y Carlos Santana, éste último habla elocuentemente de los elementos significativos del *rock* psicodélico y su epitome en Woodstock:

*Yo estaba con Jerry García [Grateful death] cuando llegamos a las once de la mañana a Woodstock. Llegamos en helicóptero porque no podías entrar con carro, ya por millas era un desastre, los freeways estaban cerrados, todos los carros abandonados. Cuando llegamos me preguntó Jerry García: ¿A qué hora vas a tocar? Le dije: No, pues me dijeron que a las ocho de la noche. Y me contesta: Pues cálmate, porque eso es un desastre; no vas a tocar como hasta las dos de la mañana. En ese tiempo yo experimentaba mucho con mi conciencia y me eché*

*mezcalina, y en cuanto me prendí vino un señor y me dijo: ¡Si no tocas ahorita no vas a tocar! Ya eran como las tres de la tarde; yo me la había tomado como a las dos, estaba prendido, man. Entonces todo para mí era una cosa muy horrorosa, como una amiba gigante ¿you know? Y empecé a rezar: Dios mío, ponme en el ritmo y déjame afinado, y lo repetí como disco rayado. Yo no me acuerdo de los primero 15 minutos, pero como hacía calor empecé a sudar, y claro que se me salió la química. Como a los 45 minutos ya estaba más en control, y fue la primera vez que yo vi esa conexión del acorde umbilical. Le pegaba a la nota y la gente respondía, y ahí en Woodstock aprendí que la conciencia del hippie es muy importante* (Carlos Santana en entrevista. Morales, 1999:81).

Por su parte el terreno tijuanaense seguía dando de qué hablar, la década de los sesenta fue de bonanza para el *rock&roll* profesional, fue época de grandes bandas de *soul*, *rock* y *r&b*, que mayoritariamente estaban en la movida de los covers, aunque por lo regular, de música negra. Destacan Los Downbeats, Los Moonlights, Los Fredy's, Tijuana Five, Rocking Devils, Bátiz y sus Finks, sólo por mencionar los más recordados. Éstas agrupaciones ayudaron a formar un circuito de lugares para escuchar el *rock&roll*. En la entrevista a Javier Bátiz explica que él y dos amigos empezaron el *rock* cuando en *la Revu* (Avenida emblemática de Tijuana) sólo había *striptease*.

*Después ya éramos como ocho y teníamos un grupo para alternar a las ocho de la mañana y luego otro a las cuatro de la tarde. Ya había tres grupos ahí, nutriéndose de más gente. Fue como un movimiento que empezó a crecer. Del Convoy salió otra célula que se llamaba el Mike's, después el Tequila, el Aloha enfrente del Convoy y así empezaron a salir. Ya los sailors no venían tanto por la mujeres, sino a bailar y a divertirse y seguir gastando, ya era un negocio.* (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999: 66)

En éste último ámbito del *rock&roll* como un negocio, Maritza Urteaga (1999:37), (2011:282) apunta que el *rock* mexicano se introdujo al país como un producto comercial para el entretenimiento de los jóvenes urbanos de clases media y alta<sup>92</sup>. Ésta fase del *rock*, impulsada por la industrias culturales, se basó en traducciones al español de canciones estadounidenses, creando una competencia entre las bandas por hacer la versión más parecida posible. Las compañías disqueras imponían patrones de selección, como que los integrantes fueran jóvenes, y algunas censuras de corte moral como el impedir la imitación de movimientos demasiado sexualizados y provocadores, o la estética extraña y estafalaria (Urteaga, 1999: 37-39).

---

<sup>92</sup>Esta autora asegura que desde 1958 con la formación y lanzamiento de Los Locos del Ritmo hasta aproximadamente 1965 entre 100 y 120 agrupaciones grabaron discos, salieron el televisión, cine, radio (1999:39).

Continuando con la cronología, a finales de los años sesenta e inicios de los setenta, la escena del *rock* tijuanaense participó del movimiento psicodélico internacional y fue pionera de dicho sonido en México. “En un principio el rocanrol expresó la visión del mundo de los adolescentes *teeny-boppers*, los de secundaria o *high school* gabacho, los más chavitos. Sin embargo a principios de los sesenta, vía Bob Dylan, se asimiló la música folclórica, “de protesta”, quedó simplemente *rock* y expresó ideas muy complejas” (Ramírez, 1999:33). “Hizo sentir a los chavos que compartían también ideas, valores distintos a los de la sociedad adulta, actitudes ante la vida, que en conjunto delineaban otra forma de vida” (Urteaga, 1999:43).

Esta nueva fase del *rock* mexicano se conoce como el *rock ondero* o *rock de la onda*. Puede interpretarse como una primera ruptura de la escena mexicana con las formas de interpretar el *rock&roll*, que Urteaga, sintetizando el relato de un aficionado, señala como una pugna del “*rock* auténtico” de Bátiz, los Dugs Dugs, *hippioso*, greñudo, contra el “*rock* falso” de los Hooligans, Los Singers, de trajesito y bien peinados. (Urteaga, 1999:43). En ese sentido y de acuerdo a Parménides García, el historiador del concepto ondero:

La onda son los excesos. Vivir la vida en exceso. Puede estar en la diversión que incluye risas, lágrimas y amor, entre alcohol, cocaína, morfina, heroína, mota, ácido; según los tiempos. La onda requiere un desgaste anormal de energía, si no es onda; tiene que ser irracional, si no pierde su nivel de trascendencia. Cuando la onda asciende hasta el nivel trascendente, viajero has llegado al misticismo; el exceso de alcohol en el cuerpo, de mota en el cuerpo, de sexo en el cuerpo, de ácido en el cuerpo, conducen a Dios y al Diablo: los constituyentes de las leyes del misticismo y la onda. Para estar en onda hay que disipar todo, para estar más cerca del momento más trascendente y metafísico: la muerte [...] en su dimensión terrenal, la onda es la desaprobación del modo de vida de la sociedad; el desprecio a las normas que ésta impone al individuo. Y por último, estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad; es oponer la imaginación a la no-imaginación; es parodiar la disipación que se oculta detrás de la solemnidad del mundo square, cuadrado, chato, plano y fresa” (García, 1974: 13,14).

Hablar del *rock* en México nos lleva obligadamente a mencionar al Festival de *Rock* y Ruedas de Avandaro, realizado en 1971, muchas veces referido como “el Woodstock mexicano” (Ramírez, 1996:85; Urteaga, 1999:49), en donde 4 de los 11 grupos que tocaron en el festival eran tijuanaenses.

La segunda generación de música pesada tijuanaense está a cargo de los músicos de inicios de los setentas como los Dugs Dugs, El Ritual, Peace and Love, entre algunas otras. Martin

Mayo, tecladista y compositor del grupo El Ritual, también entrevistado para el recuento del rock tijuanaense, *Oye como va* (1999), explica cómo estuvo influenciado tanto por los grupo que tocaban en el mítico salón Mike´s, Tijuana Five, Los Stukas, Five Fingers, Los Tj´s, “*Uta olvídate, eran súper bandas ahí*”, así como por el sonido de Blue Cheer, The Doors, The Young Rascals, “*y otros grupos así rarillos*”.

Formó un grupo de puros *morros* de 13, 14 años llamado Green Grass. Su relato es interesante porque cuenta como los Dugs Dugs (Durango Durango) hicieron un punto de llegada y conexión de grupos norteños a la Ciudad de México; después de una breve temporada de remplazar a los de Durango en la capital del país, Green Grass regresa a Tijuana; luego tienen una exitosa audición frente a los Five Fingers, y “el Socio”, dueño del Mike´s, y comienzan a tocar ahí, pero el gusto le duró poco a Martin Mayo porque en menos de un año se disolvía el grupo.

Era la época de bonanza del *rock*, cuatro bandas por cada lugar, turnándose tandas de 45 minutos, la exigencia era del cover idéntico y Martin trabajaba de grupo en grupo hasta que fue unos años a San Francisco y al regresar le propusieron entrar a un grupo en formación: El Ritual. (Martin Mayo, entrevista en Foglio, 1999: 86-91).

*No tocaban canciones originales: tocaba de King Crimson, los Animales, los Doors de, no sé, traían buena onda y empezamos a tocar, los americanos respondían muy bien, un año y medio trabajando en el Aloha sin parar. Las bandas mejores de la revolución se habían convertido en El Ritual y Peace and Love, ellos [Peace and Love] le habían metido una sección de trompeta, trombón, era un grupo muy bueno; tocaban mucho Led Zeppelin, Jimi Hendrix, cosas así. Pero luego salió la onda de Blood, sweat and tears, Chicago, decidieron irse por ese lado, empezaron a meter sección de pitos, era el único grupo de Tijuana que lo hacía, y pues se oía suave. Y nosotros seguimos en la onda pesada, éramos el grupo ‘pesadón rockero’”* (Martin Mayo, entrevista en Foglio, 1999:94).

La entrevista continúa describiendo una serie de conflictos entre los miembros de la banda, una disolución temporal y un reencuentro. El relato sigue cuando ya estaban establecidos en la ciudad de México, en la famosa “casa de la Mami” la señora Nava, madre de Armando Nava de los Dugs Dugs.

*Ya que ensayamos pusimos material de King Crimson, pusimos varios materiales, y teníamos una canción que habíamos escrito, original, que se llamaba “Satanás”, y luego pusimos otra, dijimos: vamos a empezar a inventar canciones, pues como los Peace and Love están grabando sus canciones pues nosotros también y pusimos otra que se llamó “Prostituta”. Pero la primera vez que tocamos pasó una cosa curiosa. Fue en una universidad muy bonita, un escenario muy bonito,*

*con luces y toda la cosa. Tocamos pero algo sucedió con éste nuevo grupo que no había sucedido con otras versiones del Ritual: a la gente le encantó, o sea, se volvieron locos los morros ahí en la escuela, nos cargaban, les gustaba mucho esa combinación o ese sonido* (Martin Mayo, entrevista en Foglio, 1999:94).

El Ritual fue un grupo que buscó el asesoramiento de un *Manager* y logró aprovechar el interés todavía existente de las disqueras por producir *rock* mexicano. Así, por recomendación del grupo Peace and Love, contactaron con Discos Raff y Armando Molina, quién formaba parte de la crítica especializada del *rock*, él los incentivó a pintarse las caras, antes que Alice Cooper o Kiss, a encender inciensos, usar humo y crear toda una experiencia ritual de sus conciertos. Molina, junto con Luis de Llano, productor de Televisa, tuvieron la idea de hacer el Festival de Avándaro, donde Peace and Love y El Ritual figuraban como las bandas principales, se esperaban 50 mil personas, llegaron un aproximado de 400 mil. “*Cuando yo me subí al escenario, era un mar de gente. Avándaro Festival de Rock y Ruedas fue el Woodstock de México, las bandas tocando con la lluvia*” (Martin Mayo, entrevista en Foglio, 1999:99). Para José Agustín, Avándaro “como debía ser, representó una fiesta dionisiaca” (1996:90);

La gente llegó en proporciones inimaginables, jóvenes de todas las clases sociales congregados por la misma necesidad dionisiaca, listos para el inmenso pachangón que sería el festival. En la tarde ya había cien mil, un par de grupos echó ‘la paloma’ y al caer la noche el festival se inició “formalmente” con los Dugg’s Dug’s. de Armando Nava, tensos aún por los problemas con los jóvenes patrones. Los Dugs descubrieron, por fortuna, que la gente respondía y tenía ganas de pasarla bien. Para esas alturas, casi todo los asistentes habían consumido fuertes cantidades de distintas drogas alucinógenas (mariguana, LSD, hongos, peyote, silocibina, mescalina), estimulantes (alcohol, cocaína y anfetaminas), depresivas como los barbitúricos y algunos también inhalaban solventes, pero la mariguana y el alcohol fueron las más consumidas, seguidas de las anfetaminas [...] los grupos, con fallas y todo, pudieron tocarle a un público que constituía un formidable espectáculo en sí mismo. El Epílogo, y la División del Norte, precedieron a los Tequila, que prendió fuerte al personal. Peace and Love, por consenso general, fue de lo mejor del festival. Pero las fallas arreciaron con el Ritual y un cortocircuito trajo la oscuridad total cuando tocaban los Yaqui [...] Llovió en la madrugada y así continuó hasta el amanecer cuando tocaba el Amor. A las ocho, para terminar, porque todo el equipo de sonido se derrumbó media hora después, Three Souls in my Mind [todavía tocando Alex Lora] logró el milagro de revivir a la muchedumbre. Todos los viajes aterrizaron, el público acabó contento, habían vivido un milagro, muchos jóvenes recorriendo más de sesenta kilómetros a pie cantando por todo el camino “mar...mari-gua-na, mari...mari-guaaaa-na.” (Ramírez, 1996: 86-88).

Con Avándaro se llega al límite del litoral del océano sonoro del *rock* mexicano. Todos los académicos, artistas y aficionados coinciden al decir que 1971 fue el año de clímax y declive de la primera fase del *rock* mexicano.

*Después de Avándaro el movimiento de rock empezó a caerse, porque de a de veras que lo apagó el gobierno. Lo único que podía existir para tocar eran los centros nocturnos [...] ya te pedían que no tocaras tanta música original, sino que empezaras a tocar covers. Se empezó a distorsionar lo que era la idea del Ritual (Martin Mayo, en Foglio, 1999:94).*

La metáfora del litoral remite a la parte más superficial del océano, la más iluminada por el sol, y la uso para evocar las luces de los reflectores, y el interés de las industrias culturales en el *rock* como una mercancía. Ésta fase sin embargo, de 1957 a 1971, y su síntesis: la transición del *rock* de covers al *rock* ondero, no es un proceso lineal, y la relación con las compañías discográficas tampoco es homogénea.

Para plantear esto me remito al tema de la exigencia comercial del cover; a pesar de que la primera década haya sido una obligación la interpretación de las versiones de los éxitos estadounidenses, la ruptura entre la música negra y underground con la música blanca y comercial trasminó a México, aquí, se dividió en la primera década entre las bandas del norte del país influenciadas por la música negra y el *rock* psicodélico californiano, en oposición a las bandas de la capital, influidas por la música blanca y el *rock* británico; Continuando en ese orden de ideas, no han sido pocas las críticas que se han realizado de los festivales musicales por, precisamente, no estar centrados en lo musical.

Avándaro se conoce como el Woodstock mexicano, sin embargo se habla poco de Altamont, el festival que se realizó cerca de San Francisco, California, en el mismo 1969, donde cabe mencionar también figuró Carlo Santana. Concierto organizado por los Rolling Stones, en el que Mick Jagger, vocalista, contrató para fungir como cuerpo de seguridad a la famosa banda de motociclistas, fascistoides, rompe huelgas, Hell's Angels, uno de ellos mató a un joven afroamericano terminando el sueño del flower power. Me remito nuevamente a la reflexión crítica, aguda y divertida que el maestro Parménides ofrece posterior a Altamont:

Desde ésta distancia, el hippismo se mira como un fenómeno de la burguesía de los Estados Unidos de América [...] se refleja con fidelidad fotográfica en los Rolling Stones; sobre todo Mick Jagger, él es quien ha tenido más intuición e inteligencia para volver tragicomedia la tragedia; es quien mejor ha sabido atrapar la imagen caricaturesca en la que, ya sin gracia, ha caído el Rocanrolero como Rebelde, aprovechado, desde el principio, la Mina de Oro del Rocanro [...] El único que no formó parte del juego fue Bob Dylan, sin él el *rock* hubiera sido la mediocridad. Antes de tener una guitarra, un cigarro de mota, un chocho de aceite, Bob Dylan tuvo el *blues*; amó a la gente jodida, a la gente pobre, a la gente que todos explotamos, a la gente que todos matamos (porque todos somos uno), a la gente que todos olvidamos. Su música viene de Woody Guthrie, Charlie Patton y Jimmy Reed; Mientras que Bob Dylan y sus representados aspiran a un modo de vida más justo en la sociedad norteamericana, mientras obstinadamente

tratan de que su país no sea el verdugo de otros pueblos, de otras naciones, Mick Jagger meneaba su británico trasero ante las incipientes ninfómanas que lloran, gritan, se masturban, ante el incipiente ídolo fálico (García, 1974:47).

Respecto a Avándaro se hicieron muchas acusaciones fuertes. Monsiváis, increpando a los asistentes por no haber salido con el mismo afán al 2 de octubre de 1968 o al *halconazo* unos meses antes, lo tildó de “uno de los más grandes momentos del colonialismo mental en el tercer mundo” (cfr. Ramírez, 1999:88); ni qué decir de los medios de comunicación que le atribuyeron muertes, lo tacharon de mar de mariguana, excesos sexuales, etcétera. Javier Bátiz, quien no participó en el festival por no poder llegar al lugar después de laborar en el Terraza Club, da testimonio de una visión que sirve para cerrar el apartado del litoral.

*La gente que logró esto (por ejemplo Peace & Love en Avándaro) cantó con toda la libertad de expresión en México, porque siempre ha existido; lo que no ha existido es el libertinaje de expresión. Es muy fácil que tú digas 'hay que cambiar el sistema', que 'chingue su madre el sistema', okei; pero decir 'vamos a hacer una revolución para que se acabe el sistema y matar a los hijos de la...' , eso no te lo van a aceptar, eso ya es libertinaje. Sale Peace & Love en Avándaro y dice 'vamos a cantar Marihuana', esa que está nacional e internacionalmente difundida. En Avándaro está Jacobo Zabludovsky cubriendo por televisión el festival, todas las estaciones de televisión, radio, en fin, todo mundo feliz porque México ya tenía su festival. Sale Peace & Love y empiezan 'Mari, marihuana'<sup>93</sup>, bueno sale la canción y ya tienes tres minutos tocando, cuatro, cinco; para la canción y dice: 'chingue su madre el que no cante'. Así se apaga el rock por 20 años (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999:69).*

*Zona batial. 1972-1985<sup>94</sup>.*

El segundo momento del *rock* pesado es cuando pierde su potencial de comercialización, los reflectores de los medios dejan de iluminarlo y empiezan a desaparecer la mayoría de los habitantes del océano sonoro: se acaban las bandas, cierran los lugares para tocar en vivo, se prohíben los conciertos masivos, el radio y la tele buscan lucrar con otras tendencias musicales, el mal sabor de boca del Avándaro entre la sociedad mexicana y otros ingredientes, son los que llevaron a considerar ésta fase historiográfica con diversos

---

<sup>93</sup>El éxito de David Peel & The Lower East Side, “I like marijuana”, que Peace and Love tradujo simplemente como “Mariguana”, un estribillo sencillo que dice: *Mari, marihuana, mari, marihuana/ I like marihuana/ You like marijuana/ We like marijuana too. / I want to be a hippie/ got to get stoned on mari, marihuana/ It's my life and I do what I want / Mota de Tijuana* (“Mariguana”, Peace and Love: 1971).

<sup>94</sup> Zona oceánica con profundidad comprendida entre 200 y 2000 m aproximadamente. Describe un tipo determinado de ambiente de hábitat natural que hace referencia a ciertas especies de animales marinos que nadan libremente y que viven y/o se alimentan en aguas abiertas a dichas profundidades y nunca se aproximan a la superficie. ([http://www.ugr.es/~agcasco/personal/rac\\_geologia/rac.htm#P](http://www.ugr.es/~agcasco/personal/rac_geologia/rac.htm#P))

apelativos funestos como “larga noche del *rock*” (Urteaga, 2011:83 y 1999:50) o “década pérdida” (González y Orozco, 1999:108).

Hay perspectivas diferenciadas, con acepciones positivas como la era de los “hoyos funkys” (Ramírez, 1996:90; García, 1974:43), concepto atribuido al maestro Parménides, quien dice que “funky es el lado hard (macizo), dirty (grosero), *heavy* (pesado)... es lo contrario a straight” (García, 1972:s/p). No hay que perder de vista que éste segundo momento coincide con la transición entre la fase de erupción del *metal* pesado 1969-1972 y el comienzo de la cristalización del género de 1973-1975 (Weinstein, 2011:2), por lo que las tendencias internacionales seguirán retroalimentándose con la escena californiana y tijuanaense.

El final de éste periodo histórico en el *rock* mexicano llega a mediados de los ochenta con el regreso del empresariado, cuando le quisieron entrar al movimiento del “*rock* en tu idioma” impulsado desde ciudades como Madrid y Buenos Aires, que en México tuvo su impulsor en BMG Ariola; con el nuevo interés se marcan dos tendencias entre una escena que busca salir de nuevo a la superficie y otra que por el contrario busca profundizar las aguas del océano sónico del *rock* pesado.

Desde el punto de vista lírico-histórico, los hoyos funkys, resultado de la represión post-Avándaro, resultaron en el nacimiento del *rock* mexicano *underground*.

Blues es funky. Blues es lo grasiento. Para tener el blues. Hay que ir pa´abajo, pa´abajo, pa´abajo. Lenta lentamente. Y ya que hayas descendido. Hasta la tierra de los hoyos. Encontrarás el blues. El sentido de lo *funky*. El sentido de lo *groovy*. El sentido de lo *wild*. El sentido de lo *underground* (García, 1974:42).

En ésta perspectiva lírica-histórica, el *rock* dejó de ser elitista, de chavos de clase media alta para convertirse sobre todo en música de clase media baja, se pasó del concierto en universidades a las afueras de la ciudad, al menos en la ciudad de México (Urteaga, 1999:52). “La onda” fue tan satanizada que los jóvenes de clase media desertaron y al final sólo los más pobres y marginados continuaron dándose el toque (Ramírez, 1996:89). Con todo y eso, los amantes del *rock* mantenían con vida diferentes circuitos de intercambio musical:

*Hicimos una sociedad, organizamos juntas de desesperación con la gente que salió afectada directamente. A mí me han dicho que soy la cabeza del movimiento de rock en español con groserías y francamente estoy muy al margen de eso. A mí me afectó directamente y junté a las*



*gentes que yo más o menos respeto. Junté mucha gente, a muchos grupos e hicimos los hoyos fonquis. Rentamos un jacalón por ahí que se llamaba el salón Maya, que era un hangar antiguo, y pusimos un escenario ahí y otro escenario acá; unos baños portátiles, luces en cada escenario y metíamos un grupo allá y otro aquí, desde las 4 de la tarde hasta las 11 de la noche. De un repente los hoyos fonquis metían 20 mil, 30 mil gentes, en un lugar donde cabían 10 o 12* (Javier Bátiz, entrevista en Valenzuela y González, 1999: 71).

Además de las repercusiones en la comercialización del *rock*, la exuberancia de las culturas psicodélica y ondera fueron parte importante del discurso, que a finales de los sesenta, transformó el prohibicionismo de drogas de un problema de seguridad nacional a un problema de seguridad global. Numerosos académicos se han dado a la tarea de recolectar evidencia historiográfica sobre el uso político de la prohibición del uso de drogas por parte de Richard Nixon para combatir al movimiento de los afroamericanos por los derechos civiles y al movimiento de izquierda antiguerra.

Edmund Carlton (2012), analiza dos textos fundamentales en el discurso de Nixon: *¿Qué le ha pasado a America?*<sup>95</sup>, de 1967 cuando todavía era aspirante a candidato presidencial y *Mensaje especial al Congreso sobre control de narcóticos y drogas peligrosas*, de 1969 siendo presidente. El primero criminalizaba la lucha por los derechos civiles y la protesta contra la política de guerra, bajo la figura de “desobediencia civil”:

Encontramos muchos que se oponen a la guerra en Vietnam, excusan, ignoran, incluso aplauden a los que protestan, irrumpen eventos, invaden oficinas de gobierno, queman sus cartillas o profanan la bandera americana. La misma permisividad aplica a todos aquellos que desafían la ley en búsqueda de derechos civiles. Esta tendencia ha ido tan lejos en América que no sólo hay un crecimiento de la tolerancia del desorden sino que ha crecido la aceptación pública de la desobediencia civil (Nixon, 1947:53 en Carlton, 2012: 18).

En éste discurso inicial, muy sigilosamente, Nixon articulaba la protesta social con un conjunto de factores que disminuían “la grandeza de América”, entre ellos el tráfico de drogas; decía: “los síntomas se manifiestan donde sea, en la actitud hacia la policía, en el montaje de tráfico de drogas ilícitas, el volumen de adolescentes arrestados, crecimiento de crímenes de cuello blanco” (Nixon, 1947:50). El análisis de Carlton advierte que éste enunciado encubre la violencia policial en ciudades como Detroit, donde existían fuertes disturbios públicos por la movilización pública por los derechos civiles; al mismo tiempo que oscurece su propio papel en la transformación de lo que se consideraría “drogas ilícitas”.

---

<sup>95</sup>En *The Reader's Digest*, octubre 1967, (49-54)

Al año siguiente, ya siendo presidente de E.U. Nixon se dirigió al Congreso de la siguiente manera<sup>96</sup>: “En la última década, el abuso de drogas ha crecido de un problema esencialmente de la policía local a una seria amenaza nacional a la salud y seguridad de millones de americanos” (Nixon, en Carlton, 2012:25). Los argumentos de Nixon se basan en el crecimiento del uso de drogas y el aumento de crímenes relacionados a ellas:

Entre 1960 y 1967, los arrestos juveniles relacionados al uso de drogas se incrementaron casi 800 por ciento; la mitad de esos arrestos son de menores de 21 años...Otros estimados dicen que varios millones de estudiantes americanos han, por lo menos experimentado con marihuana, hashis, LSD, anfetaminas o barbitúricos (Nixon, 1969 en Carlton, 2012: 27 y 28).

En éstas aseveraciones, Nixon hace un uso sesgado de las estadísticas, pues oculta que el incremento en la delictividad también se relaciona a un proceso demográfico en el que los adolescentes crecieron un 50% y omite la puesta en marcha de medidas prohibitivas en el periodo que él indica; por otro lado, relacionar el consumo de marihuana, con otras drogas más fuertes y peligrosas como el LSD, anfetaminas y barbitúricos fue una herramienta recurrente de su administración para reformular la “cultura hippie” y la “contracultura” de la ética libertaria de amor libre y experimentación mental en una “subcultura” expansiva y corrosiva de grandes mercados y bien organizadas empresas criminales (Carlton, 2012:27,29).

Quizá la mejor forma de sintetizar esta política este contenida en la muy recientemente publicada entrevista con John Ehrlichman, quien fue jefe de la Política Interna durante el mandato de Nixon y declaró por primera vez una “guerra contra las drogas”, quién dijo:

Sabíamos que no podríamos hacer ilegal protestar contra la guerra o ser negro, pero al hacer que el público asociara a los hippies con la marihuana y a los negros con la heroína, y al criminalizar a ambas cosas severamente, podríamos desbaratar comunidades, podíamos arrestar a sus líderes, catear sus hogares, terminar con sus juntas y vilipendiarlos noche tras noche en los noticieros nocturnos. ¿Sabíamos que mentíamos sobre las drogas? Claro que sí (Baum, 2014:2)

En México, la cultura ondera también fue objeto de una estigmatización estratégica, en éste caso, para desestimar y desarticular las organizaciones estudiantiles y juveniles, las marchas obreras campesinas y otras formas de oposiciones políticas. Bajo los argumentos de que eran ideas extranjeras y muy específicamente, ideología comunista, se criminalizó toda forma de protesta social. Con la solemnidad de un informe de gobierno presidencial; un mes después

---

<sup>96</sup> Nixon (1969) “Special Message to the Congress on Control of Narcotics and Dangerous Drugs”.

del 2 de octubre de 1968, Gustavo Díaz Ordaz, dejó varias frases para la posteridad; la favorita del autor: “Los jóvenes deben tener ilusiones; pero no dejarse alucinar” (Díaz, 1968:89)<sup>97</sup>.

La misma tónica represiva continuó con la administración de Echeverría. Hoy en día se tienen registros sobrados para señalar la mancuerna Nixon-Echeverría; en *Proceso 1398* (2003), se publicó el trabajo de la investigadora del Archivo de Seguridad Nacional estadounidense, Kate Doyle: “Nixon y Echeverría, almas afines”. El artículo consta del análisis de 169 cintas de grabaciones de conversaciones telefónicas y cara a cara entre ambos presidentes. La conversación central consta de un encuentro de dos días de junio 1972, en los que Echeverría le planteaba al estadounidense arrebatar la “bandera latinoamericana” a Fidel Castro y a Salvador Allende, presidentes revolucionarios socialistas de Cuba y Chile. En la charla, ayudada por un intérprete, el líder mexicano advertía a su par:

Dígale que lo sentimos en México, qué yo lo sentí en Chile, que se siente en Centroamérica, que se siente entre los grupos juveniles, entre los intelectuales, que Cuba es una base soviética en todos sentidos, militar e ideológica, que la tenemos en las narices. Que el doctor Castro y Cuba son instrumentos de penetración en los propios Estados Unidos [...] reflejada en minorías raciales como los México-americanos, los puertorriqueños [...] incluso sé de grupos mexicanos que están en contacto con Ángela Davis (conocida activista afroamericana) de la universidad de Berkeley, California (Doyle, 2003: s/p)<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup>Para darse una idea del discurso político en contra de la cultura juvenil se extraen algunos fragmentos emblemáticos del cuarto informe de gobierno realizado el primero de septiembre de 1968: “De algún tiempo a la fecha, en nuestros principales centros de estudio, se empezó a reiterar insistentemente la calca de los lemas usados en otros países. El ansia de imitación se apoderaba de centenares de jóvenes de manera servil y arrastra a algunos adultos. Los brotes violentos aparentemente aislados entre sí, se van reproduciendo en distintos rumbos de la capital y otras entidades federativas cada vez con mayor frecuencia, se agravan y multiplican [...] Concierne a los universitarios, sin intervenciones extrañas, actualizarse e insertarse en las necesidades de la vida contemporánea del país; es evidente que en los recientes disturbios intervinieron manos no estudiantiles, pero también lo es que, por iniciativa propia o dejándose arrastrar, tomó parte de buen número de estudiantes [...] Han sido llamados *presos políticos*, [pero] debo aclarar: son personas contra quienes el ministerio público ha formulado acusación, no por subjetivos motivos políticos o por ideas que profese, sino por actos ejecutados que configuran delitos previstos en el código penal [...] Respecto a los artículos 145 y 145 Bis del código penal, el primero de los cuales configura los delitos llamados de disolución social, y cuya derogación se pide ¿Debe o no ser delito afectar la soberanía nacional, poniendo en peligro la integridad de la República, en cumplimiento de las normas de acción de un gobierno extranjero? ¿Debe ser delito o no preparar la invasión del territorio nacional o la sumisión del país a un gobierno extranjero? Éstos son parte del artículo 145; señala los delitos de carácter político, si se deroga, ningún delito tendrá carácter político ¿Es eso lo que se demanda? [...] En el mismo concepto, agotados los medios que aconsejen el buen juicio y la experiencia, ejerceré, siempre que sea estrictamente necesario la facultades y obligaciones del artículo 89, fracción VI- El presidente dispone de la totalidad de las fuerzas armadas permanentes para la seguridad interior y la defensa exterior de la federación (Díaz, 1968: 76-84).

<sup>98</sup><http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB95/#usdocs>

Después de un intercambio de percepciones anticomunistas, Nixon le afirma al mexicano:

No estoy pensando que México deba tomar el rol de agente de los Estados Unidos, pero creo que esta en una posición ideal para hacerlo [...] En otras palabras, dejar que la voz de Echeverría, sea la voz de Latinoamérica, mejor que la voz de Castro” (Doyle, 2003: s/p).

Entre el servilismo de alto rango, figuró la adhesión y reproducción de la “guerra contra las drogas”, un recurso retórico para hacer parecer el problema como una amenaza internacional. Para éstas alturas, la militarización en México ya era permanente en áreas de difícil acceso, incluso se acaba de inaugurar la Operación Intercepción en la frontera, sin embargo, como se ha revisado, la estigmatización del usuario de cannabis y otras drogas, se utilizó en un periodo histórico marcado por el crecimiento del *complejo marihuana* en las culturas urbanas de México y EU para desarticular todo tipo de movimientos y posiciones políticas opositoras.

En 1971 se realizó una cruzada de empresarios morales (Becker, 1992:172) que desencadenó en el *Convenio Sobre Sustancias Psicotrópicas* que añadió casi 100 sustancias a la ilegalidad como las anfetaminas de varios tipos, la psilocibina de los hongos alucinógenos, la lisérgida del lsd, barbitúricos, y los llamados medicamentos controlados como el clonazepam o el diazepam, por mencionar los más conocidos<sup>99</sup>. La prohibición pesa sobre toda: “sustancia [que] puede producir: 1) Un estado de dependencia y 2) Estimulación o depresión del sistema nervioso central, que tengan como resultado alucinaciones o trastornos de la función motora o del juicio o del comportamiento o de la percepción o del estado de ánimo” (p. 9). “De las cuatro listas, la I comprende las drogas usadas por los representantes de la contracultura” (Escohotado, 1994:675) La convención en su preámbulo paternalista nos dice:

Las Partes, Preocupadas por la salud física y moral de la humanidad; advirtiendo con inquietud los problemas sanitarios y sociales que origina el uso indebido de ciertas sustancias sicotrópicas; decididas a prevenir y combatir el uso indebido de tales sustancias y el tráfico ilícito a que da lugar; estimando que, para ser eficaces, las medidas contra el uso indebido de tales sustancias requieren una acción concertada y universal; reconociendo la competencia de las Naciones Unidas en materia de fiscalización de sustancias sicotrópicas y deseosas de que los órganos internacionales interesados queden dentro del marco de dicha Organización, es necesario un convenio internacional (p.7)<sup>100</sup>

<sup>99</sup>[https://www.incb.org/documents/Psychotropics/conventions/convention\\_1971\\_es.pdf](https://www.incb.org/documents/Psychotropics/conventions/convention_1971_es.pdf)

<sup>100</sup> Quizá, la novedad más relevante es la fuerte criminalización del uso de drogas estipuladas en el Artículo 20, denominado: Medidas contra el uso indebido de sustancias sicotrópicas, que a la letra dice: 1. Las Partes adoptarán todas las medidas posibles para prevenir el uso indebido de sustancias sicotrópicas y asegurar la pronta identificación, tratamiento, educación, postratamiento, rehabilitación y readaptación social de las

La transformación del problema de las drogas a talla internacional ha sido fundamental en la política expansionista de E.U. del fin de siglo XX; varios autores coinciden en señalar que la retórica de la guerra contra las drogas, explotó la corrupción y el crecimiento del narcotráfico en Latinoamérica para redituvar votos en EU; allanar países bajo cualquier cantidad de experimentos militares antidrogas; y sin duda chantajear a los países productores de materia prima para asimilar los convenios de libre comercio (Enciso, 2011:80,81), (Escohotado, 1994: 821,823).

El prohibicionismo de drogas deja ver una dimensión de la transformación integral del capitalismo hacia lo que se ha denominado fase tardía, neoliberal, o demás conceptos que no voy a abordar, pero que permiten comprender la transformación lírica-histórica del *rock* al *metal* hacia el registro de lo destructivo, el sufrimiento inevitable, lo malo del capitalismo (Morris, 2004:555; Harris, 2000:103).

Los precursores del *metal* en general y el *doom metal* en particular Black Sabbath reaccionaron pronto a éstas medidas prohibitivas de corte internacional y nos ofrecen una de las primeras piezas de *metal stoner*<sup>101</sup>, un poema sobre el impacto personal que tiene el consumidor al probar el cannabis, “Sweet leaf” (Dulce hoja), el primer track de su tercer álbum, de nombre homónimo realizado en 1971. Una letra que se acompaña de *riffs* de guitarra repetitivos en *tempo* medio, de hasta 8 vueltas con las cuerdas 5ª y 6ª, subiendo en el verso para pasar a un desquiciado solo de guitarra en la mitad de la canción con un bajo omnipresente; vuelve al verso y rematar en los coros, dice así:

*When I first met you, didn't realize. I can't forget you, for your surprise  
You introduced me, to my mind. And left me wanting, you and your kind.*

*My life was empty, forever on a down. Until you took me, showed me around  
My life is free now, my life is clear. I love you sweet leaf, though you can't hear*

*Straight people don't know, what you're about. They put you down and shut you out*

---

personas afectadas, y coordinarán sus esfuerzos en este sentido. 2. Las Partes fomentarán en la medida de lo posible la formación de personal para el tratamiento, postratamiento, rehabilitación y readaptación social de quienes hagan uso indebido de sustancias sicotrópicas. 3. Las Partes prestarán asistencia a las personas cuyo trabajo así lo exija para que lleguen a conocer los problemas del uso indebido de sustancias sicotrópicas y desu prevención, y fomentarán asimismo ese conocimiento entre el público en general, si existe el peligro de que se difunda el uso indebido de tales sustancias. (p.24)

<sup>101</sup> En el 2015 se realizó un álbum tributo a Black Sabbath llamado “Sweet leaf. A stoner rock salute to Black Sabbath”.

*You gave to me a new belief. And soon the world will love you sweet leaf.*

Por eso los *porros* siguieron *rolando*, y las *liras* siguieron *chillando*. Llegamos a la fase de erupción del *heavy metal* y del *hard rock*, tendencia a la que Baja California no fue ajena. Para el año de 1972 se formarían La Cruz en Tijuana y Mariachi en Mexicali, los primeros grupos de *rock pesado* del Estado<sup>102</sup>. “No, el *rock* en Tijuana no dejó de existir, pero se concentró mayoritariamente en refritear éxitos del *hit parade* americano [...] aunque también fueron pródigos en notables refriegas estilísticas como el *glam*, el *reggae*, *ska* y claro el *punk*” (Saavedra, 1999:141); complementando la idea retomo lo escrito por Gabriel Trujillo:

Avándaro para los roqueros bajacalifornianos, es algo tan lejano como Woodstock. En Mexicali [Capital del Baja California a unos 180 km al este de Tijuana], inmersos en el *rock* progresivo, los grupos nacionales (como Enigma, Dugs Dugs o Three Souls in my Mind) suenan primitivos, una mezcla de los ritmos latinos de Santana y el *heavy rock* de Black Sabbath, lo pesado y lo cumbiero. En 1973 se celebra en el Parque Hidalgo, el concierto de las bandas, donde participan grupos locales y nacionales por igual; fue probablemente uno de los hitos del *rock* mexicalense. Todo un día de música continua. Los asistentes lo recuerdan años más tarde como un acontecimiento singular, como un Avándaro local. (Trujillo, 2008:292)<sup>103</sup>

La Cruz, inspirada en Black Sabbath y Led Zeppelin, buscando romper con la tradición del cover que imperaba en el mítico Mike´s de Tijuana, donde antaño tocaba Bátiz, y luego los onderos. Héctor Gómez “el Chiquis” bajista y fundador de la Cruz, entrevistado por Gonzáles y Orozco, explica cómo, en un afán por “*tocar otra música*”, le propuso al gerente del Mike´s dejarlos tocar el día más malo de la semana, el miércoles.

En Tijuana se apagó el *rock* que había estado tan fuerte en la Av. Revolución. Ya no había donde tocar porque los grupos que se quedaron ahí tocaban todos el mismo estilo, ya no era *rock*, todos tocaban *funky* nada más música para bailar, la gente nomás quería la onda *disco* [...] te estoy

---

<sup>102</sup> En la autobiografía del grupo La Cruz, publicada por el Centro Cultural Tijuana (2012) ofrecen un relato al respecto: “Mientras en Avándaro se llevaba a cabo el Festival *Rock* y Ruedas, en Tijuana se celebraban las tradicionales fiestas patrias, que se hacían en la Zona del Río o en el fraccionamiento Soler; la gente también las llamaba las “Fiestas del Bote”; con sus salones de baile donde amenizaban Los Freddy’s, Los Solitarios, Los Moonlights, grupos que tocaban música romántica, puras canciones lentas para bailar bien pegados con las morritas, puros boleros. El 11 de septiembre de 1971, pasamos a saludar a Los Solitarios a la sucursal que tenía el Versailles en la “Feria del Bote”, éramos integrantes de Bubble Gum, una banda que habíamos formado hacía poco y con la que tocábamos en las tardeadas del Versailles de la calle Tercera. Nos dejaban palomear, nosotros por supuesto nos quedábamos felices de la vida aunque no nos pagaran nada; nuestro repertorio incluía temas de Santana, Chicago, rolas como Maggie May de Rod Stewart, también temas de Creedence Clearwater, Led Zeppelin, Guess, The Who y grupos por el estilo [...] Desafortunadamente con las fiestas patrias de ese año también terminó Bubble Gum: Dicen que las cosas pasan por algo y puede ser cierto, el caso es que la desintegración de Bubble Gum sirvió para que se formara La Cruz (Gómez, 2012:82).

<sup>103</sup> Tocaron entre otros los Concerts, Payaso, Capítulo Cuarto, Zoo, La Corte, el Waca y su Tribu, la Estufa, Hormigas Mariachi, Prisma, Los Creyentes, además de grupos foráneos como Sammy’s People, La Cruz, Peace and Love, Grass and Flowers, Cosa Nostra; y el Chato Checker de Valle Imperial, Ca. (Trujillo, 2008:292)

hablando de 1974, pero nosotros seguíamos aferrados a tocar *rock* [...] Empezamos a tocar los miércoles, a hacer público, grabaciones independientes y a buscarle por otro lado, a salir fuera, a otros estados. También musicalmente creo que La Cruz logró un estilo propio. Ahora oigo mis discos y creo que sí teníamos algo que nos distinguía: el sonido, la manera de pulsar los instrumentos, de tocar, de componer, de hacer música [...] Lo que nosotros hacíamos no era *metal*. Tocábamos *hard rock*” (Gómez, entrevista en González y Orozco, 1999:111,112).

Su primera grabación, realizada en 1974 con una compañía local de Tijuana, fue una canción original, “Algo para todos”, y un cover de Chuck Berry, “Roll over Beethoven”, las dos canciones con un estilo “pesado” para la época, guitarra distorsionada, bajo amplificado, batería, voz aguda y limpia, letras sobre el malestar y goce de la vida urbana; rápidamente se convertirían en un éxito en la radio de Cd. Obregón, Sonora<sup>104</sup>.

Para ésta época el *metal* ya se cristalizaba, 1973-1975, y empezaba la época dorada del *Heavy metal* clásico 1976-1979, (Weinstien, 2011:21). Una vez más, el Sur de California, EU, devino en rupturas o tendencias divergentes en la forma de interactuar con la guitarra eléctrica como artefacto cultural. El *jugueteo* (*tinkering*) con la guitarra, proviene de una tradición estadounidense decimonónica americana que combina el *entusiasmo tecnológico* y el *hazlo tú mismo* (DIY, por sus siglas en inglés: do it yourself)<sup>105</sup>:

En esta larga historia, *juguetear* ha servido para varias funciones interrelacionadas: ha sido un medio para explorar las formas en que la tecnología sirve para hacer un cierto tipo de sonido; una forma en que los músicos y fabricantes rediseñan la guitarra eléctrica a unas especificaciones más individualizadas; y ha sido un modo de actividad autodirigida en la cual los músicos se han forjado una esfera de “independencia” de las grandes estructuras que gobiernan la música y la fabricación de guitarras (Wanksman, 2004:677).

El primer avance importante en la guitarra se dio entre las décadas de 1930 y 1940 cuando se desarrolló el cuerpo sólido y el sistema eléctrico de amplificación por Les Paul con la

---

<sup>104</sup> [https://www.facebook.com/lacruzdetijuanaoficial/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/lacruzdetijuanaoficial/info/?tab=page_info)

<sup>105</sup> El primero alude a un conjunto de prácticas y creencias que acompañaron la creciente presencia de la tecnología en la vida cotidiana que llevó a los individuos a no sólo usar la tecnología, sino disfrutarla como forma de recreación y participando en su desarrollo; el segundo concepto alude, en su origen al deseo de recobrar el trabajo manual como forma de actividad masculina cuando existía un crecimiento de trabajadores de cuello blanco y una feminización del hombre suburbano (se exhortaba, por ejemplo, a no contratar profesionales para las reparaciones del hogar, conocimiento de herramientas etcétera); en acepciones contemporáneas, sobre todo en las escenas musicales, el DIY se ha convertido en un valor central de algunos géneros, connotando resistencia a las estructuras controladoras y acaparadoras de la industria musical. (Wanksman, 2004:677,678). Esta tradición tuvo un papel preponderante en la conformación del sonido del blues en primer lugar con la invención del cuerpo sólido de la guitarra eléctrica, y como lo señala éste autor, en la conformación de la experiencia *metalera*. Las dos tradiciones confluyeron para que a mediados de los setentas los dos guitarristas hicieran transformaciones en el sonido de la guitarra que buscaban romper con el sonido existente hasta ese momento en el *rock*: Van Halen, buscando personalizar un instrumento para desplegar su virtuosismo, y Greg Griffin, más interesado en la desarmonía, pero ambos buscando hacerlo a todo volumen.

Gibson y Leo Fender con la Statocaster; éste invento ayudó a consolidar el sonido del blues urbano, que fue heredado al *rock&roll* y subió su volumen con el *rock*; en los setentas, el mismo impulso tecnológico *DIY* con la guitarra puede ser una pista para la cronología propuesta por Weinstein, que va de la completa cristalización del *heavy metal* clásico: 1976-1979, a la posterior experimentación y crecimiento de los límites del *metal* ocurridos de 1979 a 1983<sup>106</sup>. Dicha transición puede ser comprendida, en la controversia entre el *heavy metal* y el *hardcore punk*, que, siguiendo el análisis de Steve Waksman (2004), se cristalizó en las actitudes diferenciadas de los guitarristas Van Halen, del grupo homónimo y Greg Ginn, de Black Flag.

Primero aparece Van Halen. Él llegó al *rock* después de haber sido concertista de piano clásico durante muchos años. Su experimentación en la guitarra buscaba superar el sonido “cliché” del *rock&roll* de la guitarra Gibson, por lo que hizo un híbrido entre el cuerpo y funcionalidad de la Stratocaster, sobre todo el trémolo, pero para superar la delgadez del sonido y el zumbido que producía al subir el volumen, le acopló la pastilla doble de la Gibson. En su primera entrevista para la revista *Guitar Player* (1978) habla sobre su guitarra principal:

Compré el cuerpo y el cuello de una Fender Stratocaster y les puse una vieja pastilla Gibson de patente que se acomodaba a mis especificaciones. Me gusta el sonido de la pastilla y he estado experimentado mucho con él. Si pones la pastilla muy cerca del puente da un sonido agudo; si la pones muy lejos tienen un sonido que no es bueno para el ritmo...tiene un solo botón de volumen, es simple y *cool*, no uso efectos lujosos de volumen. Nadie me enseñó como trabaja la guitarra, aprendí a prueba y error, he arruinado un montón, pero ahora sé que hago y puedo hacer lo quiera en la forma que quiera. Odio el *rack* de guitarras de la tienda, no hacen lo que yo quiero que es *gritar y patear*” (Van Halen en Waksman, 2004: 687).

Al combinar las posibilidades rítmicas del trémolo con la profundidad de la pastilla *humbucking*, Van Halen inventó una herramienta que le permitió desplegar su virtuosismo derivado de un amplio conocimiento de piano clásico; le dio a la guitarra una velocidad nunca

---

<sup>106</sup> “Durante los setentas y todavía hoy, los modelos dominantes de guitarra eléctrica entre los *rockeros* son la Gibson Les Paul y la Fender Stratocaster, ambas con características muy diferentes: el sonido del cuerpo solido de la guitarra eléctrica está primariamente determinado por las pastillas. La Gibson tiene pastilla doble o *humbucking*, mientras la Stratocaster tiene pastilla simple; la primera produce un tono completo, redondo, con pocos altos y menos tendencia hacia el *feedback*; la segunda produce un tono más agudo, deseable cuando se toca la guitarra líder para conformar el sonido una banda, también son distintivas por la palanca de tremolo pegada al puente del instrumento, que le permite al guitarrista alterar el tono de las notas análogamente” (Waksman, 2004:686,687).



antes vista, que sólo se logró mediante su guitarra que sostenía solos en tonos agudos a todo volumen y manteniendo un sonido redondo sin zumbido. “Eruption”, la segunda canción de su primer disco, homónimo, fue considerada como “un estudio del órgano de Bach, lo cual, era un infierno de escuchar saliendo de una guitarra eléctrica” (Considine, 1985 en Walksman, 2004: 681):

Un breve track instrumental, un solo de guitarra eléctrica, que en menos de dos minutos encuentra al guitarrista entrelazando pizcas de blues pentatónico con líneas melódicas de naturaleza más clásicas. La tercera y sección final de la pieza atrae la mayor atención, cuando Van Halen despliega su facilidad con la técnica de pulsión a dos manos, usando el índice para producir una rápida, ascendente sucesión de arpegios cuyo centro harmónico es constantemente recolocado. Enfaticada por el trémolo, *staccato* con púa, y presentados con un pesado *crunch* de distorsión reverberante. “Eruption” fue diseñada para significar el “estado del arte” de la guitarra de *rock* y se convirtió en la medida de un nuevo modelo de virtuosismo del *Hard rock*” (Walksman, 2004:681, 682)

La agrupación Van Halen después de su primera producción discográfica rozó la fama nacional e internacional. En 1996 alcanzó 10 millones de copias vendidas, tiene dos discos platinos, 11 álbumes de estudio, y 56 millones de ventas en discos<sup>107</sup>; además demostró que el jugueteo con la guitarra puede reincorporarse al gran mercado para permitir la estandarización del instrumento, para ser compensado con la continua aparición de innovación y un diseño individualizado (Walksman, 2004:876).

Mientras Van Halen salía a la superficie, en 1977, en el centro de Los Ángeles, Hollywood principalmente, se presentó una primera ola de grupos *punk* a la par de sus contemporáneos neoyorkinos y londinenses; protagonizada por artistas-bohemios, fue una reacción a la música de los setentas que percibían insípida y a la aparente escasez de música en vivo en la escena de L.A.<sup>108</sup>.

Sin embargo, fue la segunda ola del *punk* californiano la que tuvo mayor repercusión en la formación de un género musical, conformada en los suburbios sureños del Estado, aunque nunca fue explícito, es una reacción a la elitista escena angelina, en la que las bandas y audiencias se forjaron un espacio en una escena donde se sentían marginados.

Esta música se volvió: más tosca, rápida y más uniforme; el comportamiento de la audiencia se transformó y ayudó a las transformaciones estilísticas con el crecimiento de un modo de

---

<sup>107</sup> [http://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=top\\_tallies&ttt=TAA#search\\_section](http://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=top_tallies&ttt=TAA#search_section)

<sup>108</sup> “X es quizá la banda más celebrada de la primera ola *punk*, y había otras como *Weirdos, the Screamers, the Urinals, the Germs* (Walksman, 2004:682).

interacción física muy intenso “baile slam”; y la noción de DIY, un principio tácito del *punk* que se convirtió en una de las características definitorias. La segunda ola del *punk* del sur de California vino a ser conocido como “*hardcore*” [y] Ninguna banda marca el quiebre entre las dos fases como *Black Flag*” (Walksman, 2004:282).

Greg Grinn aparece en el mapa musical californiano en 1978 con *Nervous breakdown*, pero no es hasta 1980, con *Jealous again*, que logra consolidar el sonido de su guitarra. Sin estudios formales, se interesó en la música a los 18 años, teniendo un interés inicial por la electrónica, particularmente radio aficionado, ámbito en el que tenía una pequeña compañía de transmisores eléctricos: *SST (Solid state transmitters)*. Empezó con la guitarra a los 19 sin conocimientos previos, sobre todo concentrado en tocar blues, sus gustos incluían mucho del *rock* pesado de la era como MC5, Stooges, Blak Oak Arkansas, Ted Nugent. En una entrevista hablaba sobre su proceso de aprendizaje: “*Me gusta tocar sobre los discos pero no me aprendo las canciones, sólo improviso con la sección rítmica, aprendí técnica haciendo eso. Tocar guitarra es algo muy personal*” (Sinkler, 2001:79 en Walksman, 2004: 689).

En la encrucijada Gibson-Stratocaster, Ginn optó por un modelo distinto, una Ampeg Armstrong, inusual guitarra de plástico con 24 trastes y con un juego de pastillas intercambiables, que le permitieron experimentar en el sonido sin alterar el instrumento, y sobre todo, innovar con la grabación musical. Para 1980 Ginn perfeccionó su ataque de guitarra, con el lanzamiento de *Jealous again*:

Un *track* que presenta al guitarrista tocando un *riff* descentrado tipo Chuck Berry, que marca el ritmo para el solo de la mitad de la canción que empieza en un estilo similar al de Berry pero rápidamente cambia a un terreno menos tonal, el *staccato* con la púa genera una bruma de indistintos golpes de notas que mutan a una escala descendente que sigue una lógica decididamente no pentatónica. El solo termina con un set de *slide* doble nota, bajando los trastes y regresando arriba en el verso (Walksman, 2004:689).

Los números de Black Flag pueden parecer discretos, sin embargo, el antecedente de la radio afición de Greg Grinn es sin duda el mayor de sus legados. Originalmente una distribuidora de transmisores eléctricos, en 1978 SST se transformó SST Records, disquera independiente para lanzar el primer sencillo de Black Flag, pero para mediados de los ochenta era la disquera independiente líder en E.U. con una lista que incluía a Minutemen, Hüsker Dü, the Meat Puppets, the Descendents, Sonic Youth, Dinosaur Jr, Saint Vitus, entre otros; iniciaron un movimiento DIY que siempre procuró rechazar la injerencia o asociación con las grandes disqueras por lo que fue el origen del rock independiente americano de la década de los

noventa; hasta el 2014 SST Records ha lanzado casi 400 producciones discográficas para más de 30 agrupaciones<sup>109</sup>.

Pese a las diferencias entre los dos guitarristas, existen ciertas similitudes. Waksman, interesado en la construcción de la masculinidad a través del jugueteo tecnológico, concluye que puede interpretarse como una resistencia de la masculinidad ante la sociedad de consumo haciendo el papel de productores y no de consumidores pasivos; por otro lado, las conclusiones de tinte musical son más destacables, la primera es que el *tinkering* ha consolidado una nueva forma de música popular en la que el estilo individual es lo más importante en un artista; quizá de menor envergadura, pero idónea en mi argumentación es el hecho de que los dos guitarristas eliminaron las perillas de volumen para transformarla por un simple botón, es decir que su guitarra sólo tocara a un solo volumen: el máximo (Waksman, 2004:686,690 697 y 698).

Tijuana no escapó a la controversia metaleros versus punks; regresando a la entrevista de Héctor Gómez, bajista de La Cruz:

*Tocábamos hard rock. El movimiento punk salió en los setenta y tantos. Siempre decíamos que los que tocaban eso eran los que no sabían tocar. Nosotros éramos más puristas, más clavados en la música que en lo que se decía. El punk tiene mucha energía, pero la música, la instrumentación, no decía nada. Lo mirábamos muy primitivo, muy salvaje. Pero no había rechazo* (Gómez, entrevista en González y Orozco, 1999:112).

Juan César Vázquez “El Cejas”, conocido *punk* de la escena mexicana, afirma:

*Comencé con Solución Mortal (S.M.) [y] era una cosa, así, en el inicio, siempre sin intención, siempre con una naturaleza social y con una iniciativa de buscar la expresión y nuestra actitud de decir: no somos doctorados en la música, no conocemos la música, pero la sentimos y expresamos, esa era la actitud del punk en el principio. Era la actitud de Tijuana* (Juan César Vázquez entrevista en Valenzuela y González, 1999:116)

El *punk* llegó a Tijuana y no podría pasarse desapercibida la influencia de Luis Güereña, quién revivió el Mike’s en los ochentas, promotor cultural que trajo a Tijuana bandas como Black Flag y Circle Jerks, entre muchas otras, integrante fundador de *Tijuana No*, además acuñó el concepto *Tixuanarquía*, “término que indica una abreviatura, para definir el movimiento alternativo del punkismo en todas sus diversificaciones (*punk* clásico,

---

<sup>109</sup><http://www.sstsuperstore.com/>

*anarkopunk, hardcore, straight edge*, y otros más sofisticados e idealistas) que surgen en la frontera de Tijuana a partir de 1978” (Rincón, 2013:198).

La metáfora de la zona batial (el cuerpo del océano que va de los 1000 a los 4000 metros de profundidad, donde existen especies de animales que nadan en aguas abiertas y nunca se aproximan a la superficie (Stewart, 2008:70), la utilizo para evocar una fase historiográfica que, aunque habitada por relativamente pocas bandas, significó una ruptura fundamental en el devenir rockero mexicano, consolidando la etapa del *underground* que se venía gestando desde la actitud de tocar el blues afroamericano por Javier Bátiz y un poco del *rock ondero*<sup>110</sup>; pero que se cristalizó en el hoyo funky, donde los amantes del *rock* podían congregarse para “convertir el *rock* en una práctica cultural subalterna” (Urteaga, 1999:50-54).

Desde la perspectiva *sónico-estética*, el periodo de 1972-1985, como se puede apreciar, contiene la cronología propuesta por Weinstein (2011:21)<sup>111</sup>, incluso, llega a la época del *metal* extremo propuesto por Harris (2000:14). En México, dado el contexto, se puede hablar de una sola etapa histórica; sin embargo, las distinciones estéticas también se hicieron presentes. La zona batial es un momento en el que se cristaliza el *rock* pesado, por ejemplo, en el área californiana, lo encontramos en al menos tres formas principales, el *Heavy metal*, como Van Halen o Mariachi: virtuoso, con figuras musicales propias de la música clásica, solos de guitarra muy agudos y unos gritos limpios; el *hard rock* como Blue Cheer o La Cruz: con un fuerte sonido del bajo, la guitarra melódica e improvisaciones, y con una voz clara; y al final el *hardcore* como Black Flag o Solución Mortal: más allegado al blues, pero con una guitarra descentrada y disonante, unas figuras musicales sencillas pero tocadas a máxima velocidad.

Sin embargo, dentro de las diferencias en la forma de tocar la guitarra, todos éstos grupos y géneros musicales considerados “pesados” se caracterizaron por la invención y uso de tecnología para producir música y aprovechar el sonido del máximo volumen posible: desde

---

<sup>110</sup> Porque no hay que olvidar que algunas versiones del *rock* psicodélico mexicano estuvieron impulsadas por consorcios discográficos de Televisa.

<sup>111</sup> La fase de erupción: 1969-1972; comienzo de la cristalización: 1973-1975; la era dorada del *heavy metal* tradicional y completa cristalización: 1976-1979; expansión de sus límites por el crecimiento numérico y de tipos de bandas y fanáticos: 1979 a 1983; cristalización de diversos subgéneros después de 1983 (Weinstein, 2011:21).

el jugueteo con la guitarra y amplificadores, hasta la experimentación con los transmisores de grabación, lo que define al *metal* es el poder expresado en el volumen de la guitarra, la ruptura que implica el *metal*, respecto del *rock* es que la letra se queda en segundo término, con el antecedente del *acid rock*, del cual se heredó la estructura de los solos de guitarra, y con los avances tecnológicos que permitieron la amplificación del bajo, el solo se cristalizó como la figura representativa de la música pesada,

El *metal* incluye un cantante con un estilo vocal que tiene una íntima conexión con los instrumentos, la voz participando como un igual, no como instrumento privilegiado; vocalista y guitarrista tienen la misma importancia...muchos fans y críticos coinciden que en el *metal* la letra es menos relevante como palabra que como sonido; la voz también debe ser muy poderosa y no ser amplificada sólo por aparatos electrónicos, sino por la robustez de cuerdas vocales y pulmones: sonidos especiales, sobre todo los gritos, sirven para enfatizar el poder y la emotividad de la voz; además que la emotividad es señal de autenticidad. El volumen alto, chillidos de guitarra, bajo y batería retumbando y vocales gritando se combinan para añadir el espíritu del poder vital a cualquier tema lírico” (Weinstein, 2011: 24-26)

Desde la perspectiva lírica-histórica, la zona batial se puede considerar un solo capítulo de la historia del *rock* porque se caracteriza por la ausencia de luz; una época en las que los medios masivos de comunicación y sus filiales discográficas perdieron el interés en el *rock* como objeto comercial y se le negaron los reflectores; sin embargo, la ola del *rock* resultó imparable y sus habitantes reacios a extinguirse.

En el centro de México las bandas sobrevivientes se fueron a la periferia de la ciudad de México: sótanos, bodegas, cantinas, baldíos y casas particulares se transformaron en escenarios de tocadiscos semanales; en Tijuana los centros nocturnos de la Av. Revolución que estaban consagrados al *rock* se transformaron a música disco; pero siempre existieron lugares como el Mike's y también surgieron hoyos fonkys; además, interactuando con la escena californiana, los rockeros fronterizos pudieron mantenerse enterados de las vanguardias musicales, entre las que destacaron la controversia *heavy metal* y *hardcore punk*.

La distinción entre *punks* y *metaleros*, aunque desarrollada en la parte estadounidense de California, es ilustrativa del final de la zona batial. Mientras que el *heavy metal* encabezado por Van Halen alcanzó fama internacional y ganancias millonarias, el *hardcore* de Black Flag impulsó una escena local y un arte independiente; mientras que el virtuosismo del *Heavy metal* marcó su propio declive; la rabia del *hardcore* delineó el origen del *metal* extremo. Algo similar pasó en la escena tijuanense.

La primera agrupación de *hard rock* de Tijuana, la Cruz, al acercarse a una disquera grande, BMG Ariola (los perpetradores del “*rock en tú idioma*” en México), marcaron su primer disolución; en contraste, el grupo de *hardcore*, Solución mortal, al mantenerse en el ámbito independiente, mantuvieron una alineación y actividad relativamente constante.

La Cruz, tocando su *hard rock*, tuvo un primer momento donde tocaron de 1972 a 1989, de acuerdo al Chiquis, su mejor tiempo fue de 1980 a 1983; en 1985 grabaron *Rock a la media noche* con BMG Ariola, que tuvo una promoción nacional; en 1986 tienen su concierto más importante, la presentación del disco, luego durante la promoción salieron en el programa televisivo Eco, y también con Ricardo Rocha, (Gómez, entrevista en González y Orozco, 1999:113).

Después con el segundo disco fue cuando ya vino la desilusión. Ese no lo promovieron, Nosotros pertenecíamos a un círculo de gentes de la compañía que eran parte de un equipo y esas gentes fueron saliendo. Para el primer disco hicieron mucha promoción: televisión, radio, salíamos en todos lados. Y a la hora de grabar el segundo ya era otra gente la que estaba en la compañía y ellos ya traían sus gallos. Teníamos un contrato por dos años, un disco por año. El segundo no lo sacaron a tiempo. Ya no teníamos el contrato vigente pero faltaba un disco y los nuevos lo hicieron ya nomás por cumplir. Salió a la venta pero no se promovió nada. Ya en esa época estaba cambiando un poco el ambiente. El disco debió haber salido un años antes para que hubiera pegado. Pero salió a destiempo, en el 88, la gente de la disquera ya traía a Caifanes, ya los estaban preparando. El primer disco de “*Rock en tú idioma*” que sacó BMG Ariola fue una compilación en la que entró una canción de La Cruz. También estaba Miguel Mateos, Soda Stereo, Radio Futura (Gómez, entrevista en González y Orozco, 1999:113).

Por su parte, Solución Mortal una de las primeras bandas de *hardcore* de Tijuana que empezó en 1981, con una calidad más que demostrada, en 1984 a través de un contacto de Luis Güereña, los invitaron al Festival Internacional de *Hardcore* en Los Ángeles junto a *Black Flag*, *Circle Jerks*; bandas inglesas como *Discharge*, *English Dogs*, *Chaos UK*; y otras bandas de varios países del mundo que se realizó al mismo tiempo que las olimpiadas; en el mismo año formaron parte de una recopilación que representa un hito en la escena *hardcore* mundial, el *World class punk 1984. 25 countries, 27 bands*.

Por eso, que la televisión, el radio y las discográficas hayan dado la espalda al *rock* es minúsculo y hasta emancipador; la prueba de fuego del rockero mexicano durante la época de los hoyos funky es mantenerse a pesar de la represión estigmatizadora. La cultura *rockera*, por su exuberancia y excentricidad fue reducida a influencia extranjera y sobredimensionada para erosionar diversos tipos de oposición política; el pequeño número de rockeros que hacen

explicito el consumo de cannabis, fueron estratégicamente utilizados en un discurso político que transformó el prohibicionismo de drogas en un problema de índole internacional.

Y no es que se pretenda equiparar la represión al *rock* con el exterminio político y la guerra sucia de los setentas; sino agradecer a todos aquellos artistas y agrupaciones que mantuvieron viva la sensibilidad guitarrera del *rock* pesado. En Tijuana *Heavys* y *Punks* fueron el blanco de estigmatizaciones absurdas. Jorge Lezama, vocalista y cofundador de una de las primeras bandas de *punk* de la ciudad, Solución Mortal<sup>112</sup> (y sobrino del trompetista y el saxofón de Peace and Love), menciona que iniciaron a tocar en 1981 y habla así sobre la represión policial:

Parte de la sociedad de Tijuana nos empezó a conocer, que ya había punks *hardcore* en Tijuana, y pues nos dio mucha fuerza con la sociedad, pero con la policía era un problema, porque nos empezaron a ver, ¿qué onda con estos cabrones?, y porque ya había en esa época, ahora ya me sé todas las palabras, había inteligencia o contrainteligencia investigando a subversivos, nosotros éramos subversivos para ellos, cuando nos aprehenden en una de las ocasiones, nos aprehendían ensayando, donde sea; ésta vez, en la colonia Libertad, estábamos ensayando y de repente llegan los judiciales del estado, que eran en aquel entonces, ahora son ministeriales, nos pegan una chinga, tehuacanazos, de todo lo más cabrón, nada más con la chinga que nos pegaron nos dolía hasta el alma [...] no es la sociedad, es la policía, la investigación mal llevada de una seguridad pública que no está haciendo bien su chamba, sino que se enfocan en los pequeños grupos inconformes, como nosotros...nos detuvieron como unas siete veces yo creo, y nos fue mal, eh, mal [...] llegaron a decir cómo te digo, que éramos de la liga 23 de septiembre, que incitábamos la rebeldía, que teníamos propaganda en el cuarto de ensayo.. Fue del 82 como 3 años durísimos, el feos y curiosos, la entrevista que nos hace Valenzuela, todo eso era la verdad, era una situación de que te agarraban en la calle, una putiza por, por, ¿por qué? Por feo y curioso, así te decían los güeyes, o sea ni siquiera había cargos porque no los había, ahora más que nunca ya conozco las leyes, no teníamos cargos (Jorge Lezama, entrevista, 2016).

*Zona abisal. 1986-2005*<sup>113</sup>.

En el litoral del océano rockero mexicano, en los años que fueron de 1957 a 1971, la mayoría de la música era comercial<sup>114</sup>, en la zona batial 1972 a 1985, todo el *rock* mexicano fue *underground*, pero a partir de 1985 las dos posibilidades están ahí: se puede hacer una trayectoria musical en lo comercial, las grandes ventas, la popularidad en radio y televisión o se puede hacer una carrera en el *underground*, con política DIY, formando parte activa y consciente de escenas musicales minoritarias, por puro amor a la música. En un aguzado

---

<sup>112</sup> Otras bandas de *Punk* fueron Mercado Negro, Los Negativos, 1369 y 3D-TV.

<sup>113</sup> Zona en la que se encuentran las mayores profundidades del océano, por debajo de unos 2000 m.

<sup>114</sup> Aunque sí existía la tendencia equivalente de tocar música de afroamericanos

análisis de las etapas musicales tijuanaense, el grupo Mercado Negro, pioneros del *punk* y de sonidos experimentales en la ciudad, sobrinos de Lupillo Barajas de Tijuana fives, aluden al impacto del renovado interés del empresariado en el *rock*:

La década de los ochenta culmina con la conquista. Llegó el Rock en tú idioma, se comenzó a infiltrar en las estaciones de radios. Los promotores culturales y artísticos comenzaron a darse cuenta que por ahí estaba un nuevo movimiento [...] Para 1989 vienen tres grandes conciertos, Soda Stereo en el Auditorio con la gira de Doble Vida, Caifanes con la gira del Diablito y el éxito de “La Negra Tomasa” y la gira Coca cola con Maná, Fobia y Rostros Ocultos. Fueron factor determinante en los que seguiría, vinieron a sacudir a la escena local, porque las nuevas generaciones de músicos, los que surgieron a finales de los ochenta y a principios de los noventa, de repente tuvo un espejismo, y creyó ver un futuro prominente si dejaban de proponer. Comenzaban a seguir el rock que proponían las empresas disqueras nuevas. Cambia el concepto porque te quieres volver estrella, te cambian por espejitos donde vienen los nuevos héroes del rock, rompiendo con la identidad de Tijuana (Mercado Negro, entrevista en: Rincón, 2013:27).

Por otra parte, la represión policial disminuyó, gracias a que el contexto social hizo que los cruzados contra las drogas cambiaran de aires y volaran a censurar otras canciones. El *rock* dejó de figurar en el discurso estratégico prohibicionista y al menos en Tijuana, volvió a escucharse en el auditorio de la UABC, en casas culturales, además, claro del Mike´s, y otros centros nocturnos. El propio hoyo funky va a ser el recinto ritual del cannabis, aunque por lo general, invisibilizado en el comentario aislado del infaltable olor a marihuana o los cigarrillos rolando, el cannabis se hizo elemento fundamental para algunos rockeros en el proceso de percepción musical, algunos prefiriéndola al alcohol, establecieron un pacto que llevó al *rock* a desvincularse por completo de su vínculo a la clase alta:

De la clase media, por fin, salieron los primeros adeptos a la yerba prohibida. ¿Dónde comprar la yerba que consumían sus ídolos? ¿Dónde conseguir la yerba prohibida? Easy, en las esquinas de los barrios bajos, en cualquiera de los cientos de ciudades perdidas que hay dentro de la ciudad, en las que los habitantes se rigen por otras leyes, otro orden social. Donde su aislamiento les impone un modo de vida regido por una moral muy alejada de la que predomina en la mayoría de los habitantes de la ciudad. [...] Para ser aceptados por los pobladores de las ciudades perdidas, los primeros que se aventuran tienen que solidarizarse a través del lenguaje, establecer una especie de pacto subterráneo. Al realizar el trato de compra-venta de la marihuana, de inmediato se es como el habitante de la ciudad perdida, se está al margen de las leyes como él [...] Siendo ilegal la marihuana, su uso y abuso requieren de un rito. Rito que celebran aquellos que la consumen. Un rito que requiere un lenguaje ceremonial de identificación entre los iniciados. La marihuana nos da otro lenguaje. Por otra parte fumar mota es tratar de ingresar gratuitamente a otro mundo; vamos hacia lados desconocidos de nuestra realidad, hacia secretos velados para los demás, hacia otro lado de la fantasía. Fantasía entre un mundo subterráneo, prohibido” (García, 1974:52,53).

En primer lugar, Luis Güereña fue un promotor cultural y organizador de tocadas *underground*, en los lugares mencionados, él, nadie lo duda, es el precursor del *punk* en



Tijuana, empezó a traer grupos de San Diego, pero la grana tocada *punk* fue en 1986 cuando bajó a Black Flag y les abrió Solución Mortal; posteriormente trajo a Circe Jerks y cualquier cantidad de bandas internacionales.

En esta renovada escena tijuanaense, resalta el bar Iguanas, el centro de la vida *rockera* a partir de 1988, que aunque a veces destacaba por su administración por y para estadounidenses, no se puede pasar por alto su influencia, pues fue el lugar a donde llegaron las más finas muestras del *rock* internacional.<sup>115</sup>

El *rock* pesado, cimentado heroicamente por La Cruz, tuvo su segunda generación que culminó en el *heavy metal* de grupos como Shock y Elena Coker, quienes firmaron con Discos Denver y triunfaron en España, o Armagedón que también se dieron por concursar para la BMG Ariola, ganando en 1988 y grabando su primer disco oficial en 1992. Pero ya desde 1991 aparecen las primeras bandas de *metal* extremo en la ciudad como Pus, Pyosisified y Perdition (Rincón, 2011:201,203). En entrevista para *Los sonidos de la Tia Juana 1980 – 2000*, Jonás Bautista, habla sobre la irrupción del *metal* extremo:

Por lo mismo entró está nueva corriente, era más impactante ver ese tipo de bandas. Recuerdo que la primera vez que vi un show de ese tipo fue con Pyosisified, en lo que de hecho era la despedida de Armagedón, una de las bandas legendarias del heavy aquí en Tijuana. Me tocó ver a Pyosisified y no creía lo que estaba viendo, fulanos con el cabello largo, extremadamente largo, la música pesada, esa tocada para i fue como cerrar el ciclo de heavy metal y comenzar con una nueva etapa [...] nadie me dijo de lo que se trataba, y con el tiempo, yo me di cuenta de que era la primera generación de metal extremo [...] un punto muy importante fue el Iguanas de finales de los ochenta hasta mediados de los noventa, donde venían actos muy importantes como Carcass, Deicide, Dissection y Sepultura, muchísimas bandas; además la escena que eran Pus, Perdition y Pysisified, estaban súper influenciados por el metal californiano y de Florida (en Rincón, 2011:78).

Pero Armagedón continuó tocando y produciendo otros 2 discos de manera independiente, forjándose un estilo de *power metal*, en la vena del *heavy metal* tradicional. Por su parte Jonás ha sido miembro activo de la difusión del *metal* extremo en la ciudad, creador de Thanatology con estilo *goregrind* (con 4 discos hasta ahora), y participante de Dodecamerón de *black*

---

<sup>115</sup>Entre las presentaciones más relevantes se encuentran: Red Hot Chilli Peppers, Nirvana, Pearl Jam, Nine Inch Nails, Slayer, Suicidal Tendencies, Smashing Pumpkins, Soundgarden, Faith No More, Ramones, Iggy Pop; Bad Religion, Social Distorsion, Tool; y hablando sobre conciertos de metal: Exodus, Kreator, Voivod, Death o Carcass, como los más recordados.

*metal* (2 álbumes), revitalizó la escena metalera tijuanense difundiendo dos de los géneros del *metal* más rápidos y agresivos<sup>116</sup>.

De acuerdo al documento de Rincón, durante los noventa se mantuvo una escena de *hard rock* y *metal* tradicional, y se empezaron a notar el *death*, el *trash* y el *crossover*<sup>117</sup>; posteriormente a finales de la década se dejó escuchar el *new metal*, aquí llamado *Sonido Benton*, mezcla de *rap*, *hardcore* y *metal*; así como el *metal core*<sup>118</sup>; además del ya mencionado *goregrind*, *black metal*, y otros del espectro del *metal* extremo (Rincón, 2011:1116)

Pero el *metal* extremo no se limitó a su rapidez. En oposición a la creciente popularización del *trash metal* (de Metallica, Slayer o Anthrax) y el *death metal* (de Sepultura, Entombed o Deicide) a nivel internacional<sup>119</sup>, en SST Records, en el sur de California, empezaron con

---

<sup>116</sup> “El *grindcore* es un intento deliberado por tocar más rápido que el *hardcore* y utilizan el mismo ensamble instrumental; se caracteriza por un sonido lleno de ruido, la mayoría de grupos experimentan con los tonos más graves de la guitarra y el bajo, dos tonos y medio, [Si a Sí] (*Napalm Death*) y hasta tres abajo [Si bemol a si bemol] (*Brutal Truth*); utiliza los *blastbeats*, que por lo mínimo llegan a los 190 *beats* por minuto (*Black Flag*), pero en el *grind* alcanzan los 240 bpm; las vocales son guturales o gritos con letras políticas, de humor negro, o de situaciones quirúrgicas y sangrientas, y también se presenta ausencia de letras [...] El *black metal* se caracteriza sobre todo por el uso del *trémolo picking* para alcanzar gran velocidad, las voces también gritos y guturales, se caracterizó en un principio por sus letras misantrópicas. La primera ola del *Black metal* irrumpe dentro del *trash metal*, (*Venom*, *Bathory*, *Hellhammer*), pero se consolidaría con la segunda ola, apuntalada por las bandas noruegas, (*Mayhem*, *Burzum*, *Darkthrone*, *Empereor*), controversiales por quemar iglesias cristianas centenarias, suicidarse, asesinarse” (Keagan, 2004: 28 y 178-179). “El término *black metal* ha sido usado desde los inicios de los ochenta para referir a una forma de *metal* extremo ocultista y satanista; en los 90’s una escena distintiva empezó a incorporar conscientemente, afirmaciones sobre una espectacular, seria y comprometida visión satánica del *metal* que intentó aglutinar música y práctica como una expresión de la identidad ‘esencial’” (Harris, 2004:99).

<sup>117</sup> Con bandas como las ya mencionadas *Pus*, *Perdition* y *Puosisified*; y además *Scavenger BC*, *Turbulencia Kaotica*, *LHC*, *Physmosis*, *Sanzia*, *Caballos Negros*, *Dioses de Piedra*, *Aves nocturnas*, *Trazos Humanos*, *Post mortem*, *Putrefacto*, *Lluvia negra*, *Kangrena* y varias más (Rincón, 2011:116)

<sup>118</sup> Con bandas como *My own saviour*, *Shadow 88*, *Minus one*, *Noviembre*, *Duma*, *Kain*, *Stormed*, *Nuestra Sangre*.

<sup>119</sup> “El *trash metal* es considerado el primer género del *metal extremo*, se caracteriza por los *tempos* rápidos, complejidad y agresividad; el sonido de la guitarra utiliza el *palm mute* en tono abajo para los riffs, y *shreding* en tono alto para los solos, lo que le da su sonido característico, muy cortado, saturado de notas y atonal; la batería regularmente con doble patabola y doble bombo alcanza los 180 bpm; las voces guturales y gritos, tratan sobre agonías que recaen sobre la persona y la sociedad” (Keagan, 2004:31).

“El *death metal*, es una radicalización del *trash metal*, en detrimento del *punk*, busca la complejidad de composición y se caracteriza por complejas estructuras musicales e intrincados riffs de guitarra; utiliza *tremolo picking*, las voces guturales más inentendibles de la escena, *blastbeats*; aunque en diversos subgéneros se habla sobre la violencia, en el *Death metal* a menudo se elaboran detalladas descripciones de actos extremos como mutilaciones, disecciones, canibalismo, tortura, violaciones y necrofilia. El *death metal* ha sido uno de los géneros extremos de mayor éxito en los medios masivos de comunicación, influenciado completamente por la primera ola del *black metal*, tuvo un auge en Estados Unidos impulsado por bandas como *Death*, *Possessed*, *Morbid Angel*, *Cannibal Corpse*” (Keagan, 2004: 105.106).

un estilo musical a contracorriente que desarrolló un estilo lento, denso, pesimista, melancólico que revivió la psicodelia pero dándole un giro oscuro, el *doom metal*<sup>120</sup>; *My War* de Black Flag (1984) y siete álbumes de Saint Vitus<sup>121</sup> son las primeras muestras del *metal* producido para expandir la sensación de lentitud del consumo de cannabis que se consolidaría a inicios de los noventas como *stoner metal*.

En México, también se presentó la resistencia a la rapidez; diversos críticos y especialistas en la música pesada y psicodélica otorgan la insignia de precursor del *stoner rock* al maestro multiinstrumentista Jorge Beltrán del Paso. Primero, en 1980, armó Caramelo Pesado una banda de covers del *rock* más duro de la época (Blue Cheer, Jimi Hendrix, Black Sabbath) pero rápidamente le entró a la composición propia. De acuerdo a su propia línea del tiempo en 1987 comienza en solitario el proyecto que eventualmente se llamará *Humus*. En 1988 lanza el primer casete *Siéntate y Escucha*, 100 copias distribuidas principalmente en el tianguis del Chopo; para 1990 ya tenía otros tres casetes (*Cero melódico*, *Jardines colgantes* y *Sopa invisible*). El propio Beltrán, en entrevista para el blog Música Inclasificable habla acerca del proceso rudimentario de grabación con ética DIY:

*Con un par de grabadoras, me empecé a grabar yo mismo, primero con un instrumento y después a esa grabación le encimaba otro instrumento y así sucesivamente. Era muy complicado porque se iba perdiendo la calidad de la grabación y la ecualización, pero creo que obtuve resultados decentes* (Jorge Beltrán entrevista en Herrera, 2015: s/p)

En 1992, lanza su primer LP *Tus oídos mienten*, y se forma la segunda encarnación de Humus con Víctor Basurto, con quien ya había tocado Jorge, y Alberto Centurión (Batería). A partir de este momento las primeras 5 cintas son atribuidas retroactivamente a Humus. En el 94 sale Alberto y entra Carlos “Bozzo” Vázquez, baterista legendario de Peace & Love y Nahuatl.

---

<sup>120</sup> “El *Doom* es el género del *metal* con el sonido más “denso” o más “pesado”; utiliza las afinaciones más graves con gran cantidad de distorsión; tonalidades menos con mucho uso de disonancia (especialmente el tritono); [recurre a los 40 bpm] con voces claras en los inicios, pero influenciadas por las guturales y los gritos; las letras y el sonido buscan evocar un sentimiento de desesperación, y devastación inevitable, aunque también son recurrentes los temas introspectivos, de luchas internas, religiosos, ocultistas o de experiencias alucinatorias” (Kegan, 2004:120). Los tempos más lentos posibles, sobre una base de máximo 60 bpm, desafían la idea que asocia virtuosismo con velocidad.

<sup>121</sup> *Saint Vitus* (1984), *The Walking Dead* (1985), *Hallow's Victim* (1985), *Thirsty and Miserable* (1987), *Born Too Late* (1986), *Mournful Cries* (1988), *Heavier Than Thou* (1991).

Humus es una joya perdida del *rock* mexicano que ha sido redescubierta en la escena mexicana después de una década de carrera en Europa, particularmente en Italia. Ignorados en la escena nacional, para 1996 salió simultáneamente en ciudad de México e Italia su segundo larda duración, *Malleus crease*, una canción salió en el acoplado internacional de música psicodélica *Floralia 2* de On/off Records, y tuvieron giras importantes por Inglaterra, Francia, España e Italia<sup>122</sup>.

Por si fuera poco, su legado musical incluye el disco *Whispering galleries* (1999) que cuenta con la colaboración de Paul Chain, pionero del *doom metal* y *black metal*. Sin embargo, el material de Humus pasó relativamente desapercibido y no fue hasta hace una década aproximadamente que difusores del *rock* pesado y psicodélico, apoyados en el crecimiento de internet, nos dieron a conocer el trabajo de Humus, Jorge Beltrán, Víctor Basurto y otros precursores del *stoner rock*, el mismo Beltrán confirma:

*Me ha tomado por sorpresa el buen recibimiento que hemos tenido en el último lustro entre muchas personas e integrantes de otras bandas muy jóvenes, en especial de stoner rock y psicodélicas, porque ni siquiera en nuestro momento de apogeo, a mediados de los noventa, había tantas personas interesadas en nuestro trabajo aquí en México* (en Herrera, 2015: s/p).

En ésta nueva ola de música lenta, pesada y psicodélica no podemos dejar de mencionar el trabajo de Iván Nieblas “El Patas” en su blog especializado: *Stoner Rock México*<sup>123</sup> y sus bandas como El Diablo o *Black Overdrive*; y Loud, slow and distorted riffs, a cargo de Román y Juan Tamayo, quienes inspirados en El Patas, empezaron un trabajo de difusión que recientemente apostó por la distribución y producción independiente, además de su ensordecedora banda Vinnum Sabbathi, parte de la ola contemporánea de la escena underground mexicana, que actualmente se escucha y reseña en varios países del mundo.

---

<sup>122</sup> <http://humusmx.es.tl/HUMUS-Timeline.htm>

<sup>123</sup> Donde nos dice: “Sabemos que el *stoner rock* lleva décadas haciendo sonar sus estridentes y densos riffs sobre la faz de la tierra. México no ha escapado a dicho fenómeno y ha dado vida a varios puñados de bandas en diferentes épocas que, sin embargo, nunca tuvieron un medio dedicado exclusivamente al *stoner rock* hecho en nuestro país, que uniera a las bandas y las acercara a sus fans. A partir de la iniciativa de Iván Nieblas, creamos la primera comunidad *stoner* virtual en México, con el objetivo de aglutinar y promover a todas esas bandas del territorio nacional, ubicadas a lo largo y ancho del país, sin tener un lugar dónde poder encontrarse con colegas y aliados del género; y a la vez pretendemos llevar su trabajo a los *stonerheads* mexicanos, con información precisa sobre los exponentes nacionales del género, con lo cual esperamos construir una sólida escena *stoner* mexicana y levantar nuestra voz con fuerza en el escenario *stoner* mundial. Este es un espacio para que los grupos indicados lleguen al público indicado. Esto no es otra escena típica de México. Su *rock* no es nuestro *rock*. Nos gusta pesado y nos gusta ruidoso. (*Stoner Rock México*, 2010)

El sonido de Humus, se inspira y detona estados alterados de conciencia, su música es prácticamente instrumental, sin letras; en vivo destaca por la improvisación de alucinantes riffs y solos de guitarra aptos para la introspección, sin embargo no encaja con el sonido del *rock stoner*, éste género fue cristalizado en el sur de California, E.U. como un intento explícito de recuperar la tradición del *rock* psicodélico sesentero manteniendo el giro oscuro y lento del *doom* ochentero. Existe poca atención bibliográfica sobre el *stoner*, pero en 2008 se publicó un documental que ilustra de forma muy completa el origen del género: *Such Hawks Such Hounds*.

El *stoner metal* nació en suburbios del desierto californiano como Palm Spring<sup>124</sup>, Palm Desert, Palm Valley. Su origen se remonta a las tocaditas que Black Flag y otros miembros de SST Records como Fatso Jetson, realizaban en pequeños parajes abandonados en el desierto por lo que a veces también lo llaman *desert rock*. Esta influencia ética y sónica es el antecedente de lo que a finales de los ochentas e inicio de los noventas se llamaría “*Generators parties*”, de la banda Kyuss, que eran fiestas en medio del desierto donde se conectaban los amplificadores e instrumentos a generadores eléctricos de gasolina; pero cabe señalar, no era una onda romántica, “*el desierto no era algo que celebráramos, no como se pueda celebrar el día de hoy*”<sup>125</sup>; el vocalista de la banda, en entrevista para *The Guardian* (2011) habla del significado del desierto para él:

*No te voy a decir como Jim Morrison, sobre como el desierto es un lugar completamente misterioso [...] supongo que puede ser si estás loqueando con hongos y ácido, lo cual hice en el pasado, pero cuando regresas a la realidad estamos a sólo 2 horas de Los Ángeles, así que no es como si estuviéramos en medio de la pinche nada [...] tocar en el desierto fue por necesidad, en*

---

<sup>124</sup> Por lo que hay que recalcar las particularidades del contexto cannábico californiano, pues según el *Informe mundial sobre drogas 2000*, las incautaciones de cannabis en el continente americano en 1997-1998 alcanzaron más de 2000 toneladas, 35% de esa cantidad fue decomisada en México y 25% en EU; además el porcentaje de prevalencia de consumo llegó al 12% entre personas de 12 a 64 años (p: 45,46 y 162); sin embargo el estado de California dio uno de los primeros pasos para la desarticulación del funesto prohibicionismo. En 1995, el activista por los derechos LGBTI, Dennis Peron, lanzó la Proposición 215 que después se llamaría “Ley de Uso Compasivo de 1996”, que dictó lo siguiente: El pueblo del Estado de California determina y declara que los propósitos de la Ley de Uso Compasivo de 1996 son los siguientes: (A) A fin de garantizar que los californianos gravemente enfermos tengan el derecho a obtener y utilizar la marihuana con fines médicos en que el uso médico se considera apropiado y ha sido recomendado por un médico que ha determinado que la salud de la persona se beneficiará del uso de la marihuana en la tratamiento del cáncer, anorexia, SIDA, dolor crónico, espasmos, glaucoma, artritis, migraña, o cualquier otra enfermedad para la cual la marihuana es un alivio. (B) Para garantizar que los pacientes y sus cuidadores primarios obtengan y utilicen la marihuana con fines médicos, previa recomendación de un médico en el sentido de que no están sujetos a enjuiciamiento penal o sanción. (<https://www.cdph.ca.gov/programs/MMP/Pages/CompassionateUseact.aspx>)

<sup>125</sup> Brant Bjork, entrevista en Hundley y Srebalus: 2008.

*casas también, pero era mucho mejor salir fuera al desierto donde no hubiera autoridad, ocasionalmente aparecían los policías pero ¿qué podía hacer cuando todos estaban dispersos? Además el desierto era territorio de cristal meth y a veces llegaban traficantes con pistolas y navajas [...] Entonces el desierto era el mismo tipo de aislamiento sombrío que fue Birmingham para Black Sabbath, o el lluvioso y oscuro Seattle para Nirvana (John García en Lynskey, 2011: s/p)<sup>126</sup>.*

Musicalmente, el *stoner* es un tipo de *rock* básico; se define por la mixtura de *rock* psicodélico, *blues* y *doom*; con riffs pesados y distorsionados, típicamente de *tempo* lento a medio, tonos bajos muy pesados (Keagan, 2004:153); las bandas *Kyuss* y *Sleep*, son dos de las primeras en definir el género. La relevancia del *stoner* se entiende en su contexto, mientras bandas como Metallica o Van Halen alcanzaban los millones y el *metal* extremo buscaba cada vez mayor rapidez o complejidad, el *stoner* llegó a reivindicar la lentitud y la melodía como otra forma de tocar “pesado”, como lo dice el baterista de *Kyuss*:

*Ellos estaban como alienados en ese juego de ritmos, riffs rápidos, abusando de ellos, como un rollo punk metal [...] Odio tener que decirlo, pero la mayor parte de nosotros empezamos a fumar marihuana. Se toma un grupo de niños y los pones a explorar músicas agresivas como el hardcore punk y empiezan a fumar y al final cosas interesantes van a empezar a pasar (Brant Bjork, Hundley y Srebalus: 2015).*

Al Cisneros, bajista de *Sleep* explica una de tantas cosas que pasó con esos niños:

*Hay momentos en que estoy detenido y tengo que transformar emociones en palabras que no sólo funcionen con fines simbólicos, sino también en un nivel muy práctico de efectos rítmicos [...] Las repeticiones que hacemos son demasiado, hay tantas cosas en los viejos discos con los que crecimos y escuchamos y apreciábamos, hay algunos segmentos de estas canciones con los que decíamos ¿por qué esto no se repite más? Desearía que a veces éstas partes continuarán 15 o 20 minutos.[Sobre las drogas]Una cosa es clara para mí, lo utilizamos como herramienta de verificación; el sentido del estilo musical es parte de tú mente (Hundley y Srebalus: 2015).*

Por su parte, el impulsor del género, productor de *Kyuss* y fundador del grupo Master of Reality, se expresó sobre el ambiente musical de la época y el reposicionamiento del *hard rock*:

*Los ochenta se volvió todo sobre la imagen y la ropa y el peinado [...] Yo estaba como ¿qué hay sobre el cerebro? ¿Qué sobre el LSD? ¿Qué sobre el efecto que la música etérea tiene en nuestras mentes? ¿Qué pasó con la mística y el río de la inteligencia profunda? [...] Si tú eres un explorador mental entonces ese es el tipo de música que me atrae. Alguien que quiera traspasar los límites y cambiar nuestro ADN con su trabajo (Chris Goss entrevista en Lynskey, 2011: s/p)*

---

<sup>126</sup><http://www.theguardian.com/music/2011/mar/25/kyuss-stoner-queens-stone-age>

Para 1992 Kyuss lanza *Blues for the Red Sun*, un disco lleno de riffs pesados, múltiples referencias al desierto y otras cuantas al cannabis<sup>127</sup>; en 1993 Sleep lanza *Holy mountain*, con los riffs más lentos y saturados, un fuerte bajo omnipresente y una batería precisa que acompañan una letra de fantasía espacial<sup>128</sup>, pero fue con *Dopesmoker* que sellaron el epitome del *metal stoner*; la primera versión de 1999 dura 52 minutos, fue realizada y remezclada por los ingenieros de London Records (disquera grande tipo de los Rolling Stones), donde se renombró como *Jerusalem* y se cortó en 6 tracks.

Por la naturaleza de la pieza, nunca fue promocionada, en realidad ni siquiera salió a la venta porque la edición terminó cuando la banda ya se había desintegrado; después de varios relanzamientos por disqueras independientes y estando el grupo separado sale la versión cruda sin edición de 73 minutos a cargo de Tee Pee Records, ahora sí llamada “Dopesmoker” (2003). Esta canción “comenzó con ese tipo de extraña escala musical, casi indígena. La intención era dar a entender que la banda entraba en hipnosis mientras tocaba” (Matt Pike, [entrevista] en Hundley y Srebalus: 2008):

*Drop out of life with bong in hand/ follow the Smoke toward the Riff filled land (x2)*  
*Proceeds the Weedian – Nazareth (x2)*

*Creedsmen roll out across the dying dawn/ sacred Israel Holy Mountain Zion*  
*Sun beams down on to the Sandsea reigns/ caravan migrates through deep sandscape*  
*Lungsmen unearth the creed of Hasheeshian/ Procession of the Weed-Priests to cross the sands*  
*Desert Legion Smoke-Covenant is complete/ herb bails retied on to backs of beasts*  
*Arise arise arise - The Son of the God of Israel/ Jordan River flows on evermore*  
*Bathe in glow of sunlight's beating rays/ They feel so lost and burned through our days*  
*Stoner caravan emerge from sandsea/ earthling inserts to chalice the green cutchie*  
*Groundation soul finds trust upon smoking hose/ assembled creedsmen rises prayer-filled smoke*  
*Raise up seer's Holy Prophecy/ lets down on upon years of the sun now feeds*  
*Seed of Eden fall on the/ onward caravan prepare new bong.*

*Weed-Priests Small-tent the right/ judgement soon come to Mankind*

---

<sup>127</sup> El segundo tema del disco, “Green machine” se ha transformado en un himno de la comunidad *stoner*: cuyas primeras estrofas dicen: *I've got a wall inside my head/ It's got to set your soul free/ I've got a wheel inside my head/ The wheel of understanding./ I'm a loading, a loading my war machine/ I'm contributing to the system./ The break down scheme/ I'm a shutting down, I'm shutting down, your greed for Green./ I am here to gun it down I gotta do.* (Kyuss, 1992)

<sup>128</sup> El demo fue enviado al productor con la siguiente “*Post data: Si fumas mota, hazlo antes de escuchar el casete*”.

*Green Herbsmen serve rightful King/ hemp seed caravan carries*

*The molten fire flowed up toward Zion/ flight of the Nazarene to seek the Cheribum  
Rides out believer with the spliff aflame/ Marijuanaut escapes earth to cultivate.*

*Grow-Room is church temple of the new stoner breed/ chants Loud-Robed priest down on to  
the freedom seed*

*Burnt offering redeems – completes smoked deliverance/ caravans' stoned deliverance  
The caravan holds to Eastern Creed - Now smokes ¡believer!  
The Chronicle of the Sensimillian*

*Drop out of life with bong in hand/ Follow the smoke toward the riff-filled land  
Drop out of life with bong in hand/ Follow the smoke Jerusalem.*

(“Dopesmoker”, Sleep: 1999)

Claro que aunque éstas dos bandas sean fundamentales en la escena y en el reavivamiento y resignificación de la música psicodélica y el blues, el movimiento *stoner* ni empezó ni terminó con ellos; al igual que el caso de Humus, socavado por el *rock* en tú idioma, el *stoner* era una pequeña escena en medio del *metal* extremo rápido y agresivo. A la par de Sleep y Kyuss existieron notables bandas compartiendo los circuitos underground del desierto californiano pero fueron ignoradas por casi una década, ha sido entrando el nuevo siglo que se ha hecho una redescubrimiento, por ejemplo de Kyuss, después de diez años de no existir; y fue el momento del relanzamiento de *Dopesmoker*<sup>129</sup>.

En México la escena *stoner-doom* también se desprende de la vinculación *metal-punk*. Entre 1991-1992 Fernando Benítez en la batería (ex integrante de la banda metalera Raxas y la grindcorera Acrostic), decidió formar una nueva banda en la que combinaría el blues, la psicodelia y el *rock*; otro fundador fue Miguel "Thrasher" Cortés en el bajo (de la leyenda nacional del *grindcore* Anarchus y del influyente grupo de *punk* Atoxxxico) y Claudio Arellano en la guitarra. Formaron The Sweet Leaf, en obvia referencia al clásico de Black Sabbath, para portar la bandera de la primera banda de *stoner rock* en el país (Herrera, 2013: s/p); en 1993 lanzaron su primer material: un vinilo 7" de 45 rpm que incluye 4 temas. En

---

<sup>129</sup> Otros grupos notables, son los mismos Black Flag y Saint Vitus, pero además Acid Bath, Earth, Earthless, Goatsnake, Dead Meadow, Melvins, Electric Wizard, Sun O)); al disolverse Kyuss se formarían Fu manchu, Slo burn, Vista Chino y las más notorias Queens of the Stone age y Eagles of death metal; al separarse Sleep surgen las prominentes Om (el batería y el bajo) y High on Fire (el guitarrero); además del creciente interés en el doom entre los crust punks (que actualmente son escenas hermanas), con bandas como Dystopia, Noothgrush o Skaven; sólo por hablar del estado de California.



ese entonces, no había ninguna otra banda mexicana que sonara como ellos, y se encargaron de construir toda la escena subterránea musical mexicana de los noventa; las bandas que musicalmente no pertenecían a una escena, se juntaron y crearon su propia escena, era normal verlos compartir escenario con bandas como Makina, Anarchus, Atoxxxico, 34-D y Los Ezquisitos.

Como en otros casos, The Sweet Leaf fueron mejor apreciados en el extranjero. En 1994, ya con su vocalista fija, Adela Mizrahi, recibieron una oferta desde Alemania para maquilar un disco con el sello independiente Hellhound Records, a punto de salir, la disquera va a la quiebra y se declara en bancarrota; en 1996 lanzan de forma independiente *Take a hit*, su único LP, editado en casete y prácticamente imposible de conseguir (Herrera: 2010 y 2011)<sup>130</sup>.

Pero la escena *stoner* no paró con ellos, al mismo tiempo estaban los maestros de Humus haciendo lo suyo en Italia, y pronto surgiría el proyecto alterno, netamente *stoner*, llamado Frolic Froth; mientras Basurto, el bajista, formaba Semefo colaborando con Paul Chain, para hacer *Laervarium* una obra de colección muy bien cotizada en la escena *doom* internacional.

Ahora, si el *stoner* fue una pequeña escena en California, y el *doom* un género minoritario dentro del *metal* extremo internacional, el trabajo de los precursores mexicanos fue todavía más desconocido, y claro, se mantuvo en la ética del DIY. Quizá por eso es que se les brinde ese cálido recibimiento en los oídos jóvenes. El mismo Jorge Beltrán lo afirma:

*Es obvio que esta música no es para todos, siempre se ha sabido y gracias a Dios, a las fuerzas cósmicas, no es así tan, tan, pues popular, algunos grupos han logrado la popularidad máxima en su momento, pero en México las cosas son muy muy diferentes. Hay unas escenas de rock muy frescas, que existen, que manejan todos los festivales grandes aquí en México, siempre traen a los mismos grupos, la misma basura acá muy comercial, y uno sabe eso, y lo bueno, pues está en el underground como siempre ha estado, y como debe de ser (En Magia Eléctrica Rock Profiles: 2014)<sup>131</sup>*

Por su parte, Fernando Benítez, impulsaría una seguidilla de bandas psicodélicas de culto al cannabis; entre las bandas donde compone o colabora están: 34-D, Simio, La Orquesta de

---

<sup>130</sup><http://musicainclasificable.blogspot.mx/2010/12/sweet-leaf-take-hit-1996.html>  
<http://musicainclasificable.blogspot.mx/2011/09/sweet-leaf-album-inedito-1994.html>

<sup>131</sup><https://www.youtube.com/watch?v=vYD-uQd1o0c>

Animales, THC, Chtullu, El Diablo; ésta última quizá sintetice humorísticamente el espíritu *stoner* mexicano:

*El Diablo comenzó tocando un riff- rock psicodélico inducido por mucha marihuana y hongos, después de darse cuenta que el hardcore ya no era divertido (ya sabes, te vuelves viejo y el cuerpo ya no funciona como debe, además meterse sustancias ilegales te hace TENER que tocar lento como el infierno! [sic.]). Así que combinamos nuestros retorcidos viajes mentales en la onda de Pink Floyd, Tangerine Dream, Guru Guru, Amon Dull, Blind Faith, The Beatles, Jimi Hendrix, Can, Bloodrock, Decibel, Magma, Humus, Alexandro Jodorowsky, King Crimson, Cream, Plastic People of the Universe, Iron Butterfly, Santana, Embryo, Captain Beyond, The Corporation, Mahavishnu Orchestra, Gong, Gravy Train, con el rock barbón, groovy, gordo y pesado a la COC [Corrosion of Corformity], Nebula, Monster Magnet, Fu Manchu, Spiritual Beggars, Budgie, Ace Frehley, Kyuss, Firebird, Atomic Bitchwax. De repente teníamos ya un gran puñado de canciones nuevas para grabar. Decidimos sólo grabar (no por falta de ganas, sino por falta de billetes) las canciones más largas que teníamos, y que, casi en su totalidad, eran instrumentales, más psicodélicas y menos pesadas. Todas producto de improvisaciones drogadas y exhaustivas. También preparamos nuestro plan de dominación mundial incluyendo mensajes subliminales en nuestros discos (la manera ya tradicional del Diablo de trabajar con la juventud descarriada), los cuales los inducirán a que exijan la legalización y consuman las debidas plantas de poder, para abrir sus mentes a la realidad aparte y así poder vivir todos en armonía con la música de EL DIABLO como el soundtrack de nuestra nueva vida (2000)<sup>132</sup>.*

Llegando al año 2000 se puede empezar a concluir la cronología del rock pesado y el metal tijuanense, para regresar al binomio hipotético de investigación: que su permanencia lo hace una forma de patrimonio cultural y que se ha transformado con las crecidas de violencia circundante al narcotráfico posteriores al 2006.

Como se trató de detallar, la cronología del metal stoner es un subgénero que forma parte de la *estructura musical* blues-rock-metal. Esta tradición amplia se caracteriza por un intercambio agonístico de repertorios y gustos musicales orientados en la vigilancia del acompañamiento entre la guitarra y la voz; aunque es una estructura que puede remitir al siglo XIX, empieza cuando el *blues* se apropia de la guitarra eléctrica inventada en las décadas de 1930 a 1940; continua con el *rock*, que es *blues* en esencia, fusionado con elementos del *pop* o del *country*, pero distinguido por un volumen amplificado; finalmente el *metal* lleva a la perfección la distorsión de la guitarra y la amplificación del bajo.

En éste capítulo que termina, se intentó hacer una cronología mínima del metal stoner que se caracteriza (pero no se limita), por el registro del uso del cannabis y otras drogas y su sonido se distingue por emular o incrementar los efectos de las sustancias. Dicho género

---

<sup>132</sup><http://eldiablo.tvheaven.com/El%20Diablo%20Bio%20Espanol.htm>

musical es un buen ejemplo de la zona abisal del rock mexicano, compuesto por grupos que no buscan los grandes reflectores, sino que apuestan por mantener con vida motivos musicales que tienden a perderse con la comercialización.

Aunque es un género que irrumpe a inicios de los noventa, recupera explícitamente elementos del primer blues afroamericano, del rock psicodélico, y del metal extremo, conformando una identidad que contiene elementos cimentados sobre la memoria y el cambio lento. En ese sentido, tomando en cuenta las visiones sociológicas (Grossberg, 1984:109) y antropológicas (Urteaga, 1999:37) que han interpretado esta terna como una sucesión de rupturas; lo interesante del *metal stoner*, es que desde una visión histórica (Friedlander, 2006:22) se puede apreciar una espiral de continuidad subterránea que revisita y regresa a las unidades significativas de propio blues, en palabras del mismo Fernando Benítez:

*Los mismos que representaron todo el movimiento extremo de negación absoluta en cuanto a ruido y un mensaje más profundo por decirlo así, de negación nihilista del metal, llegó a dar la vuelta y renacer, retomar la melodía y mucho blues y muchas cosas que valen más la pena y que quizás son imperecederas<sup>133</sup>.*

Para acentuar la permanencia de ciertos elementos simbólicos en esta estructura musical, se partió del supuesto de que por su lírica y estética vinculada al cannabis, y en ese sentido se recalcó la vinculación de la música con las políticas antidrogas. Aunque esta relación ha sido poco visibilizada, no se pasó por alto el repertorio musical denominado *reeffer blues*, que fue estigmatizado como desviación moral en los discursos que transformaron el uso de drogas de un problema de salud en uno de seguridad, para criminalizar a los portadores del complejo mariguana entre las comunidades afroamericanas.

Aunque dicho antecedente concierne sobre todo a la historia de la música estadounidense, esta misma estigmatización racial trasminó a la escena nacional, aunque acá, adquirió un carácter más bien clasista estableciendo la distinción entre lo comercial y lo underground. Para ilustrar dicha polaridad, se recurrió a la metáfora de la inmersión submarina para distinguir grupos o compositores que tienden a lo comercial, la superficie del mar, o los que se decantan por lo underground, en el fondo del océano.

---

<sup>133</sup> <http://eldiablo.tvheaven.com/EI%20Diablo%20Interview%20Español.html>

Aunque el *rock* inició en la frontera emulando la música afroamericana, a cargo Javier Batiz, el centro del país se inclinó por el *rock blanqueado* del *cover*; no obstante, al entrar a las aguas del litoral nos damos cuenta que los jóvenes mexicanos, artistas y empresarios, promovieron rupturas con la forma de interpretar el *rock*, dando paso al controversial *rock ondero* por parte de discípulos y contemporáneos al mismo Batiz.

El *rock ondero*, elemento de un sistema cultural más amplio (heredero del complejo mariguana), también trató de ser cooptado por la industria, culminando en la planeación y organización del festival de Avándaro, Jaime Almeida, empresario de Televisa lo menciona de ésta forma: “*Así nació el Festival de Avándaro, su mito y su leyenda. Nosotros, los que lo hicimos, sólo queríamos hacer algo interesante para pasarlo por televisión*”<sup>134</sup>. La afección por el dinero, mezclado con el pánico moral, terminó con una escena musical que estaba creciendo y consolidándose paralelamente a otras regiones del mundo.

El *rock ondero* como extensión del *rock psicodélico* californiano sería satanizado como parte de una amenaza de seguridad internacional, para justificar el uso de las fuerzas del estado en contra del problema de las drogas (asentado en el Convenio Sobre Sustancias Psicotrópicas de 1971 a nivel internacional). Este reduccionismo discursivo sobre las escenas musicales, disipa dudas acerca del vínculo, fino pero completamente engarzado, entre el consumo de cannabis y el *rock*: más de diez años de castigo a la escena porque Peace and Love cantó el éxito de David Peel, “Mariguana”, en televisión nacional.

Claro que actualmente se ha corroborado que el prohibicionismo ha sido punta de lanza para la intervención y coacción de EU en países latinos para chantajear la participación en tratados de libre comercio y en estrategias para disolver todo tipo de oposición política, por lo que pensar que existe represión al *rock&roll* es irrelevante.

Después de Avándaro llegamos al mar abierto de la zona batial que está lejos de la costa con muy poca luz solar, una metáfora que busca evocar un período histórico, 1971-1985, en el que la gran parte de grupos de *rock* permanecieron por el esfuerzo autogestivo, la era de los hoyos funkys, resquicios del complejo mariguana, que aunque fue disminuida en número

---

<sup>134</sup><https://lastresyuncuarto.wordpress.com/tag/jaime-almeida-avandaro-40-anos-de-mito-y-leyenda%E2%80%8F/>

de participantes, tiene la importancia de haber dado las condiciones para el nacimiento de las escenas underground como el *rock urbano*, *hard rock*, *heavy metal* o *hardcore punk*, en adición a la permanencia del *rock* clásico y el *blues*.

Durante la segunda mitad de los setenta, la polaridad entre lo negro-blanco, luego comercial-underground, transmutó en la pugna del *heavy metal* contra el *hardcore punk*, al menos en el área californiana, mientras el primero despliega el uso de la guitarra reivindicando el virtuosismo de la música clásica occidental, el segundo recupera el blues afroamericano. Esta distinción se puede ejemplificar en las trayectorias diferenciadas entre los grupos tijuanaenses La Cruz y Solución Mortal, que también nos lleva al final de la zona batial.

Este periodo del rock mexicano finaliza a mediados de los ochenta cuando las grandes disqueras recuperan su interés en explotarlo comercialmente. Entonces a partir de 1986 y hasta la actualidad, es posible dirigir la voluntad en una trayectoria hacia el ámbito comercial o hacia el underground. Enfocados en el underground la zona abisal hace alusión a la parte completamente oscura del océano, donde los habitantes se alejan conscientemente de los grandes circuitos comerciales para mantener una relativa autonomía creativa en la reelaboración de los elementos significativos.

Antes, durante y después de la marejada comercial del rock en tú idioma, las huestes underground se mantuvieron gracias al circuito musical heredado del hoyo funky. Entrando la década de 1990, el metal y el punk llegaron a buen término provocando sendas rupturas en el performance de la guitarra que dio lugar a la rica diversidad del *metal extremo*, que como se revisó, el mismo metal rápido y agresivo tuvo su cooptación, dando lugar a formas minoritarias de entender la “pesadez”. Entre éstas formas alternativas, se destacó la pequeña, pero creciente escena del metal stoner, no sólo por sus cualidades éticas de independencia, sino principalmente porque dibuja la continuación del blues y del rock que se vinculan con las medidas del prohibicionismo.

Alejandro Gómez de la banda rosaritense-tijuanaense, Iwwok, que combina elementos del *sludge*, *doom* y *crust punk* con unas letras de contenido más bien anti-religioso, recupera la cuestión y describe esta noción de circularidad:

*Los punks empezaron a crecer en ciertos géneros, como el doom o el sludge, que fueron movimientos naturales, y yo pienso que sí, sí van ligado bien cabrón con ciertas drogas, hablando de bandas de culto como Electric Wizard o Sleep, han hecho música bajo esos efectos y la neta si reflejan un chingo en su arte, en su música, encaja como está representado el efecto, y no digo que estrictamente sea así, pero sí lo puedo entender porque el rock psicodélico está vinculado a los psicotrópicos, el stoner a la “weed” [mariguana], sí lo comprendo, porque viene desde antes, los mismos Doors, el blues (Alejandro Gomez, entrevista: 2016).*

Recuperando el argumento hipotético de esta investigación, se puede apreciar el crecimiento, lento pero firme, de la escena nacional stoner-doom, al cotejar el relato de Fernando Ruiz, fundador, guitarrista y voz, del grupo Abyssal, uno de los ensambles más lentos dentro de la escena mexicana, sobre el recibimiento de su último material, *Anchored*, una pieza de 31 minutos con una batería a 40 bpm:

*En México es nuevo, sin embargo, hemos tenido mejor respuesta de la que esperamos, nosotros cuando empezamos sabíamos de que en México no se conocía, de hecho al momento de hacer tocadas pues, en una tocada de crust encajas, porque la raza va buscando el ruido, el hacer desmadre, pero a veces sí se aburre ¿no? con música lenta, pero esa era la idea que ya traíamos cuando empezamos, sabíamos que había gente que le interesaba, no pensamos que a más gente le iba a gustar, pero ahora que salió el Anchored con Concreto[Records] que puso [en redes sociales] que en sus últimas ediciones era el disco más vendido y que ellos tampoco pensaban que se iba a vender, la respuesta que hemos tenido de apoyo está creciendo, se está dando a conocer la propuesta, y no es algo que digas ¡ah, pues es fácil! hasta para hacer una tocada, encontrar bandas con quien tocar, pero ya no es de que no encajas, ya hay gente que está buscando escuchar [...] ahorita a lo mejor dicen hay poquitas bandas, está suave, pero al rato en cada estado. Y fíjate, es curioso porque, como dices, se ha encontrado un apoyo muy fuerte de la comunidad stoner, de la raza mariguana, llegan y me dicen, es que me gustan un chingo sus rolas para rolarme uno y tripear (Fer, Abyssal entrevista: 2016).*

A pesar de mantenerse como escena minoritaria, el disco se produce y agota por la escena nacional, cosa que no pasó con sus primeros lanzamientos (*Blindness* del 2008, *Landscapes* del 2009). De acuerdo a estas observaciones, se confirma la intuición hipotética de que en la última década ha existido un crecimiento de los habitantes de esta escena subterránea, pero ¿podría relacionarse dicho crecimiento por la guerra contra las drogas? En los apartados que están por finalizar (2.3 y 2.4), se ha tratado de robustecer el doble argumento de que por un lado, el *metal stoner* forma parte de una estructura musical de larga duración y por otro lado, que pertenece a una pequeña vertiente del rock que se vinculan a las políticas antidrogas.

En diciembre de 2006, el secretario de gobernación, Francisco Ramírez, anunció la Operación Conjunta Michoacán, que a diferencia de otros operativos que se enfocaban en destruir cultivos en las zonas de producción y en el tráfico de las drogas, éste tenía un objetivo

particular: “La recuperación de los espacios públicos que la delincuencia organizada ha arrebatado; recuperación que acabará con la impunidad de los delincuentes que ponen en riesgo la salud de nuestros hijos y la tranquilidad de nuestras comunidades”<sup>135</sup>.

Ese giro significó la militarización de todo el espacio público con células de patrullaje integradas por todos los órdenes de gobierno rondando calles de colonias, instalando retenes por avenidas y carreteras; además, este periodo tuvo una temible estadística de más de 120 mil muertos en seis años<sup>136</sup>, cifra que ya ha sido rebasada en la primer mitad de la administración Peñaista <sup>137</sup>.

Entonces para la tradición rockera underground, la de los punketos y metaleros, que se caracterizan por registrar diferentes aristas de la vida en el capitalismo, desde diferentes enfoques, arrojan diferentes respuestas a la hipótesis a las transformaciones musicales del metal hacia lo lento y e introspectivo. Por ejemplo Jorge Lezama, arraigado en el *hardcore*, vocalista fundador de Solución Mortal en 1981 junto con su hermano Alan en la batería y con Juan César Vázquez “El Cejas” en la guitarra comenta:

*La gente después de lo que estuvo viviendo, tuvo que escuchar otro tipo de música, lo mismos músicos para tranquilizar un poco a la gente que estaba muy alterada, muy enojada con los sistemas, fijate como [en EU] el repunte de música lenta viene después de que tiraron las torres gemelas y el caos, el terror que les provocó su propio gobierno, te hablo de bandas fuertes americanas, dentro de nuestro género, que vieron, que tenían que calmar a su gente que estaba desesperada, el cambio de Neurosis, que venía del hardcore en los ochentas con Pain of mind, y lo que saca para 2001, algo ya loquísimo, muy experimental, muy tranquilo, claro con su parte hardcore, pesada, distorsionada pero ya muy transformado, o sale Isis, ya con lo que llaman postmetal que sí cambió, impactó al hardcore también y se empezó a hacer cosas muy buenas. Aunque es diferente, tenemos una historia distinta, pasó algo similar la gente estaba muy alterada y se necesitaba tranquilizar, y los mismos grupos de hardcore, los de crust como te decía ahorita, retomaron esas influencias, aunque personalmente no te sabría decir nombres, es lo que se ha visto ahorita, verdad, un repunte de lo psicodélico, el doom, que en realidad volvió, porque como te digo ya existía, o empezó en México (Jorge Lezama, entrevista 2016).*

O Alejandro de Iwwok, que combina elementos del *sludge*, *doom* y *crust punk* con unas letras de contenido más bien anti-religioso, opina sobre la percepción del asunto:

---

<sup>135</sup> <http://calderon.presidencia.gob.mx/2006/12/anuncio-sobre-la-operacion-conjunta-michoacan/>

<sup>136</sup> <http://www.proceso.com.mx/348816/2013/07/30/mas-de-121-mil-muertos-el-saldo-de-la-narcoguerra-de-calderon-inegi>

<sup>137</sup> <http://www.proceso.com.mx/380354/2014/08/23/primeros-20-meses-mas-muertos-con-pena-que-con-calderon>

*Nunca vi como que una banda se involucrara como en esa temática en especial, porque pienso que es precisamente eso, como que se vuelve tu cotidianidad, y no quieres estar recreando eso, o sea quizás había bandas que sí lo decían, pero también tiene que ver con esto de que en ese tiempo era cuando las bandas o la escena se empezaba a despolitizar, ahora la escena es más rock&roll, menos punk, menos politizada (Alejandro Gomez, entrevista: 2016).*

En contraste, Fernando, de Abyssal, que puede considerarse punta de lanza en la escena meramente *doom* mexicana ofrece una respuesta alternativa:

*Siento que en el sonido no cambia por el contexto, sino que son etapas de la vida, del crecimiento como persona; cuando estas chavo, traes la rebeldía, te das cuenta de que todo es una cochinateda, en National Disasters estábamos muy involucradas con las asociaciones de Juárez, las marchas, protestas. Todo eso te ayudaba como músico, pues en sí, yo tocaba el bajo en National y mis conocimientos de música son limitados, aprendí a tocar el bajo por necesidad de la banda, entonces no era que la composición afectara, más bien la lírica, eso sí, pues me daban fuentes de inspiración, de donde sacar el coraje, de hacia dónde dirigir. Pero musicalmente, siento en lo personal que es diferente, igual al principio me gustaba el punk hardcore californiano y todo, y era lo que escuchaba y empiezas a tocar, pero llegas, como músico, a ¿qué más hago? Y pues empiezas a meterle algo más metaloso o algo más crust, y está el cambio y el cambio siempre te motiva, y te empiezas a engranar y llegas a un punto en el que dices ok, ya aunque sea está la canción suave, pero ya para tocarlo, ya no te presenta el mismo reto y empiezas a buscar y a buscar y de repente te vas topando con algo y dices, ¡ah pues hacer las cosas de ésta manera! y es como músico, estás enfocado nada más en la música, como yo lo he visto es un periodo de crecimiento (Fer, Abyssal entrevista: 2016)*

## 2.5 Cerrando el capítulo.

El capítulo que acaba de finalizar corresponde al tema de la permanencia musical y ha tenido como finalidad explorar el proceso de construcción de los lugares musicales. Manteniendo el debate dentro de la musicología del norte de México, se propuso demostrar que los corridos de traficantes y el rock pesado forman parte de complejas estructuras de circulación musical que no se reduce a la lógica de la comunicación de masas, sino que su permanencia y transmisión genera lazos de amistad y jerarquías de prestigio cultural, más que por hacer dinero, por hacer algo que gusta, por lo que se abundó en relatos sobre reivindicación, revisitamiento y voluntad por participar en el intercambio musical.

En este primer sentido, se realizó una segmentación relativamente arbitraria, para metaforizar diferentes coyunturas en la relación de los músicos con las disqueras o con los medios de comunicación masivos, enfatizando las posiciones de artistas y productores que resisten a la transformación los motivos musicales significativos. El vuelo del corrido



representa la consolidación de los corridos sobre traficantes, desde su despegue en diferentes puntos de la frontera mexicanoamericana, hasta su aterrizaje en la ciudad de Tijuana; la inmersión del metal habla de escenas musicales que tienden a una relativa autonomía y que se mantienen consciente y consecuentemente fuera de las lógicas comerciales mayoritarias, sino que buscan sus propios canales de circulación.

En un segundo sentido, este capítulo (II), funcionó para tratar de argumentar que existen ciertas vertientes de estas tradiciones musicales que han mantenido una relación histórica de representaciones, las mismas coyunturas que ilustran la negociación con las industrias culturales, fueron representativas de diferentes momentos de las políticas antidrogas. De esa forma, habiendo tratado de llamar la atención del lector sobre los puntos evidentes de vinculación entre la música y el prohibicionismo se puede pasar al segundo tema de la tesis, la transformación.

El siguiente capítulo (III) explica la metodología empleada para abordar la transformación musical de la última década; siguiendo la línea de análisis sobre *mentes maestras*, se realizó una aproximación etnográfica a las escenas musicales y posteriormente se aplicaron entrevistas semiestructuradas a prominentes compositores de la ciudad de Tijuana; los resultados de esta metodología biográfica se encuentran en el capítulo IV, con 6 historias de vida, 3 de corridistas y 3 de metaleros. Si el lector quedó intrigado con la historia del rock pesado puede pasar del capítulo III, directamente a los apartados (4.4, 4.5 y 4.6) para conocer 3 puntos de vista sobre el devenir musical en los años de guerra contra las drogas.

### III. Música vital. Método biográfico y patrimonio.

Después del análisis historiográfico se procedió al trabajo de campo bajo una metodología centrada en la *historia de vida* que “se centra en un sujeto individual, y tiene como elemento medular el análisis de la narración que este sujeto realiza sobre sus experiencias vitales” (Mallimachi, 2006:176):

Está basada en una mirada desde las ciencias sociales. El investigador relaciona una vida individual con el contexto social, cultural, político, religioso y simbólico en el que transcurre, y analiza cómo ese mismo contexto influencia y es transformado por esa vida individual. El investigador obtiene los datos primarios a partir de entrevistas y conversaciones con el individuo” (Mallimachi, 2006:178).

De acuerdo a éste autor, lo que distingue la historia de vida de otras herramientas biográficas como la autobiografía, el relato de vida o la historia oral, es que en la primera, la biografía de un individuo se realiza para profundizar las preguntas que el investigador fórmula para abordar las temáticas que estudia, por lo que una investigación puede basarse en la historia de vida de una persona, o recurrir a las historias de varias personas para construir un tema a partir de voces plurales (Mallimachi, 2006:184).

El texto que resulta de la historia de vida implica un ordenamiento, una interpretación del investigador de las horas grabadas de diálogo sobre la experiencia de vida del individuo. Como en esta investigación el interés es comprender qué transformaciones musicales ocurrieron en el corrido y en el *metal* en Tijuana durante el periodo del 2006 al 2016, y teniendo ya los antecedentes históricos que confirman la existencia de estructuras musicales de cambio lento que revelan una conexión estructural de las escenas con el contexto prohibicionista, se optó por el método biográfico y se realizaron historias de vida de 6 personajes clave en la historia musical reciente en la ciudad.

Con las dificultades que implica el muestreo, se seleccionó en base a criterios de tipo teórico. Primero se hizo un acercamiento etnográfico y se procedió a realizar un *muestreo selectivo*, según ciertos rasgos relevantes en términos conceptuales: que fueran compositores tijuanaenses de corridos o *metal punk* que estuvieran activos desde hace más de 10 años en la escena musical y que hayan experimentado la devastación y la crueldad ocurrida en el país. Quizá el aspecto fundamental, como lo dice el mismo Mallimachi es que el entrevistado esté dispuesto a hablar de sí mismo (2006:186,187).

Siguiendo la metodología propuesta por Mallimachi y Giménez (2006) la Historia de vida se realizó en tres etapas: 1) Preparar la historia de vida (muestreo, eje temático, guía), 2) Hacer las entrevistas, 3) Interpretar la entrevista (analizar y sistematizar la información).

### *3.1 Preparando la historia. Llegando a las tocadás.*

La primera cuestión que se planteó fue ¿sobre quién escribir? El muestreo selectivo no busca representatividad estadística, sino garantizar que los entrevistados den cuenta de un rango amplio de experiencias individuales respecto a su inmersión en la escena musical y su participación en el circuito de intercambio musical. aunque la guía de entrevista sesga la conversación hacia las percepciones sobre la violencia relacionada a la guerra contra las drogas, en realidad interesa más elaborar una biografía interpretativa, “rescatar la perspectiva del actor, reflexionar, conocer y comprender las valiosas vidas de los investigados, más que probar y verificar las hipótesis” (Mallimachi, 2006:201).

Para concretar una muestra cualitativa, podemos valernos de una tipología tripartita muy sencilla: *gran persona*, *marginal* o *persona común* (Mallimachi, 2006:188). Que no deben pensarse como categorías excluyentes ni exclusivas, pero dan una línea de acción.

La *gran persona* es alguien que se destaca por su intervención decisiva en el desarrollo de ciertos hechos históricos; en éste caso se buscó a compositores destacados en las escenas musicales locales. El *marginal* supone un sujeto que vive entre mundos sociales y culturales que aparecen regidos por reglas diferentes; en este caso, se puede considerar que los miembros de las escenas son individuos que forman parte de comunidades reflexivas con relativa autonomía para estructurarse en base a intercambios musicales, lo que no los hace marginales sociales, pero sí portadores de sistemas culturales específicos.

Por otro lado, el narcocorrido y el *metal stoner*, son subgéneros que por su relación histórica con las políticas prohibicionistas, los relatos de sus participantes ilustran la experiencia de quien vive en los límites, y cuestiona las construcciones asumidas por las mayorías como naturales y normales. Por tanto, la *persona común*, es la que más responde a la preocupación por rescatar voces que aparecen sumidas en generalizaciones desde otras disciplinas. En este último sentido, los relatos de vida arrojan las construcciones del pasado y perspectivas de futuro que implican luchas cotidianas del hombre y su sociedad, cosas tan

simples como escuchar y componer la música del gusto, pero que se entrelazan a un contexto mucho más amplio, demarcado por la pregunta de investigación (Mallimachi, 2006: 188,189).

De estas tres categorías, sólo se recurrió a la primera, la de *grandes personas*, de manera que podría decirse que se entrevistó a grandes personajes de escenas marginales. En términos prácticos lo que se hizo fue recorrer los lugares conocidos donde se frecuentan las escenas musicales, andar las calles del centro, la Avenida Revolución, entrar a los bares y salones, revisar los *flyers* en las paredes, consultar redes sociales, asistir a tocaditas en diferentes puntos de la ciudad, todo para identificar las agrupaciones musicales más afines a las preguntas de investigación.

De la gran cantidad de grupos en la escena local, me decanté por tres compositores de corridos: Beto Cervantes, de Explosión Norteña; Ramón Abasta, de Revolución Norteña; y Gerardo Espiricueta, de Grupo el Reto; y tres compositores de *metal*: Jorge Lezama, de Solución Mortal; Alejandro Gómez, de Iwokk, y Fernando Ruíz, de Abyssal. Teniendo a los grupos identificados, escuché todo su repertorio disponible, la mayoría por internet, pero tuve oportunidad de adquirir algunas copias físicas.

Me acerqué a los grupos en las tocaditas en vivo y les planteé la investigación y la posibilidad de participar. Todos fueron accesibles a participar y la pregunta de investigación rápidamente cautivaba su atención. Solicité asistir a los ensayos para hacer observaciones, después seguí con observaciones en las tocaditas en vivo y finalmente realicé varias entrevistas. Decididos los criterios de la muestra, Mallimachí propone que se procede a elaborar el eje temático de la historia de vida:

Prepararnos para entrevistar a una persona con el objetivo de construir el relato de su vida supone aprender lo más posible acerca del contexto en el cual esta se desenvuelve y se ha desenvuelto. La perspectiva biográfica en ciencias sociales se ubica en la intersección entre el sujeto y la estructura social (Miller, 2000: 75; Sautu, 1999:21), y relaciona la experiencia personal con los hechos en los cuales el entrevistado ha participado. Es importante entonces, en la preparación de las entrevistas, sistematizar la información acerca de las circunstancias de la vida (Mallimachi, 2006:190).

En este sentido, el eje temático es muy importante para la posterior interpretación ya que se hace explícito que la historia de vida del compositor surge de la pregunta que guía el estudio, produce un pacto entre el investigador y el entrevistado un “pre-centramiento” de la

entrevista, construido a partir de la participación o la implicación del entrevistado en determinados hechos histórico-políticos.

Todos los entrevistados tienen interpretaciones complejas sobre la relación entre la violencia y la música, pero definitivamente es una reflexión muy fresca para ellos, la pregunta sobre la transformación musical fue bastante pertinente, no como imagen previa del entrevistado, sino como categoría sensibilizadora que sirvió para pensar al entrevistado, para hacer las preguntas más fructíferas, despertar sus recuerdos y hacerlo expresarse sobre los temas (Mallimachi, 2006:191).

El último aspecto al preparar la historia de vida, es elaborar la guía de entrevista, una lista de temas a desarrollar y no de una serie de preguntas concisas. Es importante considerar que aun partiendo de un eje conceptual, el método biográfico destaca por su dualidad: énfasis en lo diacrónico y perspectiva holística, es decir, los datos se presentan como una historia lineal por el entrevistado en la que él encuentra más continuidades que rupturas, y el investigador enfoca distintos aspectos de la vida de la persona, en relación con los hechos sociales de los que forma parte, de las instituciones con las que interactúa, de las relaciones personales que establece.

Es por eso que la entrevista abierta aparece más como una agenda conversacional que un procedimiento directivo. La vida de las personas no se construye aisladamente, y captar las relaciones en las que el entrevistado está inmerso en las diferentes etapas de la misma es el aporte fundamental de la perspectiva holística. (Mellimachi, 2006:191,192)

### *3.2 Haciendo la entrevista.*

Establecidos los contactos, después de las observaciones de tocadas y ensayos se procedió a citar un encuentro cara a cara con las mentes maestras. La historia de vida se basa en la idea central de una conversación y supone la presencia de un otro en relación con el cual se construye el relato (Bertaux 1997:59 en Mallimachi, 2006). El dato surge del diálogo entre dos personas: todas las entrevistas son eventos interactivos producto de la conversación entre los participantes de la entrevista.

Por eso es importante tener en cuenta que recogemos interpretaciones del entrevistado sobre hechos de los cuales ha formado parte, pero que se elaboran a partir del presente de la persona, de sus deseos, proyectos y perspectivas en el momento en que realizamos la entrevista.

La epistemología del sujeto conocido supone que el interlocutor no es simplemente un “objeto de investigación”; es un ser humano que se confía, que te brinda su vida en la mano (Ferrarotti, 1991: 149). A partir de este principio, el acuerdo parte de la construcción de la identidad del investigador, que, como sugieren Bertaux (1997: 52) y Atkinson (1998: 28), se funda sobre la sinceridad, y explica los propósitos del trabajo y de la presencia del investigador en el campo. Una historia de vida se destaca por subrayar particularmente ciertos momentos de la existencia del entrevistado: el relato de una vida se construye a partir del encadenamiento de hechos significativos. Denzin los llama epifanías o *turning points* (Smith, 1994: 287); Sautu (1999: 63), momentos críticos (Mellimachi, 2006:200)

Retomando estos principios de acción, al invitar e iniciar las entrevistas se hacía explícito que la conversación versaría sobre dos grandes ejes, el primero tiene que ver con la patrimonialidad de la música: los apegos, los gustos, la voluntad de mantener viva una tradición musical, la memorización, y la identificación musical. El segundo eje de la plática tenía que ver específicamente con su perspectiva de la violencia y su relación con la escena musical.

La hechura de la entrevista fue negociada durante varios meses, primero se contactó a los compositores, se les planteó la investigación, se asistió por invitación a ensayos y tocadas, y finalmente se acordó realizar la entrevista.

En ese orden, las historias de vida que a continuación se presentan, llevan un ordenamiento que va del momento de adentrarse en la escena musical, la construcción de una identidad musical dentro de la escena y haciendo énfasis en el relato de vida a partir del año 2006, sus interpretaciones de la violencia y cómo el contexto transformó las escenas musicales desde su perspectiva de actores clave. Los momentos de la entrevista esconden momentos que van de las risas al llanto, de la euforia al recogimiento, de la certeza a la duda. Finalmente Mellimachi enfatiza que la historia de vida permite hablar sobre la vida en el interior de las estructura y es por lo que se optó por el método biográfico para entender las transformaciones musicales del corrido y el *metal*:

Destaca por la inscripción de los hechos biográficos en un contexto más amplio. El relato de la vida de un individuo puede iluminar no sólo un caso particular, sino también un momento histórico, un sector social, un ámbito de actividad en el que se desarrolla su vida [...] una sociedad puede ser leída a partir de un relato de vida [...] permite conocer también la cultura, la sociedad, los valores y el imaginario simbólico de una determinada sociedad desde una mirada, desde un punto de vista, desde una trayectoria que es única, irrepetible y abierta (Mallimachi, 2006:205,206).

Es un método idóneo para analizar las transformaciones musicales de la última década, ya que el relato de la vida se construye no solo a partir de la evocación de hechos significativos, sino también de su ordenamiento según los parámetros temporales básicos del antes y el después. A través de la historia de vida, el carácter procesual de los hechos sociales se vuelve evidente (Mellimachi, 2006:206,207). En este aspecto, se verá como para cada uno de los personajes, la violencia puede ser leída en un antes y un después a través de la música.

### *3.3 Interpretación de la entrevista. Vida y muerte en las escenas musicales.*

El resultado final de la entrevista siempre es impredecible, como las preguntas son abiertas, se busca profundizar en el significado de las acciones vitales; sin embargo, habiendo hecho explícitos los dos ejes analíticos de las conversaciones: el patrimonio y la violencia, se puede hacer un esfuerzo interpretativo para comprender el proceso de transformación musical de la última década.

Las maneras de trabajar las historias de vida son variadas: desde la escritura de la sola desgrabación del relato del entrevistado con escasa o nula interpretación, hasta el ensayo con un sólido respaldo histórico sobre el evento analizado y sistematizado desde una perspectiva cronológica, pasando por el artículo elaborado a partir del relato de vida matizado con detalles de la vida social, cultural o religiosa del momento en que transcurre la vida del entrevistado [...] El investigador debe comprender, a partir de la información de y sobre el sujeto, la vida de quien investiga en el contexto histórico en el cual se desarrolla, en la mayor cantidad de ámbitos posibles. Debe ser capaz, también, de discernir las historias particulares que le permitan ampliar el contexto de esa vida y de relacionar esos hechos con sus conocimientos a fin de escribir una descripción lo más densa posible (Mallimachi, 2006:201,202)

Dentro de esta pluralidad de posibilidades de presentar el método biográfico se escogió una de las formas más discretas: un texto con la reconstrucción cronológica que va del adentramiento voluntario en la escena, la asimilación de la identidad cultural, la participación en el intercambio agonístico y posteriormente un énfasis en el periodo histórico de violencia de los últimos die años.

El objetivo de esta segunda mitad de la tesis es como se mencionó, profundizar en la transformación musical durante la guerra contra las drogas, ya están establecidos los dos ejes conversacionales, sin embargo, para complementar la presentación de las historias de vida, se pide un esfuerzo al lector de que se tome el tiempo de escuchar los archivos multimedia adjuntos, si está leyendo en formato digital puede acceder a los links de internet, si está leyendo la versión impresa puede solicitar el disco adjunto en la biblioteca del Colef.

Las historias de vida hablan de las canciones que cambian vidas, hablan de los cambios musicales, hablan de canciones, de grupos, por lo que es necesario escuchar para comprender. Es un tipo de cambio como en el primer numeral de la tipología expresada por Blacking en la introducción de esta investigación:

Un cambio audible en las normas de ejecución reconocido como tal tanto por los ejecutantes como por la audiencia, y no una simple variación o un nuevo elemento en un estilo establecido, o un nuevo estilo en una tradición que incorpora variaciones estilísticas (Blacking, 1977:19).



#### **IV. Seis historias de vida sobre patrimonio, identidad y memoria musical, dentro del contexto de prohibicionismo.**

##### *4.1 Beto cervantes. Yo hago puros corridos autorizados.*



Yo desde que estaba bien chiquito, desde que tengo uso de razón, ya cantaba en mi casa, mi mamá, en paz descanse, fue una mujer que sabía cantar, tengo tías que también cantaban profesional en aquellos años, y pues ahí fue más que nada lo que me heredaron como cantante, yo no estudié voz, canto, nada de eso, automáticamente ya nací con ese talento se podría decir, entonces de muy chiquito cantaba canciones de Vicente Fernández, José Alfredo Jiménez.

Ya como a los 17, 18 años, quién fue para mí se podría decir quien me impulsó a yo lanzarme como cantante fue Chalino Sánchez, yo fui fan de Chalino Sánchez, aun lo soy, fue quien me despertó esa emoción por ser cantante como él, y fanático de sus corrido, de su estilo, de su forma de componer, él fue uno de los que más tuvo influencia en mí, persona

para yo hacer lo mío; posteriormente, ya creciendo a los 18 más o menos también seguía mucho la música, como soy nacido aquí en Tijuana se oía mucho la música de Tucanes de Tijuana, que también son para mí como maestros y los Incomparables de Tijuana, ellos tres se podría decir, primero Chalino, segundo Tucanes, tercero Incomparables, fueron los músicos y artistas que me inspiraron el estilo que yo adopté en mi forma de componer.

Había muchos estilo musicales, pero para mí la música nortea se podría decir que es herencia, porque en mi casa siempre se ha oído música grupera, lo que es banda, nortea, mariachi, yo crecí mi infancia escuchando y por eso repito, podría decir que ya traigo en mi genética lo que son los corridos, y de ahí trascendió. Cuando fui creciendo, fui agarrando mis propios artistas a mi gusto. Por ejemplo me quedé con muchas ganas de conocer a Chalino, se presentó en un restaurante aquí en Tijuana en el Paso de Tecuala, aquí mismo en el Soler, y yo no pude ir porque estaba muy chico; los Tucanes sí son mis amigos de muchísimos años y también Incomparables, tenemos el gusto de ser amigos y estar en comunicación constante.

Empecé, desde un principio con la Explosión, es mi única agrupación. Empecé con temas propios y algunas versiones. En aquel entonces como uno ignora lo que se mueve dentro de las compañías disqueras yo simplemente me gustaba un corrido que ellos interpretaban y pues lo hacía mío, lo agarraba al grupo y yo mismo me tomaba el atrevimiento de grabarlo y ya entonces las compañías que se pagaran las regalías correspondientes que le correspondían al autor, pero yo no preguntaba nada, por ejemplo me gustaba un corrido de Paulino Vargas y lo adaptaba a mi estilo de Explosión y lo montábamos y lo grabábamos e igual con los de Mario Quintero y demás artistas.

Empezar es lo más bonito, porque el animarse uno como artista a sacar tus propias ideas y a crear una canción, un corrido de la noticia de lo que se está viviendo en tú entorno social, ya sea en tú ciudad o el país, de ahí tratas de crear un corrido si se está hablando de un personaje que en el momento anda en el mundo de la mafia, o en lo que se hable, sea el policía o de un mafioso lo que sea, tartas de hacer una historia adaptada a lo que la prensa habla de él, y así fue como o me animé a hacer algo de lo que la misma prensa hablaba, de tal personaje que andaba haciendo esto y otro, fechorías en Tijuana y hacía y deshacía y se burlaba del gobierno, no lo agarraban, se les escapaba, y fue como yo me animé a componer mis primeros corridos.

A los 18 hice mi primer corrido y fue precisamente de un amigo que ya falleció. Él estudió conmigo en la primaria, él creció y me acuerdo que se hizo gallero y después de gallero anduvo en el mundo del hampa, recuerdo que para mí era una admiración porque me tocó conocerlo en la infancia y vi cómo fue evolucionando y cómo iba agarrando, pues fortuna se podría decir; viene en el primer disco de 1998, se llama corrido de Chepelo<sup>138</sup>, lo hice basado en la historia de su carrera, a lo que decidió dedicar su vida, y finalmente fue trágico su final, y le dije que le iba a hacer un corrido y le dio muchísimo gusto.

Ese disco llamado *Corridos y norteñas*, la mayoría de canciones eran mías 8 de 14, las demás eran de Mario Quintero y de otros amigos compositores; ahorita ya debemos tener unos 11 o 12 discos, donde yo soy el productor y compositor. Y claro, todos los discos son importantes, pero siempre se tiene uno favorito, para mí, el que más abrió las puertas fue el disco que hicimos en el 2003 de la Nueva Generación<sup>139</sup> donde viene ese corrido que se llama “Nueva generación”, “El Cholo” y muchos corridos que fueron los que me abrieron las puertas a nivel internacional y donde me reconocieron como compositor, me voltearon a ver todos los grupos y compañías disqueras y mucha gente dijo: ah caray, ahí hay algo bueno en ese grupo, hay un grupo bueno en Tijuana. Hasta eso siempre hemos estado con disqueras buenas, en ese tiempo estábamos con *Universal music*, y sí impulsaron algo al grupo, sí hicimos algo tocando México y EU, andábamos bien.

Y es que lo que prendió fue el estilo totalmente, el que de que mi voz no se parece a ninguna, yo no canto como ningún otro que exista en el género grupero, y el estilo musical que tenemos también no se parece a ninguno, eso es lo que me distingue de todas las agrupaciones y lo que se nos acredita, que somos auténticos. Además lo que se me hace más importante a mí, como algo que nos identifica es que en Tijuana en el 2003 cuando salió precisamente ese corrido de “Nueva generación” la música norteña siempre había sido catalogada de bajo nivel, de los arrabales, así de los antros, de los bares, música para borrachos, y no para gente de clase media alta; algo que marcó mucho en el grupo y mi autoestima fue que durante los años del 2003, 2004, 2005, lo que es Baby rock, en lo que era Tangaloo, en aquellos años de música pop, entre paréntesis de fresas, nosotros fuimos el

---

<sup>138</sup><https://www.youtube.com/watch?v=8OLlw1W8DCQ> (Min 25:30)

<sup>139</sup><https://www.youtube.com/watch?v=oHGO4Bsq1U>

primer grupo que entró a hacer un evento en esos antros, y les metimos dosis y sobredosis a todos los fresitas de nuestra música, y la aceptaron totalmente, fue como dimos un giro a la música norteña de ser catalogada como música de bares, de rancho, a otro nivel superior de que jamás lo he visto eso y lo logramos, llenamos Baby rock, metimos 1800 personas, Tangaloo metimos 1000 y de ahí para adelante, todos los grupos que andaban aquí se pusieron a hacer ese tipo de eventos igual, y empezamos a abrir puertas, ganar mercado con gente de ese clase alta, media alta.

Otra cosa relacionada y que influyó muchísimo fue de que el corrido que yo hice “El Cholo”<sup>140</sup>, pues era un personaje que se sabía por muchos medios, podría decirse, rico económicamente y también de un estatus social alto, era una persona bien parecida, vestía de lo más fino que pudiera haber, todo de mucha calidad, y no era como aparentemente consideran a los narcotraficantes, así vaquero, desfajados, fachosos, mugrosos, borrachos, una persona muy fina, entonces yo hice ese corrido y como él es una persona de Tijuana, que lo conocía mucha gente de una colonia rica de aquí de Tijuana, tenía muchas amistades y fue que: ah mira, la Explosión le cantó a un corrido a fulanito de tal, ¡sí! es fulanito, y todas las personas allegadas y conocidas querían imitarlo, en su vestuario, en su forma de hablar, un persona muy fina, era un personaje, no público, porque no se dejaba ver, pero su apodo era público, había una leyenda del personaje.

Los que estuvieron con él en las escuelas, universidades, sabían que era un apersona preparada y cuando sacamos el corrido se prestó que hablarán de esa persona y empezamos a tener muchos seguidores, que lo admiraban en cierta forma, yo no sé los motivos; ni con Tucanes había pasado, fuimos quienes rompimos ese tabú, porque gente de clase media alta no iba y se metía a las Pulgas a ir a un grupo ¡hay no! Las Pulgas estaba catalogado como un antro de clase baja, y entonces nosotros hicimos un evento en el Baby rock.

Y entonces con la línea en la que me he inspirado de músicos y artistas, más la respuesta de la gente, empezamos con los corridos, sólo que tocó dar la noticia de lo que estaba pasando en ese momento, te digo, con los personajes que se andan comentando, porque yo hago puros corridos autorizados, eso sí, ya que hago un corrido, mando preguntar, nunca directamente

---

<sup>140</sup><https://www.youtube.com/watch?v=PB-m8C0oT3k>

verdad, pero se hace llegar el corrido y ya el personaje dice que quítale esto o ponle acá, o de plano que me dicen que no, obviamente gente de bajo perfil que no quiere que sepa de él, ni dar de que hablar, algunos me los piden para uso personal, otros corridos los hacemos y los tocamos una vez en la presencia del personaje y ya no se vuelve a interpretar, hasta otra fiesta con él, o solamente una vez.

En Tijuana siempre ha estado rudo, nomás hay ocasiones en que se pone más, pero nunca ha sido una ciudad pacífica, siempre ha sido una ciudad donde ha corrido sangre, donde ha habido muchas muertes, desde años, incluso en 1996-97 que empezamos con el proyecto Explosión, siempre ha habido ejecuciones, levantones siempre ha habido, siempre.

Por eso lo que uno transmite cuando toca también tiene mucho que ver, porque incluso yo, cuando voy a grabar un corrido, yo pido que apaguen las luces porque me meto en el personaje, hablando del corrido que ya conoces, el corrido del “Cholo”, cuando lo compuse primeramente me sentí, me metí en su historia y me metí en lo que el bato hacía, para cantarlo y hacer la obra tuve que sentirme él por un día, dos o tres, para poder hacer lo que hice ese día; y para grabarlo es lo mismo, cierro los ojos y si digo que traigo pistola hago como que traigo pistola, y si digo que hago panchos, como que me voy a pelear, para que en mi voz en el estudio vaya transmitido el sentimiento ese de agresividad que estoy dando en el corrido, o de alegría, o si voy cantar una canción de amor, me pongo y me enamoro y me imagino con la persona para poder transmitir.

Igualmente el de los instrumentos, yo les digo, metete, metete al personaje, has adrenalina, saca el coraje, si vas a hacer un corrido vas a hablar de agresividad metete, y pum, jálale, tienen mucho que ver tú interpretación tú ejecución, para qué salga algo como tú deseas que se transmita cuando se escuche en la radio, en la casa, en el carro, lo sientas, porque no es lo mismo cantar como robot, como máquina, a cantar pensando en lo que estás cantando, siempre pienso cada palabra que estoy cantando, y si digo: que goza de protección, o, que trae mucha gente, que la policía lo ve y se asusta, todo eso me lo imagino.

Si es una cumbia, alegría, me pongo a bailar, si es de amor un bolero o para la tristeza. Y es que no hay algo que me inspire, es raro, yo amanezco, me amanezco con el ánimo y hago una cumbia, con algo alegre que pasó o vi, o si me cuentan algo chusco; o si estoy pasando

un momento difícil, amor, desilusión, me levanto hago una balada, y para el corrido, lo que sea, mi composición se hace, las cosas que me agradan las hago cuando mi cuerpo llega a un clímax.

Estábamos teniendo mucho éxito, pero entonces llegaron los problemas, obviamente algo con lo que yo no contaba, pero son cosas que le toca a uno vivir, que a lo mejor ya estaba dentro de tú libro de vida. Lo que pasa es que nuestro estilo de música pues gusta a todo tipo de gente pero más a gente que anda mal, en mi caso soy admirado por personajes de la *maña*, muy admirado por personajes poderosos, que en el momento están activos, y de repente toca que me contratan para un evento y estando en el evento surge que llegó un operativo por esa persona, y estoy ahí con él y me vinculan con él.

Nosotros tenemos una oficina donde nos representan para contrataciones y eso es como si tú me hablas para contratarme, una fiesta, haces todos los protocolos que hay que hacer para poder yo cantar en tú fiesta, se firma un contrato con el representante en ese momento y se hace. Ya que estás ahí en el evento te das cuenta que está un personaje, aunque de momento igual no lo conozcas, pero es obvio que ves cosas anormales, gente armada, esto y otro, tú lo que haces es ir cantar y se acabó, no te pones a investigar, ni que tengo miedo e irte, sino que cumples tu compromiso y te vas, y eso pasó en mi caso se me vio de esa forma y estando ahí fue que sucedió eso que conocemos aquí en Tijuana, que llegaron por esa persona al restaurante y me tocó estar ahí, todavía no empezaba el evento pero ya había llegado yo, y al personaje no lo agarraron.

Lamentablemente el gobierno que me agarró quería que dijera cosas que yo ignoraba y no pude ayudarlos en la forma que ellos querían y se fabricaron elementos en mi contra que tenían testigos protegidos que aseguraban que yo cruzaban droga para el CAF a EU, pero es mentira porque ya tendría medida de extradición, para pagar también la droga que supuestamente les cruce, todo es mentira me la fabricaron y me tocó, pero ya tuve mi absolución sonde se me afirma que yo ni tuve nada que ver, ya pagué lo que ni debía y aquí seguimos. Fueron 7 años, de 2007 al 2014, y regresamos con nuevo disco, donde ya le bajamos un poco a la violencia.

Personalmente no me tocó estar, ni ser testigo, de la violencia que hubo en los años que te interesan, pero lo que yo me enteraba en el 2008 cuando supuestamente aquí en Tijuana se declararon la guerra los bandos, hubo muchísima gente muerta, mucha gente desaparecida, pero lo que sí te puede decir es que efectivamente ha habido cambios en nuestra música, primero lógico, porque siempre es difícil una agrupación mantenerse muchos años unidos, la mayoría somos los mismos, cuando me detuvieron rápidamente 2,3 sacaron el cobre quisieron agarrar la batuta del grupo, querían ganar más, querer suplir mi lugar cuando no llenaban los zapatos, y ahí salieron en desacuerdo entre ellos mismos y pues optaron por separarse, meter otros integrantes y ahora que regreso yo pues ya vuelvo a ser selección de elementos, y pues alguien en la línea que yo manejo como líder, quiero gente que no tome, no se drogue, sea responsable, y más que nada que sea dedicado al grupo.

Pero bueno, a nivel general sí hubo cambios en todas las agrupaciones por un lado que empezaron a salir miles de bandas, pero tenían algo, venían marcando un cambio, no digo que positivo ni negativo, pero con tantas agrupaciones muchas empezaron a sonar igual. Y es que en la música norteña es un conjunto de cosas lo que te distingue, primordial el acordeón y el bajo sexto, es lo que más cataloga el estilo, para agarrarle la onda tienes que fijarte en lo fino de cómo toca en cómo se distingue cada nota, que se oiga clarita, además que no se parezca el sonido a otros acordeonistas, que cada tecla que pisas, cada botón no se confunda.

Es lo más importante y lo más difícil para un acordeonero, crear su sonido que no se parezca a Ramón Ayala o a la Revolución, a cualquiera de todos los que hay por ahí, porque si se pone a copiar todos se van a parecer, no sé si te has dado cuenta que los grupos de Sinaloa, no por hablar mal de ellos, simplemente una crítica como músico, se parecen, todos los músicos de allá tienen el mismo sonido, las canciones se parecen en tonadas, voces y melodías.

Yo que vengo de muchos años de no escuchar música y oigo los grupos nuevos y digo: ah chingado ¿qué no es es fulanito de tal? Se parece al otro, y oigo otro y ¿qué no es aquel? No es otro, entonces ya estoy oyendo 3 grupos diferentes que se parecen; es bueno admirar a otro grupo, pero no tocar igual que ellos, ni sacar lo mismo, no porque pegó fulano grupo, pegó con una canción, quieras hacer todas iguales, esa onda que agarran los músicos

inexpertos, ven que pega una canción y quieren sacar tonadas y música muy parecidas, por eso es lo más difícil es sacar el estilo, a nosotros también nos han querido imitar y pues para nosotros es bueno porque es una admiración, pero se ve mal el grupo que te imita, debes sacar su propio estilo.

Es lo que más se cataloga, se aprecia más al que aunque sea malito pero tenga su propio estilo que uno que toque muy chingón pero copiando, los Canelos no eran muy buenos que tu dijeras, pero lo podías escuchar desde un kilómetro y decir: esos son los Canelos, es lo chingón, lo que se admira ya que si traes tú estilo y además calidad va a ser gusto de los músicos y de la gente.

Por el otro lado, cambiaron las letras, la composición, cada quien va sacando su propio estilo su propia forma de interpretar, pero sí se me hizo un poquito exagerado, que el corrido lo hicieron demasiado fantasioso; siempre debía dejar algo de emoción, dejar en suspenso algo, y sí me tocó oír corridos demasiado fantasiosos, que bazucas, que mochas cabezas y que mil tiros, que realmente si esas cosas pasaran saldrían en las noticias, muy poca gente detona bazucas, aunque sí pasa, no así, fue un etapa, pero ya volvió el corrido otra vez normal.

Entonces cuando yo me fui aquí existían los Errantes, me tocó alternar con ellos, los Linces Boyz y la Revolución iban despuntando. Posteriormente de cuando me detienen se viene una racha muy fuerte de músicos, todo mundo quiso hacer su grupo, e hicieron grupos y salieron muchos a relucir, muy buenos, no voy a decir que no, todos con muchas ganas, que es lo principalmente con lo que uno inicia en una agrupación, y me da gusto, que haya grupos de Tijuana porque es una ciudad que poco ha figurado en ese estilo de música; por ejemplo Sinaloa está catalogado estado de la música de banda; pero Tijuana ha tenido poquitos grupos buenos, prácticamente Tucanes e Incomparables, y ya Explosión fue uno de los últimos, cuando se apaga un poco Explosión, salen adelante Linces, Revolución, Errantes, Sentenciados, y de ahí para adelante, y que bueno, me da gusto porque para todos sale el sol.

Ahora que salí tuve muchas propuestas, muchas muchas, de parte de compañías grandes, tentativamente estamos en Del records, no hay nada firmado porque estoy esperándome tener la visa de trabajo ya posteriormente entrando a EU se llega a un arreglo a una firma y a una negociación, porque quieren todo mi catalogo y se tiene que hablar, negociarse, y si conviene



le damos para delante sino igual, siempre se fijan empresas grandes en uno, le ven algo bueno al grupo y eso se les agradece, siempre aceptando propuestas.

Porque realmente un corrido lo haces por lo que se publica en lo periódico yo me inspiro mucho en el semanario Zeta, en el Frontera, que son los que más mentiras echan, de ahí es de donde yo saco la historia, más lo que uno inventa, le pone de su cosecha para hacerlo más interesante, pero de ahí es en donde yo me baso. No hay una persona que realmente me diga que quiero que le ponga esto al corrido, no, yo realmente yo todo lo saco de la prensa, y la televisión, porque ya de otra forma se te vincula, que tú tienes línea con éstas personas y puedes llevarnos con ellos y el gobierno se agarra para quererte chingar, ya pasé por 7 años, todo es tranquilidad, soledad, tiempo, hacer tiempo.

Por eso el corrido va a perdurar, si ya tiene 100 años, desde el porfiriato, Pancho Villa, la revolución, dese entonces existían los corridos, incluso me tocó leer muchos libros en la cárcel, de la historia de Pancho Villa, soy fanático de ese personaje revolucionario, desde entonces ya existían los corridos, pero el corrido va a perdurar jamás va a dejar, aunque lo prohíban, porque como dicen: prohibido en la radio, pero en mi *troca* no.

Porque también es un grito, muchos corridos son de protesta como los de los Tigres, son de protesta contra el gobierno, pero con mucha fábula los tergiversan, los transforman de una forma quejándose del presidente, de la cámara de diputados, no lo van a evitar ni aunque los censuren, clausuren, multen, en Chihuahua, si yo voy y canto el corrido me cobran un multa, pues pago y canto los corridos y se acabó, es una estupidez, igual con las drogas, no saben cómo parar la violencia, eso es un tema muy delicado.

O por ejemplo el tema de los mensajes en el corrido entre los grupos delincuenciales, uno debe medir bien sus palabras, lo que hablas, lo que escribes, lo que intérpretes y no ofender, a equis persona, equis cartel, de quien se vaya a hablar porque es echarte un enemigo y uno es el más vulnerable porque es una figura pública, te encierran en la esquina, cantando en cualquier plataforma musical, y uno es el que la paga.

Yo considero importante que a pesar de todos los cambios, tanto musicales, como de agrupación o de composición, yo seguí manejando un nivel clásico, además ya que salí le bajé 2 rayitas a la agresividad en los corridos, no por la bola de lo que ha surgido de corridos

progresivos, simplemente porque trato de no incitar a la violencia, tratar de bajarle un poco, porque sí incita a la violencia, y eso me dijeron a mi cuando me detuvieron allá en México en la PGR: tus corridos inducen a la violencia. Pero, aunque yo no obligo a la gente que los escuche, traté de bajarle un poquito a la intensidad porque sí es una gran responsabilidad en la forma en que los interpreto, por eso luego se quieren meter en el personaje, sí induzco a que la persona o el jovencillo que trae a lo mejor principios por inclinarse por ese mundo, por ese estilo de vida, pues agarra viada y se jale por ahí, pero realmente es bien sabido que el que empieza mal, mal acaba, hay dos opciones en esa vía, o la muerte o la cárcel.

Si escuchas el nuevo disco del 2015, el *Viejo lobo*<sup>141</sup>, lo menos agresivo que pude hacerlos, aunque hable de personajes, pero que no inciten tanto, a la violencia. Porque sí es algo difícil para la sociedad, algo que incomoda, da miedo, porque todo estamos vulnerables a que de repente pasen situaciones en la calle en donde uno pueda ser víctima de una bala perdida, o de algo que se veía como muy natural, aquí en nuestra ciudad hubo una balacera, y ya nos estábamos acostumbrando, como en Colombia, de repente donde fuera había un muerto o tiroteos y sí incomoda porque tenemos hijos familia, sí preocupa, y traté de evitarlo, como fuiste testigo si escuchaste el disco del *Viejo lobo*. Pero el mismo público, los mismo fans, la misma gente, los mismos empresarios de compañías disqueras me lo piden, y yo vivo de la música, aunque traté de evitarlo cuando salí de la cárcel, no fue muy bien recibido, me decían: es que tú para los corridos eres el más cabrón, incluso los del *Del records* me dijeron no, grábate uno de puros corridos, no te voy a decir que ese disco no está bueno, pero no es lo que esperábamos, y somos 6 músicos, más ingenieros 8, 10 familias que vivimos de es. Se me hizo un poquito difícil a que se me cerraran las puertas de trabajo por no grabar eso dije, a chingado ¿pues qué hago?.

La gente tiene ganas de protestar contra la represión del gobierno, porque a como están las cosas en nuestra república mexicana, a como nos ponen tan difícil el poner un negocio, tantas trabas, tanto impuesto, por tanto, la gente busca una forma de desahogarse, ahora hay quienes están más a favor del Chapo Guzmán que del gobierno, es un grito de alarma, prefieren ser mafiosos que pagar impuestos, como están las épocas ya no le tenemos miedo

---

<sup>141</sup><https://www.youtube.com/watch?v=SCLs7ATJdgw>

a la muerte; yo pienso en mi cura que estamos en tiempo finales, en tiempos de agonía, es más la gente mala que la buena.

Yo analizo para atrás veo que en la prensa, muertes en todas partes muertes, desmadres, puras noticias negativas, y la gente buena se está acabando, yo no digo que tengo que ver, ¡tengo que ver! Cantando corridos agresivos pues influye a que la gente se acelera más.

Finalmente cada estado tiene su desmadre, la publicidad que le hace la prensa en todos lados es igual, claro hay índices más elevados como la frontera, ya que es bien sabido que llegan otros carteos que se quieren empoderar para ellos tener el control del trasiego y se dispara la violencia, así también tiene mucho que ver el gobierno, porque ellos mismos están inmiscuidos, es indiscutible, donde quiera hay corrupción, y la violencia siempre ha existido, entonces coincidió, cuando creció la violencia de repente se vino una nueva generación de músicos, no es de que por culpa de la violencia, sino que salieron más grupos de nueva generación, de 17-18 años que eran seguidores de Tucanes, de Explosión, Ramón Ayala, Cachorro de Juan Villareal; que eran chavalitos que admiraban la música se notó la nueva generación, y como siempre han gustado los corridos, ellos decidieron cantar corridos, no a raíz de la violencia salieron más grupos, claro que no, sino que fueron creciendo bajo música norteña y tuvieron manera y facilidad de ejecutar un instrumento y hacer un grupo y lo hicieron, y empiezan a surgir a partir del 2008 nuevos valores y empezaron a repuntar. Justamente ahora que salí que tocamos en las Pulgas me di cuenta como dejé sembrada una semillita y dio fruto y me da mucho gusto, ahora me vienen a ver la generación que yo dejé y sus hijos, ya dos generaciones.



Premios del Pueblo, 2014. Rosarito, B.C.

#### 4.2 Ramón abasta. *El respeto se gana si eres derecho.*



Yo desde que tengo uso de razón siempre he escuchado música, de echo mi papá tocaba la guitarra y yo me ponía a escucharlo, y antes empezó todo en la radio, porque no teníamos internet, no teníamos nada de eso, ahora ya te metes y bajas la música que quieras de todo mundo, pero antes nomás podíamos escuchar lo que era el regional, lo que todos oíamos, yo era de un rancho, de Sonora, y en ese entonces para mi existían si acaso lo que era la programación de la radio, cada año se cambiaba, y a eso se enfocaba uno, ahí le gustaba porque le gustaba la música, no había otras que escoger, esto es lo que hay en la programación y ahí uno se aprendía las canciones; puro género ranchero, como José Alfredo Jiménez, Vicente Fernández, se escuchaba mucho Javier Solís y ya más adelante empezó que Ramón Ayala, los Bravos.

Yo pensaba que lo que estaba en la radio era lo que había en el mundo porque no sale uno del rancho, que más va a saber uno que lo que va a haber. Ya después que ya entro el internet te das cuenta cuanta música estaba de moda en aquellos tiempos y uno lo que escuchaba era

la programación del estado, porque también variaba mucho dependiendo del área, de la región o del Estado, porque no se escuchaba lo mismo en el Estado de México que en Sonora. Así fue como yo empecé a conocer la música, mi papá sacaba canciones en la guitarra y yo escuchaba, tratando de imitar a Pedro Infante, como cuando a uno le gusta un artista y quiere cantar igual que él, ahí empecé, estamos hablando entre 7 u 8 años cuando empezó a gustar, de hecho de mi hermanos ninguno es músico, ni mi papá, él tenía su trabajo, pero le gustaba, luego me puse a estudiar y me vine para acá a Tijuana.

Ya en Tijuana, como a los 15, 16 años me puse a estudiar música como un año y medio o dos, aprendí en el bajo eléctrico, estuve yendo a clases los fines de semana nada más porque trabajaba, invité a mi primo para formar un grupo, a mi cuñado, y éramos 3 nos faltaba uno e invite a un vecino pero resulta que nomás quedamos mi primo y yo. Estuvimos ensayando un año, puras norteñas, apenas empezaban los Tucanes, los Incomparables ya se habían dado a conocer y abajito venían los Tucanes, pero los rebasaron con su popularidad, y los Incomparables brincaron al otro lado, agarraron buena compañía.

Nosotros seguimos en la agrupación, ahí trabajamos y los fines de semana ensayábamos, cuando empezamos éramos Los Temibles de Sonora, porque éramos de Sonora y todavía traíamos el rancho bien arraigado, empezamos con puras versiones, de lo que se andaba escuchando de los Tigres, de los Invasores, grupos que ya tenían fama, de Tucanes unas que otras canciones.

Eso fue en el 1990, en el tiempo cuando empezaron los tucanes a repuntar, como 90-92, cuando nosotros apenas andábamos iniciando el grupo. Después como se salieron integrantes, anduvimos batallando mucho, como 6 meses, tuvimos que dejar las clases porque 2 integrantes no podían y por nuestra cuenta empezamos a sacar canciones, antes no había tantos grupos, porque era difícil que alguien pagara para aprender, ahora te metes y ahí aprendes lo que sea, nomás consiguiendo el instrumento, pero ¿quién te iba a enseñar? había pocos grupos y los que había no te querían enseñar, el maestro se llama Mario Marcetti.

Nosotros no queríamos aprender a leer, nosotros queríamos aprender a tocar, y eso nos enseñó, casi en la música norteña no se utiliza saber leer las notas, lo que se enfocaba él en enseñarnos eran los tiempos de las canciones, a llevar bien el tiempo, bien marcadita, no

andar acelerado, pues cuando empieza no tiene tiempo, entonces hay que hacer: 1,2,3,4. Al baterista, como entrar en una canción, como dirigirnos, como tocar las baquetas 1,2,3, todos esos detallitos, y uno va agarrando experiencia, tarda menos para sacar una canción, después ya casi la llevábamos armada y ya nada más él nos decía que está mal ahí.

Después quiso representarnos pero nomas el tiempo de Los Temibles, como nos separamos, ya nos siguió con nosotros, tocábamos en fiestas privadas, 2 o 3 veces en Ensenada en los antros de allá, como el maestro pertenecía al grupo de Sólo Ángeles unos que traían una motos, pues ahí salían tocaditas. Todos esos recuerdos no se olvidan los inicios esos.

Ya como Revolución Norteña, entraron 2 integrantes que ya tenían experiencia, uno en canto y acordeón, el otro en bajo sexto, se acoplaron, empezamos a hacer un repertorio y en cuanto teníamos 20, 30 canciones me arranque a los restaurantes, me preguntaban: ¿pero si la arman,? Pues más o menos, le estamos echando ganas, me dijo: lo único que les puedo ofrecer es la comida, ya ustedes la canción lo que quieran cobrar. Y ya les dije a los demás y bien contentos, vamos a echarle, y empezamos con 20, 30 canciones de repertorio.

Nos respondió bien la gente porque éste amigo ya sabía cantar bien, no se veía principiante, eso ayuda mucho al grupo, porque la voz es lo que perjudica a los nuevos grupos, porque hay que madurar la voz y nos ahorramos 5 años esperar que alguien puliera la voz, no tocábamos muy bien, pero la voz nos ayudaba, se oía bien, empezó bien. Empezamos a sacar repertorio de las que no teníamos porque la misma gente es la que va haciendo tú repertorio, te dice por dónde hay que darle, y antes lo pedían eran puros corridos pero casi nada de violencia, pedían que Laurita Garza, las tradicionales, de esos corridos bonitos, “El melón”, “El sinaloense”, era lo más clásico, que los Cadetes, “Una página más”, boleros de los Invasores.

Sacamos una carta de repertorio, la enmiqué, contratamos una muchacha que anduviera en las mesas para que pidieran canciones y saludos. El restaurante se llamaba El Cogollo, hace como un año y medio se quemó ahí. Y empezó la gente a ir, y el dueño se emocionó, ya después nos daba 500 y la comida, porque ya se le hacía como que nos íbamos de ahí,

nosotros bien contentos, y el dueño contento. Viernes, sábado y domingo, de 2 de la tarde a 8 de la noche, y oportunidad de trabajar después de las 8 en fiestas privadas.

Duramos 4 años, hasta que fuimos agarrando nombre, ya después, las agrupaciones miran un lugar aclientado, van a ofrecerse gratis con tal de agarrar la plaza, ¡grupos más buenos que nosotros! y decían: como no les vamos a tumbar el jale, pero hasta eso que el dueño si nos tenía cierto tipo agradecimiento y estaba a gusto con nosotros, duraron tiempo rogándole, yo sabía por otros loados lo que decía el patrón: han sido responsables siempre, y estuvieron desde abajo. O sea, nos tenía cierto agradecimiento y respeto, porque empezamos de cero, el restaurante estaba muerto, y lo empezamos a aclientar, a crecer juntos.

Alguien intervino de los conocidos de los grupos y pusieron medio a dudar al patrón, en cuestión de qué, mete a mi pariente o este de otra agrupación, entonces nos quisimos adelantar a lo que iba a pasar, ya había otro restaurante rogándonos, como un año para que nos fuéramos, nos pagaban lo doble y estábamos bien, pero si se iba a doblar él, pues hay que irnos previniendo también, entonces empezó a descansarnos un día, y empezó a meter el otro grupo, ya quedó más claro, y le dije al camarada, pero como ya tenía apalabrado grupo no le afectó mucho.

Y otra vez a empezar, porque no había grupo norteño, como vio que acá estaba resultando la música en vivo quiso meter también y muchos se fueron a seguirnos traíamos el repertorio que les agradaba y el beneficiado fue aquel, empezó a subir, crecer el restaurante, era bien pequeño y al año se extendió. 2 años y pasó lo mismo del grupo anterior, un cuento de nunca acabar. Fueron 7 años, 4 en Cogollo y 3 en el Estero, cruzando todos los días a EU, trabajaba de 5 a.m. a 2 p.m. en la jardinería de un campo de golf, los viernes arreglé para salir a las 10 con el gringo, a veces me llevaba el uniforme y me iba saliendo de la tocada pero gustándole a uno ni lo siente.

La mayoría de grupos siempre tienen su otra opción de trabajo porque no te puedes mantener, ya conforme vas a agarrando clientela ya puedes decir me voy a dedicar a esto, porque aunque me salí de allá, siempre he combinado con otros negocitos.

Luego llegó una persona a ayudarnos, ayudarnos bien, con equipo, trajes, pero se dirigió con el cantante, yo siempre he dirigido al grupo, pero él ya tenía colmillo era ventajoso, y yo le



di chanza de que se relacionara con él, y así quedó. Y sí, nos compró todo, todo iba bien, pagó grabación en estudio, aunque ya habíamos grabado un demo que nosotros pagamos, en un estudio feo, mal grabado, pero para nosotros era algo bien, en ese nada más tres eran covers las demás composiciones que yo había hecho.

Resulta que ésta persona que patrocinó el disco conocía a Joel Higuera, el acordeón de los Tucanes, y como compone, nos dio todas las canciones para grabar el disco, a mí no me dejaban meter nada nada nada, pero yo seguí componiendo, dije bueno está bien, él tiene más experiencia, yo mientras sigo haciendo lo mío, pero veía que querían que no sacara nada. Las cosas ya no funcionaron bien porque había ciertas ventajas, el grupo ya quedó como secundario y ya se querían beneficiar más, el camarada nos ayudó mucho, tenía ganas de hacer las cosas bien, entonces el cantante ya quería ganar más que todos, casi siempre siempre pasa, no pues ¿cómo íbamos a firmar un contrato con la persona ésta? Nos dijo: van a ganar el 11 y yo 18 %, ya era mucha diferencia, con las cosas así ya nadie iba a estar a gusto, las cosas tienen que tener una armonía.

En ese tiempo el camarada nos mandó a tocar con un pariente de ellos y el cantante nunca nos dijo que le había dado un dinero y no nos reportó, salió a flote y aquel camarada se agüitó, mandó recoger todo, tas tas, y salieron mal ahí, al darnos cuenta de eso nos retiramos y anduvimos batallando, nos quedamos sin acordeón ni voz, quedamos sin nada, ni modo, vamos a salir para adelante, fue un proceso como de un año, donde nos ayudaba mi sobrino, hasta que llegó el Santo que es quién está hasta ahora con nosotros.

Él era músico bueno, ya había andado en los escenarios grandes del otro lado, acompañaba a un solista, andaban de gira nomás que le quitaron los papeles y se tuvo que regresar, y nosotros no éramos pieza, estábamos verdes comparándonos, después me lo contó el amigo: cuando los conocí nombre, los oía, y no, nomás por hacerles el paro, pero los fui conociendo, y me gustó el sistema, como músicos no servían, pero como personas me gustó su forma de llevar las cosas. Se quedó, y se quedó, y se quedó.

Yo dije, vamos a tocar pura música de nosotros y empecé en el 2004 con el primer corrido “El Diablo paga plaza”<sup>142</sup>. Lo que trata es que en Tijuana siempre había pertenecido a un

---

<sup>142</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=uJjiB\\_3k61A](https://www.youtube.com/watch?v=uJjiB_3k61A)

cartel que ya casi tiene 35 años. Siempre ha habido pique con otros carteles de la droga que quieren entrar aquí, todos quieren la frontera y de ahí viene esa idea de que aquí, el que llega, tiene que pagar plaza, porque sí estaban operando otros carteles, pero le tenían que pagar al de aquí, tenían que pagar piso. Si van a trabar aquí o van a pasar la droga, tienen que pagar por mes, es la cuota por el pago de piso, entonces dice que aquí, hasta el diablo paga plaza, por venir aquí a Tijuana, entonces estuvo muy atractivo el título que se quedó ya aquí en Tijuana, que hasta el diablo paga plaza.

A la gente de aquí pues más les gustó, haz de cuenta que le estábamos avisando a la gente que aquí no estaba fácil, que aquí si vas a venir tienes que pagar, claro, hasta la fecha sigue, que aquí esta colonia tú la vas a manejar y así esta controlado gran parte y por eso son los problemas, las muertes, porque no pagas pues, ¿vas a trabajar aquí? ¿Pues a quién le estás pagando? ¡Pum!, y de ahí viene la idea esa, todos pagaban, todos alineados, todo estaba bien.

Tijuana toda era de un sólo cartel y dividido, cada uno tenía sus jefes de zona, y que de aquí para acá tú vas a controlar, tú para acá, tú para allá, tú le vas a cobrar a cada uno, y así estaba, pero agarraron a uno de los jefes del cártel, el Tigrillo, y se lo llevaron y entró un sobrino de él, que fue el Inge y ahí ya no estuvieron de acuerdo los demás, que como iba él a dirigir si no tenía la experiencia que otras personas, y se hicieron los conflictos, dejaron de respetar cosas, empezaron a desobedecer y empezaron a dividir ,ahí empezó y ahí fue cuando se dio la balacera en el Cañaveral y se declaró totalmente la guerra.

Pero importante, no es que estén tan juntos violencia y corrido, el corrido siempre va a estar junto a lo que esté pasando en la sociedad, ahora le tocó juntarse con la violencia, antes no había tanta, eran historias de un hombre mujeriego, que de alguien que dominaba a la mujer, parrandero, eso era lo que más había en el corrido , al principio un poco más atrás pues el hombre valiente de la revolución, de un general, de alguien de poder, un hacendado, historias de amor de ricos con pobres, no era tanto de que mataban, antes por lo regular al que le hacían estaba muerto, lo mataban de eso hablaba el corrido, y hoy no, hoy lo quieren escuchar en vida, ya es de que: yo quiero un corrido y que ¿cuánto?, antes se ganaban, ahora algunos se pagan, a mí los que me gustaban y me llamaban la atención era “Gabino Barrera”, lo típico, que todos querían ser Gabino Barrera: mujeriego, parrandero.

Pero como en el 2005 hacia adelante empezó ya a tomar otra forma el corrido, las composición un poquito más violentas, o sea ya el narcocorrido, porque antes no existía, bueno existía en razón de que sabíamos, nos imaginábamos quien era la persona, pero no se le expresaba en el corrido, estamos hablando de Emilio Varela, pero no se decía abiertamente, nada más que llevaban un cargamento en las llantas, no decían, pero se imaginaba, se cuidaba mucho eso, y ya ahí en los noventas empezó a ver ese cambio, empezó que “Lamberto Quintero”, fue uno de los primeros que empezó a narrarse la violencia, y hasta la fecha no pasa de moda ese corrido, fue uno de los que marcó el cambio, ya habla que saca la metralleta y que mata a los de adelante, un corrido de don Paulino Vargas, pero lo sacó Antonio Aguilar, y lo metieron a la radio en ese tiempo, que mataban a 3 o 4.

Y así fue pues, ya empezaba a oírse mucho del narcotráfico en México, ya se expresaban los corridos más abiertamente y ya de ahí otra década que viene por ejemplo “Chuy y Mauricio” del Potro de Sinaloa que también los mataron por una venta de droga, y luego viene “Regalo caro”, en ese mismo tiempo con diferencia de 1 o 2 años, que lo compuso Juan Villareal, pero lo hizo famoso el As de la Sierra, de uno que va y mata al enemigo de su jefe y le regala el muerto, ese es el regalo caro, ya desde ahí empieza más fuerte porque estábamos hablando de que “Gabino Barrera”<sup>143</sup> y luego ya viene “Camelia la Texana”<sup>144</sup>, luego “Lamberto Quintero”<sup>145</sup>, “Chuy y Mauricio”<sup>146</sup>, “Regalo caro”<sup>147</sup>, hasta que finalmente llega el Movimiento Alterado con otros más fuertes.

A nosotros nos tocó como unos 5 años antes del Movimiento Alterado, como por “Chuy y Mauricio”, me imagino que porque la violencia estaba más para aquel lado de Sinaloa en esa época, pero después se puso parejo todo, se empezaron a pelar entre todos.

Entonces volviendo al corrido del “Diablo paga plaza”, lo subimos al *Myspace*, y eso fue lo que nos ayudó a nosotros, que ya empezaban las redes, y ese lo aventamos cuando andaba toda la “manguereada” de chamacos y nombre haz de cuenta publicidad gratis, como en un

---

<sup>143</sup><https://www.youtube.com/watch?v=OIPKYLS31FQ>

<sup>144</sup><https://www.youtube.com/watch?v=gpiC3A4cJtA>

<sup>145</sup><https://www.youtube.com/watch?v=KNwpDMEPmWQ>

<sup>146</sup><https://www.youtube.com/watch?v=mfZ9Ler1Q2Y>

<sup>147</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=WC\\_d-OhohF8](https://www.youtube.com/watch?v=WC_d-OhohF8)

mes nos empezó a caer trabajo y hablarnos por teléfono, y para ese mes ya había compuesto otros dos corridos, “La plebada de Tijuana” y “El 7-7”<sup>148</sup>.

La gente nos seguía e hicimos un mini disco de 7 canciones en vivo, puro de nosotros por el 2004 entrando el 2005 y nomás estaba el *myspace*, pero me acordé que también estaba la piratería, lo lleve al *swap meet* y ellos se encargaban de distribuirlos por todo Tijuana, al ratito ya lo oías en todo Tijuana ¡Lo mejor para un músico! Te parabas en el semáforo y lo traían a un lado, había ocasiones que si vamos de aquí de la 5 y 10 al centro, 6 carros traían la canción; en las colonias, en las casas, de ahí para adelante con más ánimos y ya teníamos como 120-150 canciones, y por ahí le dimos, por el lado del narcocorrido y por ahí le vamos dando todavía, pero el *myspace* fue pieza clave.

Y ya que saco una rola entre cumbia y calabaceado que se llama precisamente “El Manguera”<sup>149</sup>, porque andaba la manguereada a lo que daba y nos abre más las puertas, hasta la graba Calibre 50, me hablaron y pagaron por las regalías y todas esas cosas. Donde sea la oías aquí, una de las 5 que más nos ha dado resultado, mucha gente le gustó, y es que ahorita ya está muy dividido el público, porque ya hay más variedad, bajas música de todas partes, ya no traen como antes como un disco tuyo nada más, sino con la memoria una de cada grupo, antes nomás el disco.

Nos iba bien en ese momento lo único que pienso yo es que nos faltó asesoramiento y proyección al grupo para salir de aquí porque estábamos en el punto para ir por todo, y eso siempre he creído que nos faltó porque tal vez alguien que se había fijado en nosotros pensó que ya teníamos compañía, porque lo hacíamos ver de esa manera, pero no traíamos nada, y es lo que le recomendaría a los grupos que se dejen guiar por alguien que sepa del medio porque pasa el tiempo y se queda y se queda, que se preparen porque ya todos tocan; tal vez nos ganó el conformismo.

Después del 2005, los 3 años posteriores estuvimos haciendo como unos 20 corridos, pero para toda la gente, antes de que separaran, me buscaban, me los pagaban, mandaban gente a

---

<sup>148</sup><https://www.youtube.com/watch?v=x2kc1UXERys>

los eventos, pura de que ahí están los datos y una dirección, la primera vez todavía estábamos en el restaurante; ese día íbamos a tener un evento acá en un antro grande tipo Las Pulgas se llamaba el Rodeo, como te dije a las 8 cumplíamos el compromiso, y allá teníamos que estar a las 10 a tocar, le íbamos a abrir a Julio Preciado ese día me acuerdo. Ya eran como las 7:30 estábamos terminando, ya un cliente había pedido las últimas 3, en eso llegan unos 8, 10 clientes y se sientan en una mesa todos, oyeron una canción nomás y empezamos a recoger y se nos acerca una persona y pregunta:

-¿Qué pasó, a poco ya se van?

-Sí, es que tenemos un compromiso a las diez y nomas un baño y nos vamos,

-Pues toquen unas 2,3 nomás.

-Qué más quisiéramos, amanecernos aquí, a eso venimos a trabajar, pero tenemos el compromiso.

-No pero es que me dijo mi camarada que si podían tocar una hora más

-¡Hijole! No podemos es que de verdad, tenemos compromiso

-Bueno, ni modo.

Y se fue, seguimos guardando, y en cuanto llega allá, yo lo estaba viendo a ver para donde arranca y en cuanto llega, se arranca otro y ya

-¿Qué onda, pues tocan ahí unas 5 canciones.

-No pues ya le dije a su compañero que no se podía, ya le expliqué.

-¿A dónde van a tocar?

-Ahí en el Rodeo, ahí tengo un compromiso,

-Nomás unas 3,4 que les hace

-Pues la verdad, como le digo compromisos son compromisos, que más quisiera.

-¿Entonces no se puede?

-Pues no.

Y nos fuimos, cada quien a su casa y nos vimos a las 10, tocamos, terminamos como a las 12, entramos al camerino y el dueño de ahí, pregunta por el encargado del grupo, ya le digo, y me dice: ven para acá, te habla un buen cliente, quiere platicar contigo, un muy buen cliente, trátalo bien. Me metí entre toda la gente y ya en las mesas estaba el cliente, allá me llevó, y era el compa que me había dicho en el restaurante, el segundo:

-¿Qué onda, qué pasó cabrón? que batallosos son, los vengo siguiendo desde allá.

-Ya ve que el compromiso que teníamos que no eran mentiras.

-No, ya sé cabrón, pero muy batallosos vengo buscando desde cuándo, ¿no sabes quién soy yo verdad?

-Pues la verdad no sé (en ese tiempo no tenía relación con nadie, más que otros músicos, pero ya oíamos los corridos de la Explosión y conocíamos de gente que andaba ahí)

-Soy el Muletas, (me da la mano) te vengo buscando porque quiero que me hagas un corrido, cabrón.

-Está bien (no preguntó cuánto ni nada), usted nomás diga.

-Mañana te van a hablar y te van a dar los datos, lúcete y ahí hacemos cuentas, ¿algo qué tomes? ahorita le mandamos algo para allá, pero no se pongan tan batallosos para la otra.

Así fue el primer corrido que me mandaron hacer y le hice como unos cinco a él. Se lo mandé porque antes los mandaba en cd, o mandaban por él, ahora ya puedes mandar por internet. Ya después nos hablaban para tocar, en donde sea, para oírlo en vivo el corrido, y se sienten bien acá, los meros reyes.

Entonces llegó el 2008 y se hizo la división y ya habíamos compuesto para todos, entonces nosotros fuimos uno de los grupos que quedo ahí en medio y no hubo problemas, porque es como si un matrimonio se dividiera y tú convives con los dos, porqué voy a dejar de hablarle, yo no tengo problema, el problema es entre ustedes, nosotros somos músicos, lo hablamos con ellos, se comprendió eso, cuando tú vas bien fundamentado con lo que expresas no quedan pocas opciones de negarse.

Por eso hice el corrido de “No voltee bandera”<sup>150</sup>; bueno a nadie se lo he dicho, pero ahorita te lo digo a ti, ese corrido yo lo hice para el grupo, el grupo era la persona que quedó entre la espada y la pared, porque había amistad a ambos lados, entonces yo quise hacer ese tipo historia, porque ya se echaban pico y se agüitaban si andábamos tocado nosotros para acá, pues se arregló hablando, no me cantes de ese cabrón o de aquel otro, pero se respetaba al grupo, te estoy hablando como de unos 3 años, del 2008 al 2011, nos tocó uno de los fenómenos más cabrones de Tijuana, pero hablando se entiende la gente y como una se ha portado bien siempre a ambo lados se llegó al acuerdo, porque a ambos lados estaban dos

---

<sup>150</sup><https://www.youtube.com/watch?v=3KHHPrIgWHw>

cabrones que pensaban bien, hablando de 7-7 acá, y el Muletas allá, el Muletas preso y el 7-7 muró en ese día del 2008 en la balacera del cañaverál.

En una de tantas tocadas nos cayó el ejército y caímos presos, menos el del acordeón porque no había ido ese día, le tocó a mi sobrino, 15 días en lo que se aclaraba, aquellos se fueron y nosotros quedamos ahí, ellos tienen su gente y avisaron, por 5, 10 minutos de diferencia se fueron y sabíamos que venían pero ya que hacíamos nosotros, ni modo de correr, está más peligroso, eso fue en el 2010 nos quitaron todo, perdimos equipo, todo, más de 15 ,20 mil dólares en equipo.

Por eso es que a nosotros siempre nos han visto de otra manera, que otros grupos, porque muchos con el simple hecho de tocar para esa gente ya se sentían parados, o les pagan con droga y nosotros no, venimos a trabajar; siempre guardamos una línea, no nos veían como todos los grupos, me tocó ver grupos todos tirados, o el otro lado, grupos que se intimidan, en cuestión de dejar tirados los trabajos como 15 años o fiestas, por ir a trabajar para ellos. A mí me la quisieron aplicar una vez, era en el 2007, recibí una llamada en unos 15 años, estábamos tocando y era el mero jefe, bueno siempre mandan al segundo, pero del mero jefe. Llevábamos 3 tandas:

-¿Qué onda? oye vengan a tocar (ya le habíamos hecho dos corridos a él, y ya le habíamos tocado unas 5, 6 veces).

Entonces le explico que estábamos en un compromiso, y me dice:

-Vengan a tocar, ando contento y quiero que vengan.

-Es que no podemos porque de verdad estamos en un compromiso

- ¿Estás seguro?

-Sí, pues pues estamos ocupados (luego a los tres minutos y yo tocando vuelven a marcar, ahora sí era el mero bueno).

-¿Qué pasó, eh, qué pasó? vénganse para acá, ¿qué no le dijo este bato que le dije?

- Sí, pero como le dije, estamos ocupados.

- ¡Ah! ¿Cuánto te pueden pagar, cabrón, que no les pueda pagar yo?

-No, es que no es cuestión de dinero es cuestión de compromiso.

-No, ni verga, ustedes vénganse para acá o mando por ustedes, (le repetí que no podíamos), pues ya te dije, vengan, les voy a pagar 10 veces más.

-No mire, le voy a decir una cosa, ni aunque me pagara un millón de dólares, no puedo dejar yo éste compromiso, pónganse en el lugar de la persona, que estamos tocando, es aquí una fiesta y que usted sea ésta persona humilde, y que llegue otro que sea más cabrón que usted y que nos pague lo triple.

-No, pues ya me chingaste, cabrón, bueno, pues entonces para la otra te hablo con tiempo.

Así se gana el respeto, si eres derecho, sincero, si no andas con mamadas, sobre todo ganas la confianza y otros grupos a la hora que querían ahí estaban, nos veían de otra manera. Pero sin duda, eran otros tiempos, ya no se puede dar el lujo de escribir como en el “Diablo paga plaza”, porque las cosas ya no son igual; te digo antes era uno mismo, ahora ya no se sabe a quién puedes ofender, del 2005 al 2008 era un solo cartel, del 2008 a 2011 se hicieron dos partes y del 2011 a la fecha es un cochinerero; agarraron la segunda parte y se dividieron ponle que en tres, y empecé a hacer otro tipo de historia, como el “Viernes 13”<sup>151</sup>, fuera de la violencia, ya empecé a darle otro giro, hice “La segunda oportunidad”<sup>152</sup>, como las cosas se complicaron tuve que empezar otras historias, “Buscando a mi hijo”<sup>153</sup>, “Ahora va la mía”<sup>154</sup>, un corrido a mi rancho de “Santa María, Sonora”<sup>155</sup>, que todos traían allá.

Y es que como músico andas en otro canal, tu objetivo es darte a conocer con un tema u otro, uno no lo ve tanto como: voy mencionar esto, porque eso no te garantiza que la gente le vaya a a gustar, eso estamos hablando por el lado de los músicos darse a conocer, lo que menos quiere uno es enredarse con la gente mafiosa, lo que menos se pueda es mejor, nadie quiere verse en eso, pero, hay excepciones de que el mismo ambiente te hace que conozcas a gente que anda en de narcotraficante o cualquier cosa y empiezas a agarrar amistad o algo y el error es involucrarse, o sea ya a veces ya dejas en segundo término la música y empiezas a relacionarte por el lado chueco, no se da mucho, pero sí se da, te involucras, haces amistad y al rato ellos mismos les piden trabajo entonces ahí vienen las cosas malas, pero uno busca salir adelante con la música, ya es decisión salirse de esa línea, tirar la guitarra y agarra el rifle.

---

<sup>151</sup><https://www.youtube.com/watch?v=1p36nvCla04>

<sup>152</sup><https://www.youtube.com/watch?v=i2KAsyB8-IE>

<sup>153</sup><https://www.youtube.com/watch?v=tQvZjvTOT1M>

<sup>154</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Dg3Gs4XttH0>

<sup>155</sup><https://www.youtube.com/watch?v=0gjmflzXYrE>



Otra cosa que nos benefició fue que en esa época nadie escuchaba otra música que no fuera de aquí, ya después vino el Movimiento Alterado, que vino a perjudicar a los músicos de aquí y varias partes de México. Se perdió audiencia, empezaron a agradarles otros grupos y empezaron a dejarte en segundo plano. El movimiento alterado empezó de una compañía y se dividieron en 2 o 3, pero fundamentalmente grupos de Sinaloa, no aceptaban de otros lados, todo lo que cantaban era de allá puro tema de allá, me imagino que venía un respaldo de allá, y nosotros pura música de acá de los contras, entonces decían ellos, para que los queremos aquí.

Fue un plan bien hecho, o sea, a lo que iban, y lo que los caracterizó fue la letra, más violencia, la letra, de locos, alterados, y a mi pues casi no me gusta opinar de la música de otras personas, pero lo que opino y sigo opinando es que estaba muy exagerado, entonces rompieron de un tajo lo tradicional, de una convivencia familiar, empezaron a contaminar hasta el oído de los niños, porque a mí sí se me hace exagerado como describen algo, que una anécdota que le vamos a mochar la cabeza, que lo vamos a hacer pozole, yo no estoy en contra del corrido, pero me gusta el corrido con clase, puede haber violencia, pero también hay clase en la violencia, yo puedo describirte un asesinato pero te lo defino sin necesidad de andar diciendo que le mochó los dedos o les hago así y asá, lo puedo decir con otras palabras y lo vas a captar, eso es lo único que yo no estoy de acuerdo en esas composiciones, y es que lo que pasa es que con una o dos personas de los dirigentes o líderes de ellos, que les sugiera: esto es lo que le gusta a la gente, hagan esto y esto, y ya todos creen que así es la absoluta verdad y todos se van por ahí.

Pero que funcione una canción, no se ponen a pensar que no fue por lo que decía, sino a lo mejor estaba agradable la tonada, y ahí iba la letra metida, y así se van todos los grupos, que si pega una canción de parranda todos parranda, que si pega cumbia todos cumbia, entonces yo pienso que fue planeado, que se le metió a la gente a fuerza, pero conozco mucho yo, compositores de allá de todo ese lado de Sinaloa que también están en contra de eso, hablando de los que componen baladas, o para banda, que ellos nunca harían un corrido, los he escuchado en entrevistas, por que como dicen ellos perdón por las palabras: si al pueblo les das mierda, el pueblo la agarra, bueno no son mis palabras, pero son las que usó ésta persona, y que le doy totalmente la razón, porque el compositor tienen capacidad de echar lo

que piense que no está bien o está mal, pero tenemos que ser más responsables en lo que escribimos.

Muchos compas escriben por escribir y no son responsables en lo que dicen, en lo que va a afectar adelante. Empiezan mochando una uña, y le funcionó y el otro le mocha la mano y el otro la cabeza y así se van, cada vez es más alterado, va aumentando más la violencia. Pero, ojo, que no conocen, están fuera de la realidad, es otro punto importante también, que son muy fantasiosos, esa es la palabra correcta para esos, que inventan unas fantasías que la gente piensa que allá a lo mejor sí se lo creen los de aquel lado, pero aquí no, unos está en el campo de guerra, uno sabe cómo están las cosas, y como para componer algo real o algo así, pues no hay como estar viviendo, a mí también me ha ayudado mucho eso, estar en el campo de guerra, aquí, porque no podría componer igual si yo estuviera allá del otro lado o allá en mi rancho, yo trato de hacer esa combinación de no salirme tanto de la realidad para que la gente me lo crea, porque pudiera componer un corrido diario o dos, inventar yo mis cosas, mi mundo pero no me siento a gusto y la gente no se la iba a creer.

No hace mucho, antes del Movimiento alterado, el corrido y la música norteña se caracterizaba porque no usaba muchas notas más que 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y 3<sup>a</sup>, que eran los principales tonos de una canción, y no nada más en el rancho, también en todas las ciudades la música norteña jugaba con esos tres tonos nada más. Ya después le empezaron a meter más cortes a la música en batería y entran estos camaradas y forman según el corrido progresivo que ya le empiezan a meter más tonos menores, entonces el tono menor ya no se escucha igual que un tono mayor, varía, y por lógica la voz también, ya nos es tan bravía como en 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, se meten a jugar más con las notas, lo hacen más complejo el corrido, en Tijuana, se contagiaron también ya no se conforman 1,2,3, tampoco.

No sé de donde copiarían ese estilo habría que investigar, yo te mentiría si te dijera de donde salen esas tendencias, a lo mejor alguien que andaba en Colombia, por hay alguien que iba a traer un encargo de por allá y escuchó algo por allá. Y nosotros sí le metimos unos cambios, pero los hacemos sonar diferentes, porque yo pienso, te repito, que se pierde, se oye como más débil la cantada, porque cada tono tiene su bravura y se aminora.

Nosotros no cantamos tan así como ellos, le metemos a nuestro estilo, a lo mejor porque no somos tan buenos para tocar, pero somos nosotros; lo que pasa es que si siguiéramos la moda pues ya íbamos a perder el estilo cada cierto tiempo ya no íbamos a saber quién somos, la gente va a preguntar ¿quién es, ya no es Revolución? Porque si te pones a checar los grupos que ya tienen años, Tigres del norte, Tucanes, Invasores, al oírlo tú ya sabes que son ellos, pero si hubieran seguido la quebradita, hubieran perdido ese estilo, es una marca un sello que cada banda tiene que tener, ese estilo no lo debes perder, sí lo debes ir modificando, pero sin perder la esencia del grupo, siempre puedes jugar con la música, pero seguir tu estilo, y dentro del género, el acordeón marca mucho el estilo del grupo, en la forma de ejecutarlo porque los otros se pueden confundir un poco, la batería, el bajo, bajo sexto, pero el acordeón es el instrumento que más define el estilo, cuanto lo oyes no necesita oír al cantante.

Es difícil decir cómo se identifica el sonido, casi son los adornos del acordeón, un estilo lo haces como repitiendo, aplicando una cosita en todas las canciones, entonces en realidad lo que hace el estilo está entre el adorno, pero le voy más a la forma de ejecutarlo y lo amarras con los adornitos, tu agarras 2, 3, 5 adornos y los estás jugando en todas las canciones, que los adornos vienen siendo no tanto la melodía, sino el cierre de la melodía, cada quien lo ejecuta y aunque toque los mismos botones si cambias.

Ultimadamente, lo que se ha modificado son las palabras, la expresión, aunque en el fondo viene siendo lo mismo, hay nuevas frases, pero mantenemos una línea que viene de Tucanes, Explosión Norteña, pero cada quien su estilo, lo que nos tocó fue una situación de violencia, que claro que no nos conviene a nadie, pero que empezamos a cantar o hacer composiciones y la gente empezó a recibir bien, y yo creo que una canción no va a hacer que mates a alguien, eso ya viene de atrás, de tú pasado, pero tampoco hay que irse a los extremos en las composiciones.

Hicimos muchos corridos, muchos pedidos a consecuencia de gustábamos mucho, pusimos de moda el narcocorrido a nivel local, la carrera de nosotros es de aquí de Tijuana, desgraciadamente, lo hicimos así muy local, las letras, también eso nos encasilló, nos cerramos el círculo, fue uno de nuestros errores, la gente muy local de otras parte te ven como 100% Tijuana por eso no hacemos muchas salidas, para no alborotar en otros gallineros. Yo por eso le aconsejo a mi hijo Ramón Gerardo que es solista y toca acordeón en Defensa

Norteña, y a mi sobrino de Grupo el Reto, que sean más versátiles, que no se encasillen y eso se los recomendaría a todos los grupos, que mantengan su línea musical.



El establo, calle sexta, Tijuana, B.C.

### *4.3 Gerardo Espiricueta. Representando el sonido de la frontera.*



De familia de músicos, abuelo, papás, tíos, primos, toda la bola somos músicos, de ahí nace el gusto, pero nunca por dedicarnos así de lleno, siempre fue como que la escuela y la música, siempre estuvimos intercalando. Yo empecé a tocar el acordeón porque mi papá tocaba acordeón, con mi tío Ramón de Revolución Norteña. Tocaban y empezaron juntos en la música, me acuerdo que tomaban clases, yo los acompañaba a los ensayo y todo el asunto y después de eso, de tanto estar ahí, ya familiarizado y empapándome, tenía 11,12 años, eres una esponja y estas adquiriendo todo, absorbiendo todo el conocimiento, me acuerdo que iban a clases a la cacho con un mentado Mario Marcetti, y los iba a ver ensayar, así llegó la curiosidad.

Después entro a estudiar batería, aquí abajo en el *Emti*<sup>156</sup>, en la 5 y 10, como 5,6 meses, y de ahí dejo de estudiar batería y sigo con el acordeón, y hasta ahí la historia es muy breve, mi papá también iba a clases con otro músico no recuerdo el nombre, músico de muchos años y le vendió un acordeón un Honner, después de ahí empecé a darle, a practicar, ya estaba en la secundaria y luego con mucho sacrificio compra un acordeón Gabanelli color rojo, que fue el que acompañó durante muchos muchos años, muchas giras, hasta que hace como 3 años lo pasé a otra manos. Te digo esto porque para el músico la relación con el instrumento es algo muy especial, es algo muy personal, entonces si el instrumento no está bien, desafinado, no tocas ni a gusto, parte de todo esto es hacer lo que te guste, y tocar a gusto, ya después de un acordeón con el que aprendí, un acordeón de esa calidad es cuando dices ¡ay güey! y es cuando empezamos a darle, ensayábamos nada más, le enseñé a tocar la batería a mi hermano cuando él tenía 8 años y toca conmigo hasta la fecha.

Mis influencias, pues lo clásico , los Bravos del Norte, Ramón Ayala, Invasores, mucha música de Sonora, mucho Hermanos Vega, Sergio, todos los Vega, Laberinto, muchas canciones que a lo mejor los grupos que empiezan en Monterrey o Sinaloa no se saben, es otro tipo de repertorio, es un punto importante también, el hecho de estar aquí en la frontera implica conocimiento de todo tipo de canciones, dentro del género, todo tipo de canciones de otros estado, entonces, por ejemplo, tú vas a una tocada particular y como estamos aquí en la frontera pues hay gente de Sonora, Sinaloa, Michoacán, Jalisco, y quieren escuchar las canciones que les recuerden a su tiempo, a su tierra, su gente, y te las tienes que saber. Yo me acuerdo que no me sabía por ejemplo los Caminos de Michoacán ¿Caminos de Michoacán, qué onda? o el Sinaloense, o el corrido de Nayarit todas esas cosas muy representativas, hace poco el corrido de Chihuahua, pues sí muy conocido y todo, pero pues no, y te lo tienes que aprender, es parte de.

Yo le he tenido mucho cariño y mucho arraigo a la música nortea porque es algo que me llena y creo que tengo una interpretación muy diferente a lo que se cree de la música nortea, no son las típicas canciones de caballos, ranchera y ya, rolas de pobre, pero no, la música al final de cuentas es universal, pero en especial la música nortea, para mi tiene algo que me llena. Por ejemplo si tú escuchas a Ramón Ayala, sus grabaciones pues están bien jodidas

---

<sup>156</sup> Escuela de Música de Tijuana.

como que se oyen bien feo, pero si te adentras a los instrumentos, pones atención, es una forma de interpretación bien cabrona, bien, bien pensada, bien estudiada, a lo mejor no tuvieron ellos el estudio musical pero entienden el toque que te hace gritar o vibrar o bailar o lo que sea, yo hasta ahora le puse más atención a la interpretación que tenían ello, los Bravos, y escuchas por ejemplo la batería de José Luis Ayala y para tocar con esa precisión y esos redobles que da y esa precisión que tiene en la pata, en el pedal, está muy cabrón porque no cualquiera lo pueda dar así, escucha por ejemplo los acordeones de Ramón no se le va ni una, o sea sí tiene la fama de que es el rey del acordeón y si te metes a escuchar su música bien te vas a dar cuenta porque es el Rey del acordeón.

No cualquiera puede tocar así como ellos, es por eso que todo ese tipo de influencias musicales a mí me tienen muy convencido de que la música norteña es excelente para tocarse y no cualquiera la puede tocar, ahora que ya no se usa sombrero cuando toca, o que lo trajes han cambiado, es parte de, pero el repertorio clásico lo seguimos tocando, ¿quién chingados no toca los tragos amargos, piquito de oro, rolas de los cadetes, los dos amigos, la página más de los nuevos cadetes?

Después ya estudio piano y guitarra en la casa de la cultura, ya estaba en la prepa, toda la secundaria estudié acordeón por mi cuenta, iba clases a veces con Joel Higuera antes de que se saliera de los Tucanes, con Alfredo Gonzáles, que ahora anda con Tucanes, acordeonistas de aquí, gente del gremio, de repente cuando coincidía con Juan Téllez, que es de Tradición del Norte y también acordeonista de Nortec, de hecho él fue quien me contactó con Nortec; También ensayaba con Alfredo cuando estaba con explosión norteña, hace 10,12 años. En ese entonces teníamos un grupo, no tenía nombre y cuando salió mi papá me dejó la batuta a mí para cantar, yo no cantaba, absolutamente nada, y con el cambio de voz, cuando yo tenía 13 o 14 años nos pusimos Los Plebes de Tijuana.

Los Plebes de Tijuana fue un *boom*, ahora sí que un *boom* dentro de la escena local, por ahí del 2006-07 cuando pues estaba en su apogeo la Explosión Norteña, estaban Linces. los Errantes de Sonora, los Vagos, la Revolución Norteña, y dentro de todos esos, los más morros, éramos nosotros, en ese tiempo también estaban los Sentenciados, Calor norteño, que siempre se dedicó a tocar más versátil, más bares, tipo *rock-pop*, por aquel lado, pero nosotros éramos lo de los corridos, ahí es otra onda, se formó parte de esa escena musical,

sin querer sin querer, el ambiente, el trabajo, que hay dinero, y las redes, ah, no sonaba tanto el rollo de la redes sociales, más que el *myspace*.

Ya entonces además de tomar clases con Explosión, tocábamos con ellos. Por ejemplo en el Rodeo Santa Fé, un salón muy grande, competencia directa de las pulgas, ahí era lo fuerte, yo me acuerdo que la Explosión ahí empezó, o sea cuando regresaron con su onda de los corrido porque no tocaba tantos corridos en ese tiempo, empezaban apenas con ese rollo y nosotros éramos los que les abrían los conciertos, hay amistad de mucho tiempo, y una vez que fuimos al carnaval de Ensenada, y nos fuimos con ellos directamente, en la camioneta de ellos y todo, fue una experiencia muy suave porque la vives desde el punto de vista del artista estelar, vas con ellos y sabes todo el tipo de cosas que pasa, que ahora ya sabe uno que pasa más o menos, pero imagínate a esa edad todo lo que aprendes lo que te va naciendo.

Cuando empezamos con el rollo de Los Plebes, empezamos con canciones inéditas, mi tío, dijo: está bien les voy a hacer una canción, una rola nueva, pero inédito, con eso tienen que empezar a darle. Mi hermano y yo hemos sido la base, acordeón-batería 1a y 2a voz, en ese trayecto entraron unos 8 pares de bajo-bajosexto, músicos de trayectorias, pero nomás nos ayudaban, hasta que entró Alberto Soto el bajo y Lalo Patrón al bajosexto, camaradas de mucho tiempo, y fue cuando el grupo se empieza hacer bien sólido, bien unido, y ya teníamos 17, 18 años y llega el golpe de la fama local, y llega fuerte, en ese tiempo trabajamos en la música, pues para la edad que teníamos estábamos ganando mucho, que a lo mejor ya dice uno, no era tanto, pero para la edad, la fama, que te reconocían en la calle, y de repente pasabas en cualquier lugar y sonaba en los carros tus rolas, y entramos al radio y suenan, suenan las rolas y empiezas a trabajar y todo, y estudiando la prepa, estudiando música, los fines trabajando en los mariscos ayudándole a Revolución Norteña los viernes, y sábados dobleteaba, fue el boom con los Plebes, hicimos varias rolas, varios movimientos corridos, canciones, y creo que ahora ya analizándolo yo desde otro punto de vista creo que el hecho de que haya funcionado el corrido o las canciones, fue en parte que estábamos bien morros, pero sobre todo que formamos parte de algo que estaba sucediendo en la ciudad, era algo que no se podía evitar, pero, no sé, diferentes situaciones, se escuchaban nombre de fulanito, y sí había violencia y un chingo, desde el 2006 si tú checas la historia, checas los periódicos, balaceras por todos lados, cuando nosotros estábamos le tocábamos a mucho *junior*, mucho



morrillo *pochillo* del otro lado, que de repente trabajaban allá y querían venir al modo, a gastar el billete aquí, llegamos a tocar mucho en el otro lado, en fiestas particulares más que nada, pero aquí en Tijuana, Explosión le tocaba a los grandes a los malandros o lo que sea, pero nosotros le tocábamos a los morrillos que se alucinaban con eso y no fue algo pensado, lo que pasó que se dio el shock, y una onda de generación porque estábamos bien morros y tocábamos esa onda, y no podías contratar a la Explosión o a la Revolución, porque se tenía la fama que cuando tocaban iba todo mundo, entonces el que quería algo así, pero sin involucrarse o enredarse, pues estábamos los Plebes, y tocábamos, vivíamos mucho por la Hidalgo, la Independencia, Playas, no tanto en la zona este, más para acá, el Hipódromo, particulares en la Cacho, otro tipo de mercado. Empecé el estudio de grabación, aquí, en este lugar precisamente grabamos una de las rolas en vivo que fue la que nos despuntó bien cabrón con los Plebes que se llama “El sicario del Caf”<sup>157</sup>, y no, olvídate.

Aquí la grabamos, aquí donde estamos sentados. Yo soy de la idea de que puedes trabajar bien donde sea, pero ciertas cosas y ciertos lugares tienen cierta especie de energía o magia, soy ideoso de que aquí se hacen muchos éxitos, por ejemplo, aquí también grabamos a los de Alta Consigna, aquí grabaron “La parranda va a empezar”, “El quesito” y todas esas rolas. Con lo Plebes sacamos un disco solamente, y se hicieron como 1000 copias, en la vida se volvió a saber de esos discos ni nada, ni yo tengo una copia.

Lo hicimos en un estudio que se llamaba casete, ahí por la Cacho, grabaciones en análogo, yo creo fuimos los últimos que grabamos análogo, nos tocó el brinco de la vieja escuela. Éramos los morros de la vieja escuela. Entonces llegó el 2008 y paramos un poco el proyecto. Después de la universidad hice el Grupo el Reto y sacamos el disco de la *Vieja escuela* por el 2009, 2010, y bueno sí tiene un sonido diferente, pero está tocado y pensado, echo y producido para que se tocara al estilo de la escuela que traíamos antes, te hablo de ritmos como el 6x8, ese ritmito más lento como lo tocábamos antes, las letras también, no tanto de que le corto la cabeza y daa daa, sino letras que te fueran diciendo como estaba la ciudad, como estaba la situación en ese tiempo, prácticamente es una radiografía de lo que pasó en

---

<sup>157</sup><https://www.youtube.com/watch?v=P15ANm8M-g>

el 2007-08, lo puedes checar<sup>158</sup> y te habla de muchas cosas, trae covers e inéditos, pero covers seleccionados, pensando en todo eso, cosas que pasaron.

Que ya se cuestiona que si estás relacionado o no, lo que sea, es irrelevante si te pones a pensar en que es algo que estaba pasando y que alguien lo tenía que contar. Ya se viene el tiempo y es cuando se empieza a relacionar la violencia con la música y ahí está muy cabrón, los músicos vivimos de ésta onda, vivimos de esto es nuestro trabajo y gusto, nos gusta hacer música, pero llega un momento en el que si tú pones un número de contratación está directo al público, y cualquier, cualquier te puede contratar siempre y cuando tenga el dinero para pagar, ya de que tú vayas o no, es decisión tuya, tú sabes si vas o no, ahí es donde hay mucha polémica entre los músicos, los artistas, si le tocan a fulanito, zutanito, tú sabes, es bajo tú propio riesgo, porque siempre te van a contratar de todo tipo de clientes y hay una línea muy delgada, muy delicada, entre tratar bien al cliente, sobrepasarte y ya hacerte su amigo, dicen que ser amigo no es delito, pero también hay que saber que rollo, y ahí donde te digo, mucha gente se enredó con la violencia y pum, empieza a ver matazones y cosas de esas, secuestros, arraigos, y chingadera y media, pero ya depende de cada quien. Nos tocaron chingazos duros, y aun así ahí andábamos.

Después se viene una evolución en el grupo a raíz de que estaba muy cabrón tocar corridos, porque sí, la música sí tiene poder de influencia muy cabrón, yo lo he notado, cuando empiezas a tocar los corridos se siente un ambiente bien, bien pesado, aunque no allá nada, nadie, ningún malandro, se siente el ambiente tenso; por todo, por la hora que es, porque todos andan tomados, porque tocando corridos y de repente a uno no le gusta y así.

Es ahí donde no somos responsables de esa situación, si nosotros queremos que no haya violencia en los lugares tenemos que saber también suavizar las cosas, tenemos responsabilidad hasta cierto punto, porque sí ha habido broncas, desde clientes que se ponen de que: no, no, no, para todo, no toques ese corrido y toca éste, o en los bares están dos mesas y uno quiere corridos de acá y otros corridos de allá y pide y pide y pues a quién le haces caso, y uno es mediador simplemente, de alguna manera estás tocando y si te piden una historia, le dices ahorita, primero vamos a tocar cierta canción o metes otro tipo de repertorio

---

<sup>158</sup><https://www.youtube.com/watch?v=xI44hWESEiI>

para suavizar o zafar, pero sí ha pasado, gracias a dios no ha habido gran problema, o que nos hayan querido matar, porque sabemos hasta donde y quienes son nuestros clientes, de alguna manera seleccionamos un poco o tenemos un poco es libertad de decir vamos o no vamos, en otros tiempos como en los Plebes, era de que vienes o vamos por ti.

Entonces en la relación entre la violencia y corrido que creo que se sigue usando, es utilizarlos como mensaje para el contrario, lo que sea y no era un mensaje explícito, pero a veces como estaban escrito decían muchas cosas que somos gente de aquí o de allá, y aquí no se van a pasar, eso es a lo que me refiero, entonces muchas veces como que te relacionaban o te decían tú le cantas a fulanito, pero nosotros le cantamos a todo mundo, a quién te pide un corrido lo haces. Y cambiamos de giro más que nada por el ambiente en el que estábamos, expuesto a muchas cosas, corridos siempre habíamos hecho y grabado y de repente pedían esto y lo otro, y no sabíamos ni quien era y lo hacíamos y lo grabábamos, muchos que pidieron no me fijaba en la letra nomas me enfocaba en la música, pero ya cuando lo escuchaba decía, ¡ay güey!

Cambiamos de nombre, de elementos, no que fueran malos, sino que empezó a bajar el trabajo, la fama, el dinero, por ahí del 2010,2011 y los músicos ocuparon trabajar. Buscamos otros músicos para el proyecto, cambiamos de tocar rolas de corridos tipo Explosión, bien tijuanero el rollo, a tocar rolas nortañas, Intocable, Pesado, la Firma, más Monterrey el rollo y pum, cambio de *look*, ya sin tejana, cambio de todo; nace de una especie de filosofía de vida, grandes retos para grandes hombres, porque representaba eso para nosotros, empezar dese cero, pero con los años de experiencia que teníamos, otro repertorio fue una cosa muy diferente y mucha gente me crítico por eso, me decían: oye, porqué cambias de nombre, va a ser bien difícil que vuelvas a pegar.

Al empezar el Grupo el Reto se presentó una tendencia general en que los tiempos, el tempo, la velocidad de las canciones empezó a cambiar mucho, por equis o ye motivo, pero sí ha subido mucho, porque yo grabo aquí, y de repente le grabamos muy arriba de lo que se tocaba antes, digo: esas ondas no las tocábamos así antes, está muy alterado todo el rollo.

Ahí hay una especie de influencia de Sinaloa, porque mi hipótesis es que mucho músico de banda se metió a querer, o metió la cuchara en proyectos nortños, mi forma de ver es así:

la banda siempre ha tendido a tocar muy rápido, muy correteado, muy arrebatados para tocar, entonces yo conozco varios bateristas que antes eran banderos, taroleros y se metieron a tocar la batería, y en la batería norteña tu llevas la base, si eres un bato bien arremangado para tocar, pues a todos los jalas igual.

También cambió con la entrada de la tuba, que el primero que supe que hizo esa fusión fue el As de la sierra, se oyó bien pero hasta ahí, se han querido hacer muchas cosas de experimentar, por ejemplo Julio Preciado que le hizo un homenaje a Ramón Ayala y le metió acordeón la gente dijo: ¿qué onda con este bato que le está metiendo acordeón a la banda? como que los sacaba de onda, eso también nos sacó de onda a los norteños, no tiene nada de malo, pero uno se resiste a ese tipo de cambios.

Cuando empezamos apenas iban a salir que Calibre 50 o Colmillo Norteño y te digo el baterista era de banda, de las tarolas y lo pasan a a batería y armó una revolución completa, el bato de la tuba también tocaba con otras bandas, con Recoditos y llega acá bien acelerado todo el asunto, entonces eso el bato tocaba el requinto, nada que ver no es el toque y vinieron a darle una fusión y todo, y pum se dio, yo estoy de acuerdo con eso, porque, sí hay cierta modificación, y dices va muy arriba muy acelerado pero es su estilo y esa fusión encajó, y ora van un chingo de bandas a hacer lo mismo.

Nosotros como el Reto retomamos eso, pero para el Reto yo agarré un bajosextero que tocaba *metal* el bato, lo saqué de su proyecto y le dije traigo esta onda así y acá, y llega él y sí tocaba pero no le daba el toque realmente norteño porque estaba acostumbrado a tocar lo eléctrico, y un chingo de habilidad, es cabrón, pero cuando llegas y agarras un instrumento acústico te tienes que cuadrar a sacarle el sonido y la mano se empieza a poner más dura para agarrar un sonido diferente.

Y el As de la sierra empieza con la tuba y ahí queda, pero viene otra oleada, otro rollo ahí de movimiento con los de los Twins Culiacán, toda esa onda, yo me acuerdo que también fuimos con los Twins a mostrarle el proyecto de los Plebes, me dijo: échenle ganas y toquen puros corridos y luego ya veremos porque estamos calentando un proyecto llamado los Buitres de Culiacán, nadie sabe, pero hay traemos un proyecto, se acaba de salir Fidel Rueda

del acordeón pero vamos a calentar un proyecto, y traemos otra onda con uno que se llama el Komander, y nos batearon bien machín.

Ahí fue cuando empezó ese asunto, y empiezan a llegar grupos de otro lugar, es otra forma de interpretar la música nada más, pero Tijuana era otra onda, los músicos de Tijuana y el estilo era otra historia, a pesar de que teníamos influencias de Sinaloa, Sonora en Tijuana, pues lo decimos nosotros mismos: nosotros vamos representando el sonido de la frontera y el sonido que tiene la música de Tijuana es muy diferente a otras partes, aquí es donde entra un género y se mezcla con otros y uno sabe tocar diferentes cosas, no digo que en otros lugares no, pero aquí se escucha de todo y aquí es donde se pueden dar las buenas fusiones.

Entonces éstos compas hacen el corrido progresivo que lo que hicieron fue que armaron un cuadro de músicos, el primero que los agarró fue Roberto Tapia y pues no hay exclusividad y todos los solistas empiezan a agarrarlos y se ponen de moda, los músicos de donde sea, éste cuadro se puso de moda y ahora toda la escena musical suena así, ya todo mundo quería tocar con ellos y los reconoces sobre todo por la influencia que tiene, porque el norteño siempre había sido más sencillo ahora trae una onda más rockera, más fusión en la forma de tocarlo, un ajuste en el género, que no es bueno ni malo.

Mira desde el punto de vista del productor y del artista es muy práctico, los mismos músicos experimentados, ya sabemos cómo suena, que sonido le podemos sacar, pues nos agarramos grabando tras tras, se dejan dirigir y sale, la cuestión es que no tiene chiste, no tiene caso sonar igual que otro y que otro, entonces ahí es donde no, se supone que estamos para proponer cosas nuevas y somos diferentes músicos y como músico no queremos que se nos confunda un estilo como ellos, o que suenan así, aunque el mercado se tiene que ajustar, de alguna manera le tienes que imprimir tú sello.

Y no se trata de ser muy virtuosos, me gusta mucho la precisión pero me gusta mucho que tenga el estilo, el sello y me ha costado mucho trabajo mantenerlo porque ha habido muchas corrientes mucha tendencia musical a querer mover las formas de tocar, pero no, tienes lo tuyo y tienes que aferrarte a tú estilo, por eso el grupo va representando el sonido de la frontera, aprendí mucho también con el Nortec que vale más tener ese sello de llevar el toque Tijuana a donde vayas, me ha gustado ese concepto de llevar a Tijuana o llevar el

sonido que surge aquí, que no se toca en otras partes u otros lugares, porque ellos tienen otro bagaje, pero lo que se vive aquí influye como músico y como artista, el día a día aquí en el frontera; hemos tenido la oportunidad de irnos a vivir a otra parte pero no hemos querido porque aquí es como la fuente de poder.

Después empecé giras con Nortec, primero con Bosticth y Fusible y otras con Hyperboreal, intercalando Grupo el Reto, Nortec, bares; y en esa época 2011 casi llegando 2012 mi hermano Martín le anduvo ayudando al Komander, Gerardo Ortiz, Roberto Tapia y en un proyecto de una morra que se llama Nena Guzmán, una de las morras que cantó corridos de aquí de Tijuana, no corridos de Tijuana, pero de aquí.

Empezó a bajar el movimiento con el grupo, andaba de gira con Nortec y nos hacen la propuesta de acompañar a la Nena el grupo completo pero sin el bajista, lo hablamos y aceptamos, fueron 2 años y medio que paramos el proyecto del grupo, pero aprendimos a operar la gira, agendar fechas, alojamientos, aviones, vestuario equipo, conocimos muchos artistas.

Terminó la relación laboral y con Del Records, pero se separan los hermanos dueños de la compañía y nace Gerencia 360 y se llevan a los artistas que estaban con ellos Escolta, Jorga Santa Cruz, nosotros ya teníamos pensado hacer un demo, ya lo teníamos hecho el de *Caminando a paso firme*<sup>159</sup>, porque veníamos venir todas esas cosas, nada más un cambio de *switch*, prendimos otra vez el proyecto pero ahora con tuba<sup>160</sup>. Y tuvimos suerte, no cualquiera agarra con una disquera, algo nos vieron porque no tenían necesidad de llevarnos ya tenían sus grupos, porque mucha gente dice traen disquera que pelada, pero hay mucho esfuerzo detrás de eso, lo que pasa es que muchos grupos trabajan con todo el esfuerzo del mundo unos 2 años y hacen un disco, compran un traje, pero nosotros tenemos tiempos, un vídeo, un sencillo, 6 meses un disco.

A final de cuentas podemos decir que fue una época a partir del 2006, 2008 y para adelante que vino a revolucionar muchas cosas, con la violencia que hay en el país, y claro que somos producto de nuestro tiempo, pasa algo en la sociedad, en el mundo y nos viene a

---

<sup>159</sup><https://www.youtube.com/watch?v=s7p1Ngt1Y7s>

<sup>160</sup><https://www.youtube.com/watch?v=U5mqHmj57KI>

repercutir a absolutamente todos, en la creatividad, en la influencia, empezamos a crear cosas diferentes, los escritores hacen obras de otra temas, los artistas los músicos escriben de los que está viviendo, nosotros percibíamos y hacíamos música producto de nuestro tiempo, las letras que se van a hacer 5-10 años después van a ase sobre eso.

Y aunque el corrido y la violencia sí van de la mano, creo que la música cambio más que nada cuando entra éste cuadro de músicos y empiezan muy virtuosos, es más que nada por eso, las letras, las letras fueron las que se transformaron más fuertemente, como te digo, era un mensaje demasiado fuerte y tenías que ser mucho muy responsable y cuidadoso, ahora volvimos a hacer unos corridos pero muy descripticos si lo analizas de lo que está pasando actualmente en la ciudad en el 2014- 2015, como la “Tía contra Culiacán”<sup>161</sup>, o próximamente “Las cachas de los Xolos”<sup>162</sup>, porque finalmente nosotros mantenemos nuestra línea musical.



Festival Charco, Madrid, 2016.

---

<sup>161</sup><https://www.youtube.com/watch?v=66xW8Bzwt1s>

<sup>162</sup><https://www.youtube.com/watch?v=FHBjEbXq6zs>

#### 4.4 Jorge Lezama. *Nos morimos en el punk.*



La música nos empieza a llegar muy jóvenes, éramos niños, a mí y a mi hermano Alan que es el otro integrante el baterista de Solución. Mi padre y mi madre vivían en la ciudad de México, somos nativos de la Cd. de México, vivían de vender discos vinilos en todos sus géneros, pero siempre, sobre todo, por el lado el *rock* gracias a mi padre, a él le fascinaba, y no tanto el *rock&roll*, porque era su tiempo, sino siempre se enfocaban en el *rock*, ya el *rock* clásico que le dice uno. Él nos enseñó muchas bandas extranjeras, inglesas, le gustó inclusive algo de *Led Zeppelin*, o Paul Anka, pero siempre estaba poniendo música, y nosotros dándole vuelta a los discos, viéndolos y oyéndolos.

Y tenemos otra historia, la de la familia de mi madre que eran músicos ya de orquesta, de escuela, mis tíos primos eran trompetistas, saxofonistas, corno inglés, tocaban los metales del *rock* extranjero, llegaron a ayudar a Chicago o Earth, wind & fire con sus presentaciones en México, que no llegaba el trompetista y ellos los ayudaban, y la banda donde tocaban ellos fue *Peace and Love*, una banda muy famosa, el Gober en los *metales* y el Pigüi baterista, son tíos de nosotros. Ya traíamos la música por todos lados, del lado de mi madre y mi padre que



tenían la discoteca. Siempre seguimos haciendo ruido, ya por nuestra cuenta teníamos un cuartito en la casa donde vivíamos en México y mi hermano tocaba batería con cazuelas, verídico, y yo hacía sonidos con un tubo de la lavadora que le ponía mi boquilla, porque fui sargento de la secundaria, tocaba clarín y corneta, entonces me gustaban también los metales por mi tío y yo con un tubo de desagüe de la lavadora hacía los ruidos y empezábamos a tocar covers de *Deep purple*, los únicos covers que hemos tocado en la vida, con aparatos hechizos, de niños. Ahí empieza el sabor a la música, Deep purple, Black Sabbath, Chicago.

Ya nos venimos a vivir a Tijuana, yo tenía 14, Alan 13 y empezamos a ser skaters, hicimos un grupo que se llamaba Rat Bools Skate, inclusive nos invitaron a patinar Jay Adams en paz descanse, Stacy Peralta, Tony Alba, y llegamos a patinar hasta las albercas de ellos en Los Ángeles, pero ahí empieza a hacernos cosquilla de nuevo la música, ya queríamos tocar, y Alan empieza en una escuela formal de batería a hacer sus ruidos, empieza a trabajar y se compra su batería y me dice a mí que participe con él, yo por mi lado, aunque éramos bien unidos, a la vez cada uno tenía sus ideas a mí me gusta seguir más con los metales y yo tenía un vecino, en paz descanse, un gran maestro saxofonista, y me empieza a enseñar covers de bandas *ska*: Madness, Specials, porque en Tijuana ya se oía la raíz de todas las bandas ska.

El señor con sax alto y yo con un barítono, empezamos a hacer ruido, invitó un percusionista y me llama la atención, quiero ser artista porque se me daba la facilidad de expresar ese sentimiento en la música, que es tan hermoso, el mejor, porque creo que sin música no podemos vivir, y empiezo a expresarlo y Alan por su lado también haciendo ruido con las percusiones, la batería, ya tocando muy bien, siempre ha sido muy buen baterista, pero cada quién aparte.

Una vez siguiendo con el skate platicamos con un guitarrista el primero que tuvimos, el Cejas, y él empieza a hacer sus acordes en guitarra y me invitan Alan y él: Ya deja el pinche saxofón enfadoso, está bien el *ska*, nos gusta, pero no te gustaría tocar esto y me ponen el *Hardcore*. A mí siempre me ha gustado la música más cruda, y me parece bien porque ya había *hardcore* como Black flag, Circle jerks, y algo de bandas inglesas como Discharge. Me dicen, no te gustaría mejor cantar esto, tú tienen la voz fuerte, ronca. Nuestro pacto fue no tocar covers nunca, todo original, y cantar en español porque la apertura para el *hardcore* en el mundo era tocar en inglés ¿por qué, con qué derecho vamos a cambiar nuestro idioma?

Las mismas bandas de *rock* en México el mismo Three Soluls in My Mind tocaban en inglés, compromiso: no covers, no idioma raros. Y empecé a escribir y ellos a hacer ruido y le entramos bien.

Y ¿cómo le ponemos a la banda? Fue un dilema, mil nombres, pero se dio ahí el que: oye no les parece que todo lo que estamos haciendo es como un solución yo les dije, y ellos: sí, sí, un solución para la vida o para sentir. A veces teníamos momentos muy deprimentes y sí pensamos hasta en la muerte, no de suicidarnos, pero creíamos que la muerte siempre existía cerca de nosotros, como de la gente en común, por el contexto, jóvenes rebeldes, te sientes oprimido; siempre en nuestra familia tuvimos mucho amor, pero nos dimos cuenta que no todas las familias era iguales, jóvenes muy abandonadas, familias separadas, traíamos el dolor de todos, siempre nos preocupó más la gente, hasta la fecha, que nosotros mismos.

Y ya dicen éstos, oye sí la gente está bien suicida, era el acabose de la gente, la vida ya no vale nada, pero yo siempre me quedé: no, pero siempre hay una solución, el nombre está bien bonito mortal, pero como lo hago sentir que no sea tan deprimente ni tan suicida, no pues es una solución, es un líquido que puede acabar con el mundo, entonces quedó el nombre la Solución Mortal, es un líquido que nos envenena a todos, y que es el sistema, que lo sabemos muy bien, el gobierno que nos ha hecho tanto daño, como el que vivimos ahora, y uno que otro que ha pasado por todo México, nos ha desgastado, nos ha hecho mucho daño. Empezamos a perfeccionar, invitamos a un bajista que es el bajista actual que volvió con nosotros el Remen, ahí estaba Cejas en la guitarra, Alan en la batería, Remen en el bajo y tú servidor y una súper banda.

Lo que te llama del *hardcore* o del *punk* es que para empezar fue un movimiento, el otro lado de la moneda, decían los grupos que eran blancos y el *punk* decía que era negro, que no es cierto que toda la fama los Beatles, los Rollings Stones, así empezó la teoría del *punk*, y nos gusta el lado ese de la rebeldía ya éramos rebeldes de naturaleza, nuestro padre siempre nos inculcó el no conformismo, sin ponerte en una idea política, sino no que no permitas que tus derechos los pisoteen, que en tú trabajo te maltraten, que a la gente la sobajen, que maltraten los animales. Solución mortal se enfoca mucho en ese lado, no crueldad animal, y esa es una idea el *hardcore punk*, entonces nos gustó eso, sino hubiéramos tocado *heavy*, o no sé, pero estábamos de acuerdo con esa gente que combatía la injusticia, nos identificamos

y sobre todo la música cruda, agresiva, rolas cortas, pero con un mensaje exacto, a lo que es, no darle muchas vueltas, están bien fregones todos los grupos, de todos los géneros, pero esto es lo que nos llamó más y lo dijimos, vamos a hacerlo a todo.

En Tijuana y en México había bandas ya tocando covers, era lo que había, llegaban a tocar una rolita en español, que lo Botellita de Jerez, bandas comercialonas, que estaban metidas en cosas diferentes que lo que el sistema te ponía, pero el toquecito de lo mismo; dijimos vamos a tocar *hardcore* agresivo, en español y de nosotros. Y fue un *boom*, en México no paraban de de pedir que fuéramos a tocar y cumplimos, nuestros casetes llegaron a todo México y el mundo.

Primero hicimos unos demos, una persona de San Diego nos ayudó en 1981, fue al cuarto, porque le llamó la atención como estábamos tocando, él es fanático del *hardcore*, nos lleva muchos años, no recuerdo su nombre, pero sigue preguntando por nosotros, es un artista, hace de todo, foto, pintura, de repente se pierde, así vive. Y fue representativo para nosotros porque él graba los primeros demos, nos da tips para mayor seguridad, estábamos morros, faltaba entender un poquito más las cosas, por ejemplo anteriormente decíamos que éramos apolíticos, pero entendimos que somos políticos al opinar de un sistema, yo lo aprendí desde que empecé a cursar mi carrera. Las canciones de esos demos vienen en el disco en vivo en el Fairmount<sup>163</sup>, eventazo, la raza nos quería muchísimo.

Los primeros años invadimos Tijuana, tocábamos mucho en México y en San Diego, pero amacizamos en Tijuana. Un evento crucial para Solución Mortal en la ciudad fue en unos 15 años, imagínate, la una amiga de nosotros le dice a su papá va a venir una banda, en Telefonistas, un lugar conocido clásico de Tijuana, olvídase. una locura llegamos como con 60 gentes todos diferentes, radicales, pelos parados, cortes raros, de colores, algunos tatuados, a la pobre muchacha se la quería comer el papá nomás lo oía: indigentes, malandrines, y nos decían de todo, pero ahí demostramos a la gente, a la sociedad que no éramos lo que parecíamos, si éramos rebeldes, pero no éramos desmadrosos, no pasó de que el que se puso pedo se le cayó la caguama, pero no hicimos un caos, cuando salimos nos dice el señor: no, de veras muchachos, yo pensé que me iban a hacer un desmadre, su música

---

<sup>163</sup><https://www.youtube.com/watch?v=ap2Y8zcPra0>

estuvo bonita, bailaron su música pero ustedes ahí, sin meterse con nadie, el señor quedó anonadado, entonces parte de la sociedad empezó a conocer, porque era gente como que tenía dinero, empezaron a reconocer que ya había *punks hardcore* en Tijuana, y nos dio mucha fuerza con la sociedad, pero con la policía fue un problema eh, porque ya nos empezaron a ver y ¿qué onda con estos cabrones? y ya había cuestiones en esa época, ahora ya me sé todas las palabras, había inteligencia de México o contrainteligencia investigando a subversivos, nosotros éramos subversivos para ellos.

Del 81 al 84 más o menos fueron 3 años durísimos, el feos y curiosos, la entrevista que nos hace Valenzuela<sup>164</sup>, todo eso era la verdad, una situación de que te agarraban en la calle, una putiza ¿por qué? por feo y curioso así te decían los güeyes, no había cargos, y también hicimos una canción de esa situación<sup>165</sup>. Y además nos reventaban las tocadas, los ensayos, incluso nos detuvieron unas 7,8 veces y nos fue mal, eh, mal.

Cuando nos aprenden una de las ocasiones ensayando en la colonia Libertad, de repente llegan los judiciales del Estado, que ahora son ministeriales, nos pegan una chinga de tehuacanazos, de todo lo más cabrón, nada más la chinga nos dolía hasta el alma, lo bueno de toda esta historia es que mi padre estaba detrás de todo esto, siempre bien responsable con nosotros, siempre cuidándonos y creyendo en nosotros; recalaba que lo que hacíamos no estaba mal, pero que la sociedad lo veía mal, pero le decíamos: no es la sociedad papá, es la policía, la investigación mal llevada de una seguridad pública que no está haciendo bien su chamba, sino enfocándose en los pequeños grupos inconformes como nosotros; incluso se llegó a decir que nosotros éramos una banda como acobijada por el sistema, que se nos permitían hacer todo y que nomás pintaban como una cortina de humo y era disfrazado que porque éramos respetados por los ricos, y era mentira, y eso lo dijo cierto bajista que tocó con nosotros y después se le olvidó que aprendió el *hardcore* con nosotros, se me revuelve el estómago de pensar que lo tuvimos.

Total que llegaron a decir que estábamos protegidos, pero no, era porque teníamos un jefe que nos cuidaba, a ver con mis hijos ¿qué onda, qué hicieron, alguna droga, nada, cual subversivos? Entonces está ocasión que te mencionó, decían los *chotas*: es que tenían lleno

---

<sup>164</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=w\\_rMkW4Ajhs](https://www.youtube.com/watch?v=w_rMkW4Ajhs)

<sup>165</sup><https://www.youtube.com/watch?v=PvJcOgyZ2xU>

de panfletos y propaganda. Y mi jefe: ¡ah! ahora propaganda, ¿son nazis o qué, porque la propaganda es de la segunda guerra mundial? No, no, pero eso fomenta a la rebeldía, llegaron a decir que éramos parte de la liga 23 de septiembre. Claro que no, les dijo mi hermana que es licenciada en derecho, la liga ya ni existe, agarra los libros, ya los mató el sistema, y sabemos de eso porque 2 hermanos de compañeros los asesinaron, eran de la liga, y eran estudiantes comunistas, nada más, ya los acabó el sistema dijeron que eran comunistas terroristas y eran estudiantes. Pero han sido rumores dentro de la escena, gente que siempre ha hablado basura, pero nuestro orgullo aquí está, vamos a todo el país y al otro lado, donde sea, y no llegamos a huevo, llegamos con toda la pasión.

En esa época era un hecho, regularmente tocaban todas las bandas, y ya cuando llegaba solución ya estaba la policía y me bajaban a mi o ya váyanse, inclusive mandaron raza, una vez en el Soler, la misma policía calentó a la raza para que nos sacaran a putazos, nos calentaron a los *cholos* de ahí que era puro criminal. Fue una tocada en una casa, nomás quedábamos 3, ya se había ido Alan, y nos brincan como unos 40, le dije a los compas hay rifárnosla, hay que salvarnos, de repente el bajista que te hablé se nos va, brinca por atrás y la muchacha de la fiesta, sabes que ya se fue, para que se pongan las pilas y péense porque ya vieron a fuera, y chingue su madre a rifárnosla, llenos de pedradas, botellazos, tirar golpes y corres, lo bueno que siempre nos hemos sabido defender, buena escuela de box y nos fue bien , eran un chingo nos hubieran matado.

Llegamos a pararnos a la comandancia, todos ensangrentados, pero que iban a salir, estaban bien de acuerdo para que nos dieran la madre, pues otra vez córrele y un taxista, de verás a veces que hay un dios que te pone alguien, nos salvó la vida, porque ahí te mataban, yo conozco a la gente de la info y son bravos: súbanse chavalos porque ahí vienen sobre ustedes, afuera de la comandancia los policías nunca salieron tampoco íbamos aponernos ¡ay ayuden! porque nosotros mismos teníamos un orgullo y no nos podíamos quebrar que nos tuerzan estos güeyes a que nos maten, pues que nos tuerzan.

Ese tipo de experiencias, nos hicieron parar de tocar tanto en Tijuana y empezamos a ir más a México a Ensenada, otras partes, ya teníamos mucha fortaleza, estábamos muy seguros de lo que estábamos haciendo, cada vez más fuertes, seguía el cejas, y la banda estaba fuertísima, nos empiezan a invitar mismos camaradas, que eran emigrados, y empezamos en

lugares claves de San Diego donde tocaban todas las bandas llegamos a abrirle a English dogs<sup>166</sup>, Zeta chrome, incluso a Green day, cuando todavía no se oían, ni eran los mismos, un montón de bandas inglesas y obviamente californianas. Para ese entonces ya estaba despegando la escena *punk* en México, grupos como Turbulencia, con otros nombres, mismo Espécimen con otro nombre, muchas, se cambiaban el nombre. En 1984 ya ven la calidad que traíamos y por medio de Luis Güereña de Tijuana no, nos hace el contacto con unos organizadores que se llamaban Golden Boys, que traían muy buenas tocadas GBH<sup>167</sup>, Chaos UK<sup>168</sup>, Discharge<sup>169</sup>, y tocamos en el festival internacional de *Hardcore* que se hizo en Los Ángeles al mismo tiempo que las olimpiadas, para hacerle ver al mundo que el *hardcore* era una fuerza mundial. Además que anteriormente tocando con *Dead kennedys*<sup>170</sup>, *Black flag*<sup>171</sup>, *Circle jerks*<sup>172</sup>.

Ya estábamos en pleno apogeo, 85-86, estaba el auge del Iguanas, ahí pegado a la línea, y alternando con bandas de *metal* más extremo como Possessed, Testament, Dark angel; para esto, las bandas y la gente ya estaba fusionada, desde las movidas de Black Flag, Saint Vitus, se habían fusionado las bandas metaleras con el *hardcore*, también en Europa, con grupos como Venom, pero ya a nivel más quedó muy claro, por ejemplo con Metallica tocando temas de Discharge<sup>173</sup>, tatuajes de Misfits, se empezó a abrir esa unión de las bandas del speed metal con el *hardcore punk*: metaleros con camisas de punks y los punks con camisas de metaleros, y ya era una comunidad, todo se valía, bailaban igual *slam* ellos, les gustaba la música agresiva, era parecida, poquitos más acordes, poquita más guitarra, pero lo mismo: rápida, pesada, fusionada, finalmente desembocó en el *Crust punk*, ya es la cola de la fusión del *speed*, del *black*, del *punk*, la consecuencia, porque mismas bandas que tocaban *hardcore* se hicieron más *crust*, desde la greña, el pelo ya es diferente, pero es la misma idea, yo lo veo igual, porque hay bandas como *Nausea*<sup>174</sup>, *Extreme noise terror*<sup>175</sup>, es un *hardcore*, nomás

---

<sup>166</sup>[http://www.metal-archives.com/bands/English\\_Dogs/17467](http://www.metal-archives.com/bands/English_Dogs/17467)

<sup>167</sup><https://www.discogs.com/es/artist/257143-GBH>

<sup>168</sup><https://www.discogs.com/es/artist/251597-Chaos-UK>

<sup>169</sup><http://www.metal-archives.com/bands/Discharge/26385>

<sup>170</sup><https://www.discogs.com/es/artist/239092-Dead-Kennedys>

<sup>171</sup><https://www.discogs.com/es/artist/253278-Black-Flag>

<sup>172</sup><https://www.discogs.com/es/artist/253257-Circle-Jerks>

<sup>173</sup><https://www.youtube.com/watch?v=s7YSVfKLVMS>

<sup>174</sup><https://www.youtube.com/watch?v=s7YSVfKLVMS>

<sup>175</sup>[http://www.metal-archives.com/bands/Extreme\\_Noise\\_Terror/1046](http://www.metal-archives.com/bands/Extreme_Noise_Terror/1046)

con un toque diferente de la vestimenta, traen algo muy diferente, que también está suave, está rico.

Después me separé un tiempo de la banda, en el 1994 tocamos en México, no me gustó el comportamiento de no darle la importancia que le doy a mi trabajo, esto me fascina, pero la música es algo diferente, no voy a comer nunca de ella, nos hicimos de palabras, tomados, y les dije que yo me regresaba, noté que se conformaron, no era que yo fuera el chingón, sino que era mío el material, era mía esa historia, y que ellos no me respetaron mi parte.

Escuché que ya estaban buscando un cantante allá, y hay un güey, que lo conozco, es buen camarada que cantaba mis rolas, pues adelante quédense, llegando a Tijuana olvídense de mí, yo no sigo, es mi vida, la tengo tatuada, ¿se van a poner muy radicales conmigo? yo pedí permiso en el trabajo, aquí estoy, pero no les importó. Los dejé 4 años, después regreso, y para mí la tocada de regreso es muy significativa, me encontré todo, la alegría de tocar, estar ahí, y espérate, en esa tocada encontré una mujer grandiosa, tuve un cambio profundo, dejé bien a mis hijos, pero la conocí a ella, me dijo que había venido a vernos, que le gustó mucho estábamos muy contentos y me enamoré.

Entonces una de mis condiciones para regresar a la banda, fue que le dije a Alan que quería nuevos miembros, quería que se fuera el guitarrista de ese momento porque supe que hacía *bisnes* con solución, de dinero que le mandaban de las disqueras europeas y no reportaba, él fue quien me hizo encabronar cuando abandoné la banda, porque me quería pagar con discos, camisetas, parches, siendo que los lugares habían estado a reventar, y para acabarla de chingar, nos canceló un show en Japón. En esto aparece, Raúl, lo fuimos a ver a su banda de *metal*, inmediatamente hicimos gira por el país y los punks lo aceptaron, cuando ya había cambiado un poco la escena, otra vez separados, los skins y los punks decían: es bien cabrón ese puerco, venía de la banda puercos, y además pinche cosota, y tiene un punch cabrón, traía la música, es muy buen músico y regresa nuestro bajista original, el Remen, y otra vez a darle.

Pasó un buen tiempo, pero en el 2007 entré al estudio por primera vez, una experiencia grandísima, hacerlo bien, con *timing*, con mucha pasión para grabar, y fue en Rosarito, un estudio pequeño, del baterista de Kung fu monkeys, y nos queda bien el álbum, suena bien

bonito, bien fuerte, la primera vez que trabajamos con una disquera, Discos Denver<sup>176</sup>, muy mala paga, caciques, pero nos sirvió, como había estado apagado solución, retomamos esa fuerza.

Y fíjate, en que momento, estaba inaugurándose la guerra contra el narco, aquí en Tijuana ya había consecuencias muy grandes, sobre todo porque el problema vino cuando la droga se quedó en México, empezó un caos total, todo ese cristal, los kilos de cocaína y mariguana combinada con muchos químicos se queda en México, la gente se vuelve loca, y aparte todos necesitan dinero, vivir aunque sea 5 años pero bien vividos. Experiencias muy cercanos de hijos de compañeros, amigos, que los habían asesinado o los habían lesionado el narcotráfico, malo, feo el asunto.

Entonces imagínate, aunque eran temas clásicos de nosotros tenían la rabia todavía, por eso le pusimos *Peligro de extinción* tú lo escuchas<sup>177</sup> y además de la calidad de grabación mantiene la reflexión antisistema<sup>178</sup> de la violencia que se vivía y se vive hasta el momento, porque finalmente ese es el *hardcore*, el conocer el *punk*, el poder ser músico me dio una facultad de expresar lo que no podía hacer como gente común, siempre he tenido esa forma, esa manera de gritar, yo nunca hablo, grito, a veces gente se ha ofendido, misma gente allegada a mí, pero la belleza del gritar, o sea saber hacer, y saber reconocer la belleza de un grito, tiene que ver con un sentimiento, es tener un poquito de desesperación y acordarte que cuando estás encabronado tienes que gritar porque es coraje y quieres que te oigan, y hombre, la ayuda de la batería y la guitarra van juntas es, pura expresión, encabronamiento con el sistema, con el abuso, con lo que lastima y lo que lacera a la sociedad.

Y empezó más dura la violencia, fue una de las razones por las que yo me vine para Mexicali, y como músico te afecta, y empieza la gente a crear nueva música, yo siempre he sido de la idea de que debería de haber más conciertos gratuitos, aunque muchas veces la gente que no conoce pueda pensar que pinches locos, es importante hacer entender que ésta música es para servirle a la comunidad, la gente después de lo que estuvo viviendo, tuvo

---

<sup>176</sup>[https://es.wikipedia.org/wiki/Discos\\_y\\_Cintas\\_Denver](https://es.wikipedia.org/wiki/Discos_y_Cintas_Denver)

<sup>177</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=yV5y\\_9deEnc](https://www.youtube.com/watch?v=yV5y_9deEnc)

<sup>178</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Jqbcd71QJl0>



que escuchar otro tipo de música, los mismos músicos para tranquilizar un poco a la gente que estaba muy alterada, muy enojada con los sistemas.

Fíjate como el repunte de música lenta viene después de que tiraron las torres gemelas y el caos, el terror que les provocó su propio gobierno, te hablo de bandas fuertes americanas, dentro de nuestro género, que vieron que tenían que calmar a su gente que estaba desesperada, el cambio de Neurosis, que venía del *hardcore* en los ochentas con *Pain of mind*<sup>179</sup>, y lo que saca para 2001, algo ya loquísimo, muy experimental, muy tranquilo, claro con su parte *hardcore*, pesada, distorsionada pero ya muy transformado<sup>180</sup>, o sale Isis<sup>181</sup>, ya con lo que llaman *postmetal* que sí cambió, impactó al *hardcore* también y se empezó a hacer cosas muy buenas.

Aunque es diferente, tenemos una historia distinta, pasó algo similar la gente estaba muy alterada y se necesitaba tranquilizar, y los mismos grupos de *hardcore*, los de *crust* como te decía ahorita, retomaron esas influencias, aunque personalmente no te sabría decir nombres, es lo que se ha visto ahorita, verdad, un repunte de lo psicodélico, el *doom*, que en realidad volvió, porque como te digo ya existía, o empezó en México.

Nosotros seguimos en la línea dura del *hardcore*, es un movimiento muy grande que está vivo, en 2011 sacamos el disco *Renovarse o morir en un mundo muladar*<sup>182</sup>. Tengo 55 años tengo treinta y tantos cantando y gritando. Esta vida es levantarte diariamente y que te duela todo, siempre lloro, se burlan de mí, me dicen chillón, pero es que tengo mucho coraje, no lloro de cobarde, lloro de emputado, todo el tiempo me emputa que no consideren a la gente, a los niños, a los animales, me duele mucho y vivo por eso y voy a vivir y morir así, sufro no le hace es parte de, lo que me hace más fuerte lo que me hace sentir con vida, encabronado con todo lo que esté mal y con la gente que hace daño, sufro mucho por eso, pero sufrir es lo que te hace fuerte y trato de transmitirlo en mi música, porque la música me lleva a reconocer que soy parte de los humanos y que tengo que buscar que la gente entienda lo que vivimos, ahora la violencia misma.

---

<sup>179</sup><https://www.youtube.com/watch?v=FRp6n6-BvRo>

<sup>180</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Pycr-q0qCHw>

<sup>181</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Oc2E5WcQsfw>

<sup>182</sup><https://www.youtube.com/watch?v=KkQ88zD6HAM>

Porque esto va mucho más allá de la droga, su uso es cuestión de libertad y responsabilidad, la usemos o no la usemos hay que tener conciencia, no porque necesito algo tenga que matar, que robar, hacerle daño a alguien, las drogas, los estupefacientes están y estarán por siempre en la historia, lo hacían los mismos guerreros, los mismos que descubrieron nuevas tierras, pasándola sin comer, usando lo que sea para vivir a veces la gente necesitamos un estimulante, a veces el amor, la coca cola, todo es una droga, si nos llega en el momento bien, y con responsabilidad, simplemente que el sistema hace prohibiciones, con tabús o con lo que sea, pero siempre para conveniencia política. Por eso debe ser con responsabilidad, cada quien su cura y no dañe a nadie.

Ahora punk criminólogo, que voy a ser en 2,3 meses, voy a participar en salvar a la gente misma que participa en esto, como lo pude hacer con la música, que la gente cambiara, es mi objetivo acercarme con ellos, no sé veremos en qué se puede ayudar, por lo pronto vienen algunas tocaditas, siempre son importantes, tocar y tocar, porque ahí es donde nos reconocemos, es nuestra vida, vemos a nuestros amigos, sabemos que siguen en la misma línea, conocemos gente nueva, y siempre el comentario, que bueno que siguen, Remen, Alan, Yorsh; viene el nuevo disco que se va a llamar *En el umbral de la muerte* y posiblemente sea lo último, porque tengo que hacer otras cosas, el objetivo de mi vida va a ser trabajar en la sociedad, es mi vida, muero de ganas de ayudar, grupos de secuestradores, sistemas penitenciarios, quiero escribir un libro, porque lo que yo diga así nomás de hablar se pierde, en cambio un librito y cuidar a mi familia. Pero siempre, siempre, en el *punk*, pararte firme, decir que estamos encabronados y que nos apasionó esta madre y nos morimos con esto.



Aniversario Heaven & Hell, Plaza Oasis, Tijuana, 2016.

#### 4.5 Alejandro Gómez. Entregado a la fiesta.



El gusto por la música desde siempre, siento que vengo de una familia muy musical, no de músicos, sino musical en el sentido de que siempre escuchaban un chingo de música, de siempre mi papá compra discos, amante de la música, mucho *rock* en inglés, algo de música disco, entonces la música siempre me llamó la atención, pero no fue hasta alrededor de los 11 años cuando ya empezó el gusto propio, que fue lo que salía en MTV, pero lo rebelde se podría decir, como Limp bizkit, Linkin park, Korn, pop-punk; que yo creo que cuando conocí a Blink-182 y toda esa camada de bandas *pop-punk* quise aprender a tocar, para hacer esa música, así fue mi primer acercamiento con la musical.

Lo tengo clarísimo, en la prepa, como vivimos en Rosarito, que aunque está bien pegado a Tijuana, a los 12,13 años no sales mucho, no tenía contacto directo con gente que conociera esa música y en ese tiempo estaba el internet emergiendo y estaba el Ares<sup>183</sup>, que era el

---

<sup>183</sup>Programa para compartir archivos persona a persona por internet.

programa para bajar música por excelencia, y cuando bajabas una canción que te gustaba había comentarios en el archivo y gente te decía: si te gusta esta banda todas estas bandas te van a gustar, y de repente de Blink, te recomendaban bandas un poco más políticas, como el mismo sonido, pero un rollo más político, y les ponías atención, y como que ya tenía un trasfondo ya más amplio más que unos gringos clasemedieros nada más en el desmadre y sale gente con un mensaje político bien establecido, cuanto a las temáticas y en el sonido, a la vez, las bandas se iban poniendo más pesadas, pasas de Blink<sup>184</sup> a Apatia no<sup>185</sup>, y ya es algo bien pesadote a comparación, y luego Los Crudos<sup>186</sup>, ya otra cosa bien diferente. Me acuerdo que me gustaba la cura de meterme a los chats ahí del Ares, entonces unos que decían punk, ska, oi, cosillas así, me metía y había gente que hablaba de bandas, y otras que hablaban de política, anarquismo, comunismo, de repente se ponían las discusiones bien cabronas, sobre lo que es punk.

Te adentras y empiezas a ver que hay otros tipos de *punk*, no nada más desmadre y hacer lo que quieres, sino que lo recubre toda una crítica política, al neoliberalismo, o varias cosas y pues cuando estas chavo dices ¿qué es esto? Y empiezas a leer, a escuchar con atención, y pues claro que las ideas libertarias te empiezan a jalar. Empezamos a buscar más bandas de México que sonaran así o estuvieran dentro de esa cura; y empezamos a ir a las tocadas en Tijuana y pues estaba bien al pedo porque siempre había fanzines, hubo un momento que estaba un auge bien chingón, un chorro de raza, protestas, *food not bombs*<sup>187</sup> desde hace un chingo, las tocadas, qué quién se sabía en la lira de Contra ti capitalismo<sup>188</sup>, y otro que yo en la batería, así se armaba la gente, pero decayó eso de la raza muy politizada, pero hubo un momento que estaba bien chilo cuando recién estábamos entrando a la escena, por allá del 99,2000,2001.

Y empezamos con los instrumentos yo guitarra y mi hermano el bajo, a coverear bandas y nos grabábamos con micro de compu, puro bajo, guitarra y gritando a lo tonto, porque no conocíamos a otros punks, éramos él y yo y en los chats, no teníamos contacto físico,

---

<sup>184</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=sT0g16\\_LQaQ](https://www.youtube.com/watch?v=sT0g16_LQaQ)

<sup>185</sup><https://www.youtube.com/watch?v=VGBgFHO5fCU>

<sup>186</sup><https://www.youtube.com/watch?v=-wx67T7TOk>

<sup>187</sup>[http://foodnotbombs.net/new\\_site/](http://foodnotbombs.net/new_site/)

<sup>188</sup><https://www.youtube.com/watch?v=N887r4Pp50M>

teníamos a idea de hacer una banda, pero no había gente, hasta en la prepa conocí, fue como un acercamiento natural, había otros 2 güeyes, que eran *punks*, yo no los conocía para nada, pero empezaron a andar con unas amigas y pues natural, porque los únicos *punks* de la ciudad, y las morras también trían su cura, vestían animal print, pelo de colores. Y ahí anduvimos en el *punk*, y andamos todavía.

Iwokk se formó a finales del 2006, aunque en ese año ya estaba la violencia, porque aquí siempre ha habido violencia, empezamos poco antes del verdadero desmadre que aquí en Tijuana fue en 2008 al 2010 más o menos, y el impacto es claro, ahora a 10 años de distancia, te puedo decir que la escena de Tijuana, que es chingonsísima, no te voy a decir que no, me atrevería a decir la segunda mejor escena después del DF; ahorita somos una escena muy *rock&roll*, antes éramos una escena anarcopunk, politizada. Cuando empezamos todos andábamos intercambiando fanzines, revistas, discos, ensayos, que llegaba alguien: traigo tantas copias del libro de Bakunin, te lo cambio, antes se veía eso, ahora ya no se ve.

Y no nos tocó personalmente, pero sí a gente que conocemos, que les tocó tirarse al piso, que confundieron a algún vecino, o que tal conocido que andaba de malandro ya lo veías muerto en las noticias. Primero decayó la vida nocturna, las tocadas, no completamente, pero sí decayó en general la avenida Revolución, lugares del centro para tocar. Pero segundo, sí hubo una tendencia de despolitización, o más bien, otra forma de abordar lo político, pues de la tradición del *punk* el abordar lo político no se reduce a lo meramente jurídico, siempre existieron otras formas de pensamiento, ahora lo relaciono mucho a esa onda feminista de que lo personal es político, el *punk* y el feminismo han ido muy acompañados. Yo pienso que por ahí viene toda esta nueva onda de tocar lento, que no es nuevo, son sonidos que existen desde hace 15,20 años, pero que apenas están llegado a México, yo pienso que más tarde que temprano, pero que que bueno que estén sonando.

Cuando no hablas de la violencia no es por dejar de ser político, no la ignoras, simplemente tratas de evitar el lenguaje del terrorismo del sistema, porque sabemos que el narco y el gobierno son lo mismo, entonces sí da miedo, y al no reproducir la violencia, porque sí ya nuestra música es agresiva, te tratas de mantener antisistémico. Porque es verdad que ninguna banda habló directamente de eso, salvo casos aislados, sin embargo sí se hablaba mucho de eso, la gente de la escena es muy inteligente, como en todos lados; pero

particularmente gente de nuestro círculo que consumimos psicotrópicos pues sí te provoca un conflicto de saber que al comprar eres parte. Por eso yo estoy en favor de que legalicen todo, porque yo sé que no me voy a picar la vena nomás porque la vendan en la esquina, pero sobre todo porque a fin de cuentas las drogas las vas a obtener de una forma o de otra, y si puedes hacerlo de la manera más sana, con medidas de higiene necesarias, y ¿por qué no bien? reglamentado, generando impuestos, empleos, etcétera.

Todos estos factores confluyen en la música que hacemos en Iwokk, porque yo pienso que si un sentimiento provoca o emana del *punk* es rabia, por eso el *hardcore* te da un sentido rabioso, luego empiezas a tener contacto con otra música, porque a veces cuando estás chavo te cierras mucho, y si no es *punk* te vale madre, pero con la apertura de la percepción y un contexto de violencia te empiezas a abrir a otros tipos de música, quieres transmitir esa misma rabia, pero de una manera más elaborada, musicalmente hablando, que yo creo que en este disco pasado, de *Expansión, continuidad y colapso*<sup>189</sup> intentamos hacer, grabamos un *EP* en 2010, después que regresamos de nuestra primera gira, pero hubo cambio de integrantes y a su vez quisimos dejar atrás ese sonido para hacer otras cosas, entonces nunca salió a la luz, era como crust melódico de lleno. Digamos que vas evolucionando, vienes desde un *background punk*, pero de repente te gusta otra música que no estrictamente *punk*, vamos a llamarlo *metal*, sin meternos mucho en géneros, pero sigues pensando lo que se caracteriza del *punk* el *DIY*, veganismo, lo que sea, y eso es lo que le pasó a mucha gente, musicalmente hablando me considero más *metalero* que *punk*, y mi música es *punk*, no en sonido, pero en esencia.

Además de la forma de manejarse la banda, de una banda de *punk* tocando *metal* a una de *metal* estrictamente, esos güeyes si los patrocina X marca y se van por ahí y les sacan el disco y con la marca de la compañía su disco, quizá no les importe. Nosotros nos manejamos por *DIY*, las dos giras que hemos hecho, que han sido las experiencias más cabronas que hemos tenido fueron autogestivas, independientes. La primera tenía unos 21 años, y toda la organizamos gracias al *Myspace*, que era una red social que ayudó mucho a la música independiente, yo

---

<sup>189</sup><https://iwokk.bandcamp.com/>

pienso que mucho del crecimiento y fortaleza de la escena nacional y muchos vínculos de bandas que se conocen hasta ahora se dieron gracias al *myspace*.

Decidimos irnos de gira y se nos hizo fácil decir en tal ciudad conocemos tal güey, sabemos que pueden ayudarnos y escogimos los puntos claves que podíamos ir, que fueron, Mazatlán, Manzanillo, DF, Guadalajara, San Luis Potosí, Monterrey y Ciudad Juárez; planeado bien chafa porque eran distancias bien largas, a nosotros se nos hizo bien fácil, pero no nos pusimos a medir bien las distancias, pero en fin, nos fuimos en una camioneta de mi papá, una Aerostar, no teníamos mucho dinero, éramos 5 llevamos a otras 5, 10 personas echas bolas, y nos fuimos sin equipo, con nuestros instrumentos nomás, guitarras platillos y tarola, el otro guitarrista ni guitarra, una gira súper austera, a lo *punk*, así que con los amplificadores que nos tocaba en cada ciudad si eran amplisote o cajitas de cereal, pero la gente nos recibió muy bien ,porque en ese tempo era el auge de ese sonido de crust melódico, la cura Ekkaia<sup>190</sup>, y que una banda de lejos viniera y con ese sonido estaba chido. Ya al segunda que fue éste año, cabe destacar que la camioneta se descompuso en Juaréz, la vendimos al yonke, nos regresamos de *raite* una chingota, no llevabamos ni parches ni camisetas, no teníamos disco entonces si a alguien le gustó ya no tenía forma de acordarse.

Y ya siendo más específicos, los *punks* empezaron a crecer en ciertos género como el *doom* o el *sludge* que fueron movimientos naturales, y yo pienso que sí, sí van ligado bien cabrón con ciertas drogas, en general si consumes, a la música que haces, pero hablando de bandas de culto como Electric wizard<sup>191</sup> o Sleep<sup>192</sup>, han hecho música bajo esos efectos y la neta si reflejan un chingo en su arte, en su música, encaja como está representado el efecto, y no digo que estrictamente sea así, pero sí lo puedo entender porque el *rock* psicodélico está vinculado al psicotrópicos, el *stoner* a la *weed*, sí lo comprendo, porque viene desde antes, los mismos Doors, el *blues* .

Entonces esto se conecta con las posturas políticas del *punk*, de echo como te digo, éste *metal* tocado por *punks*, como el Asunder<sup>193</sup>, en una entrevista le preguntan al guitarrista así de ¿qué pedo, qué está pasando con la música lenta, porque te gusta tan lenta? Y el güey da

---

<sup>190</sup><https://www.youtube.com/watch?v=dt8YyOFIus0>

<sup>191</sup><https://www.youtube.com/watch?v=Gz-xmICHCK4>

<sup>192</sup><https://www.youtube.com/watch?v=zj9IAvv32wE>

<sup>193</sup><http://www.metal-archives.com/bands/Asunder/21501>



una explicación sobre como en una sociedad capitalista todo corre bien rápido todo es en chinga, la gente ya no se da el tiempo de analizar las cosas, estamos en la época en la que ya no lees un libro, lees un ensayo, un meme para obtener conocimiento, todo es rápido entonces el hecho de tener la disciplina para sentarte y escuchar una hora de arte, vamos a llamarlo música, se requiere de que neta te guste eso, si no te gusta no te vas a sentar a escucharlo, entonces lo lento tiene que ver con eso tener la disciplina para sentarte a apreciar algo que puede transmitirte y la mayoría de la gente no la tiene.

Y ahí es donde yo pienso que la fiesta encuentra un chingo de poder político, ya hace un par de años entre unos compas y yo hicimos un círculo de estudio, varios textos y la chingada, Carlitos de *Calafia puta* nos publicó un texto y precisamente hablaba de las fiestas haciendo una analogía con la revuelta en la sociedad capitalista, pero con más incidencia revolucionaria que la revolución propiamente, por ser atemporal y anacrónica, escapa a todas las formas en las que el capitalismo puede situarla puede provocar dinámicas en las que las acciones de la gente escapan de la dinámica del estado y me llegó un chingo esa madre, en una fiesta provocar situaciones políticas de escape, las imprecisiones de la gente que escapan al capitalismo, puntos de fuga como decía Foucault, como podemos provocar más de eso en una fiesta que en una revolución armada situada en tiempo espacio. Y la espontaneidad del anarquismo encaja con provocar cosas en una fiesta. Yo soy bien fiestero, todos mis compas lo saben, yo me entrego a esa madre, me mantiene cuerdo y vivo.



Nogales, Sonora, 2016.

#### 4.6 Fernando Ruiz. Engranado a la música.



Estaba bien chico como en 4º,5º año de primaria, y fue como casualidad, mi mamá me regaló un estero de esos con casete y *cd* cuando recién estaban saliendo. En mi casa siempre escuchado *oldies*, puras *oldies*. Cerca de la casa había una tienda, y me dijeron: con tú estero vamos a que escojas un *cd* y un casete y ese va a ser tú regalo de navidad; tenían el casete de Offspring el *Smash*<sup>194</sup>, nunca lo había escuchado sino que me gusto la portada, y también agarré el *Nevermind*<sup>195</sup> de Nirvana porque se me hizo chistoso el niño.

Me gustó el *grunge* poquito, pero me engrané con Offspring, lo escuchaba y lo escuchaba, y cuando iba a las tiendas de San Diego comprabas un disco y decía, también te pueden gustar estas bandas, y agarraba uno de Nofx, uno de Badreligion, me empecé a engranar con la música, en ese entonces no era algo que compartiera con amigos porque apenas íbamos a

<sup>194</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g-BXxX1x4y8>

<sup>195</sup><https://www.youtube.com/watch?v=TJO0OhHN7aQ>

pasar a la secundaria y a casi nadie le interesaba la música, nomás encontré un amigo, él tocaba la guitarra y era como el cotorreo, sacar canciones. Al principio me gustó el *punk* californiano, así melódico, luego un poquito más los gritos empecé a escuchar que mezclaban *punk* con gritos.

La familia nos fuimos a Chihuahua, y allá empezamos una banda con unos amigos, y fue momento de empezar a componer letras, me empecé a meter más en temas políticos, temas sociales, empecé a buscar bandas del género, meterme en el *Peace-punk* Crass<sup>196</sup>, Conflict, Fallas del sistema<sup>197</sup>, traía esa onda, había tiendas en que pagabas y mandabas traer discos de EU y había una página que se llamaba World Wide Punk, que ya cerró, por cierto, de las primerillas que te ponían *mp3* que podías bajar.

Me gustó, duramos tocando *punk hardcore* social, así tipo *peace punk* como hasta el 2004, después me mudé a Cd. Juárez y se hizo el grupo National Disasters, pero si escuchas el primer disco<sup>198</sup> seguíamos con la mismas canciones que traíamos no fue hasta el 2006-2007 que me empezó a gustar un poco más pesado el *d-beat* y lo mezclamos con lo que traíamos, empezamos a hacer *crust melódico*<sup>199</sup>, pero fue como una transformación dentro de lo mismo que estábamos haciendo, de repente le metíamos acordes pesado y nos fuimos por ese lado.

Empecé a componer y fue lo que salió, yo creo era lo que estaba viviendo, era el momento, porque por ejemplo me gustaban también bandas con letras mamonas y chistosas, pero nunca pude escribir algo así, trataba, pero no, las letras que me salían casi todas eran de un descontento, o de alguna situación que estuviera pasando, siempre me ha gustado leer y eso me ayudó, nos motivó irnos por ese lado. Llegando a Cd, Juárez estaba pasando lo de lo feminicidios, toda la violencia, empezó la época de la caída de las torres gemelas, había mucho material, era lo que nos estaba bombardeando en el momento y yo creo que esa situación también se canalizó por ahí.

Estábamos muy involucrados con asociaciones de Juárez, que la marchas, las protestas, y todo eso te ayudaba como músico, yo tocaba el bajo y mis conocimiento de música son

---

<sup>196</sup><https://www.youtube.com/watch?v=oIy7HcwVK3E>

<sup>197</sup><https://www.youtube.com/watch?v=xYTCod0u4ug>

<sup>198</sup><https://nationaldisasters.bandcamp.com/track/burning-borders>

<sup>199</sup><https://nationaldisasters.bandcamp.com/track/globalized-death-2>

limitados, aprendí a tocar por necesidad, esto te lo digo porque no era de que la situación de violencia afectara la composición musical, sino más bien líricas, me daba fuentes de inspiración por donde sacar el coraje, o hacia dónde dirigirlo, cosas que pasaban a nivel global. Pero ya musicalmente hablando, y en lo personal, creo que es diferente, al principio me gustaba el *punk rock* californiano, era lo que escuchaba y lo que tocaba, pero como músico llegas a sentir, no sé, dices, que más hago, empiezas a meter algo más *metaloso* más *crust* y ya es un cambio y el cambio siempre motiva, te empiezas a engranar llegas a un punto en que la canción está suave y sí lo escuchas pero para tocarlo ya no representa el mismo reto, y buscas, buscas y encuentras cosas nuevas, dentro de lo mismo, pero como yo lo he visto empiezas en un periodo que te reta, te motiva y pasa, y empiezas a buscar ese reto musical.

Cuando salió Fall of efrafa me ayudó a dar un cambio a hacer unbrinco hacia ese lado, y en la banda nomás nos quedamos el baterista y yo. Ya engranados en el *crust melódico*, empecé una distro, siempre he procurado tener una dirección en EU, y en la frontera pues se facilita, allá en El Paso-Juárez y pues aquí San Isidro, se facilitaba la adquisición de material, me mandaron un link del demo de Fall of efrafa<sup>200</sup> empieza bien melódica y me gustó mucho y después ya tenía contacto con el sello Halo of Flies y anunció que iba a sacar todos los discos y a agarrarlos.

Duramos un par de años en National tocando *crust melódico* y sacamos otro disco en 2008 en ese estilo *And it begins*<sup>201</sup>. Ahora ya le daba a las canciones en la guitarra, y engranado con la partes melódicas empecé a componer canciones más lentas que no encajaban tanto en National y dijimos: vamos a grabarlas así, como a ver que sale, para que no se quede olvidada, y el mismo chavo de Chihuahua que nos grabó el de National nos hizo el paro de grabar esa canción *Blindness*<sup>202</sup>, ahí nació Abyssal, en 2009, que todavía tenía toques de *crust*, *blastbeats* pero ya era una canción de 18 min, un proyecto personal de rolas que no encajaban en National.

---

<sup>200</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=wxiuCgQ\\_wZc](https://www.youtube.com/watch?v=wxiuCgQ_wZc)

<sup>201</sup><https://nationaldisasters.bandcamp.com/track/fin-del-sueno>

<sup>202</sup><https://abyssaltj.bandcamp.com/track/blindness0>

Seguimos con National, y si escuchas el último disco Vestigios de la civilización<sup>203</sup> del 2009 ya son canciones de 12 y 16 minutos; y más que nada ya era más de hablar no tanto de lo que está pasando, sino de tu relación y como reaccionas a lo que está pasando, *con* Abyssal, las letras no hablan directamente como: ve el cielo, ve las estrellas; sino de manera más metafórica, hablan de una búsqueda interior, y como reaccionas a los agentes que hay en el ambiente; “Blindness” habla de como tú vas topando muchas cosas pero al final eres ciego a lo que eres tú, en Abyssal *la* letra va más relacionada a una reacción interna ante situaciones externas, no tanto a explicar una situación, o algún sentido político de protesta, sino es más bien que estás haciendo contigo.

Y no fue como si, voy a hacer una canción de 20 minutos, se dio natural, era la rola, va a dar tantas vueltas de esto, va a pasar esto, y cuando acabamos 18 minutos. Entonces ya tenía el sello y dije la voy sacar, se me ocurrió: va a estar suave que tanto el arte, la letra y la rola sean un concepto, y a sacar una rola por disco, y ya para el segundo que fue “Landscapes”<sup>204</sup>, un proceso similar, ahí ya iba con la idea de una rola por disco, y sí andábamos buscando una rola larga, ya no podía ser una rola de 8 para ser una por disco y salió de 26, nos gustó, me clavé mucho en hacer todo el concepto con el arte con la letra y hacerla larga, pero que no sea tediosa, monótona, de nada sirve una rola larga y que al ratito la gente se aburre, tiene que mantenerte interesado la rola, parte de lo que te platicábamos es que la rola cuenta una historia, la vas llevando, sube de intensidad, baja, sube baja, y es parte de lo que va ligado a lo anterior, es el reto de mantenerlo interesante.

Lo empecé a mover, bien poquitas copias, no fue de andarlo distribuyendo sino cuando tocábamos al que compraba el disco de National regalaba el de *Blindness*. Luego el de *landscapes* ya salió con un sello de Colima, que había escuchado *blindness* y le gustaba National y sacamos un tiraje de 100 copias y se distribuyó con otros sellos en intercambios y se agotó bien rápido, no lo estaba haciendo como para que Abyssal creciera o algo pero hubo interés en el momento, le gustó a la gente, empezamos a pensar un tiraje más grande.

---

<sup>203</sup><https://nationaldisasters.bandcamp.com/album/vestigios-de-la-civilizacion-split-c-en-el-abismo>

<sup>204</sup><https://abyssaltj.bandcamp.com/track/landscape>

Y era la época del *myspace* que en lo personal me gustaba mucho, para la música se me hacía muy suave y facilitó mucho las primeras giras, todas las tocaditas las anunciábamos por ahí, y que quiero una fecha en Juárez o El Paso, ahí facilitaba los contactos. Con el Facebook como que hubo un estancamiento en el aspecto de la música, como que hubo un rompimiento en el misticismo acerca de las bandas, ya no es el mismo respeto.

Entonces como te digo, esta onda de la música lenta, de lo melódico, viene como un proceso personal, en que momento estás en tu vida, y siento que eso mismo pasó con la escena en general, muchas bandas de *doom* tocaban en bandas *punk*, Samothrace, Bell Witch, Corrupted, Asunder, Cathedral, y para no irte muy lejos, nosotros. Es una cuestión de madurez, te enfadas de tocar rápido, es como una progresión natural, porque no es una música para llegar a hacer slam tienes que llegar a escuchar, y es cierto se da mucho que se usa la marihuana, el ácido, coca, otras cosas, cerveza, pero es una música que vas a escuchar.

Igual yo hago las letras en relación al momento de escribir, la relaciono con situaciones, cosas que a lo mejor estoy descubriendo en mí, pero no estoy pensando quiero que signifique esto, a lo mejor tú puedes oírla y no sentir lo mismo, por lo mismo no es algo directo, es algo que se presta a interpretación, la más fácil “Anchored”<sup>205</sup>, que acabamos de sacar dice: ignorado por el tiempo, porque muchas veces nos frenamos a vivir por situaciones externas, ves una persona 20 años después y sigue igual, el tiempo está pasando y hay que aprovecharlo para vivir, aunque la música suene un poco depresiva la melodía y todo presta a la introspección entonces la rola termina en levantarte de la muerte para vivir una vida sin arrepentimientos anchored es estar anclado y hasta que levantes el ancla.

Tal vez por eso es que sí hay muchas bandas y fanáticos del género que utilizan drogas, no es nuestro caso, pero sí va ligado, que obviamente el *rock* en general, pero en éstos géneros se ha hecho más explícito. Es bien curioso, porque pues un porrillo, dos, ocasionalmente, ni siquiera para componer, pero se ha encontrado un apoyo muy fuerte de la comunidad *stoner*, me dicen: me gustan un chorro tus rolas para quemarme uno y tripear, yo apoyo el cuatroyeinte<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> <https://abyssaltj.bandcamp.com/album/anchored>

<sup>206</sup> 4-20 caló para marihuana. <https://www.leafly.com/news/lifestyle/beginners-guide-to-420-cannabis-holiday>

Y en México el *doom* es nuevo, sin embargo hemos tenido mejor respuesta de lo que esperábamos cuando empezamos sabíamos que no se conocía, por ejemplo al momento de hacer tocadás, si es de crust medio encajas porque la raza va buscando el ruido, hacer desmadre, y a veces sí se aburren con música lenta, pero esa era la idea que ya traíamos. Porque vienes escuchando bandas de 200 bpm y nosotros le damos hasta 40 bpm, hay raza que sí se saca de onda, pero repito, los *punks* maduros, abiertos nos escuchan con gusto, e igual los *metaleros*, hemos tocado poco, por lo mismo, que no es una música para escucharse muy seguido, dejar que se queden con ganas de volver a escuchar.

Pero siempre surge la duda, irán *metaleros* o *punks*, porque finalmente somos *punks* tocando un subgénero del metal, pero se junta la raza, se da la fusión y los *metaleros* sí te ven muy diferentes; los *punks* llegan a tocar y simón toca la banda, y ya, si es muy famosa piden foto, pero ahora que fuimos a Ensenada los *metaleros* hasta autógrafo y sí te sacas de onda, pero chingón, en buen pedo.

Está teniendo mayor apertura, mejor recepción, está creciendo, a la gente le empieza a gustar, ahora el *Anchored* fue el disco más vendido que ha tenido Concreto records, habla de la respuesta que hemos tenido, entonces ya no es de que no encajas, ya hay gente que está buscado escuchar ese tipo de música, *Funeral doom* hasta ahorita no he escuchado, pero lo mismo pasó cuando empezamos con crust melódico, la raza se quedaba está suave, cuando ya estaba Ekkaia y Fall of Efrafa en Europa y en EU estaba empezando, 2 años adelante todas las bandas sonaban como Ekkaia, yo pienso que el *doom* va por la misma tendencia, a lo mejor ahorita se dice a hay poquitas bandas, y al rato ya va a haber bandas en cada estado.





Your revolution bar, Tijuana, 2016.

## **V. Permanencia y transformación. Palabras finales.**

Dos aspectos vertebraron esta investigación. Primero demostrar que el corrido de traficantes y el *metal punk* pertenecen a tradiciones musicales de larga duración que componen estructuras de prestigio en circuitos minoritarios y formas de circulación cultural que han permanecido por el suficiente tiempo para articular un lugar patrimonial en los contextos urbanos de la frontera norte. En segundo lugar se especuló en la hipótesis de que el corrido y el *metal-punk* tuvieran vínculos de representaciones referentes al contexto del prohibicionismo de drogas que se vieron fuertemente trastocados a partir de la coyuntura de la guerra contra las drogas que puso en primer plano una violencia cruel y desoladora.

### *5.1 La música se mama. La permanencia.*

La presente investigación fue un debate en el campo de los estudios del patrimonio, en particular una discusión dentro de la musicología del norte de México. En primer lugar se hace una defensa de que los corridos de narcotraficantes y el *metal stoner*, son lugares patrimoniales. Esto a la luz de lo que Smith (2006:29) denomina *patrimonio como proceso cultural* el cual está fundamentado en el rol performativo de la construcción de límites identitarios.

La descripción de estos estilos musicales como patrimoniales entra en una discusión teórica que deniega esta condición. Por ejemplo desde el discurso autorizado de la Unesco existe una imposibilidad de promoción del tráfico y el consumo de drogas o desde posiciones musicológicas se desprecia la cultura de la comunicación de masas.

Ante estas aseveraciones se realizó análisis historiográfico que evidencia la irrupción de las escenas musicales en sendos procesos de mestizaje cultural y urbanización ocurridos desde el siglo XIX, pero que sin duda se consolidaron dentro del reacomodo social político económico y cultural ocurrido a mitad del siglo XX que llevó al desbordamiento del tiempo y el espacio, de la superabundancia de acontecimientos, la individualización de referencias y la crisis en la producción de sentido. Aunque pareciera más visible en el corrido en la permanencia del canto, lo cierto es que a pesar de la aparente ruptura de la estructura blues-rock-metal, la tendencia subterránea dibuja espirales de retorno a las unidades significativas básicas de la guitarra.

En ese panorama el gusto por la música conlleva un proceso relacional, identificador y memorístico, tanto en el sentido de la biografía individual, como en el sentido colectivo de un instrumento de poder, que conlleva la voluntad de recordar, y de tener una intención con vistas a futuro, así cuando las personas deciden adentrarse a las escenas, participar del intercambio suntuario agonístico que las conforman, comienza un conjunto de recuerdos biográficos vitales que al mismo tiempo representan un ordenamiento histórico colectivo . que empieza a transmitirse entre generaciones, será interesante seguir observando su permanencia, pero definitivamente las generaciones que están recibiendo los gustos y los repertorios en esta época, configuran el sentido de su vida a partir de su participación en el circuito cultural.

Eso en cuanto a la duración. Ahora hablando de la lógica comercial, se trató de detallar la micronegociación con la que los compositores han abordado el modelo capitalista de distribución musical, en ese sentido, la apuesta de esta investigación es mantener que la permanencia musical se fundamente por la voluntad de construir comunidad y delimitar límites identitarios en contextos urbanos, más que por el interés mercantil de las industrias discográficas. Aunque pudiera parecer que esta reflexión sobre la resistencia a lo comercial es más pertinente para el lado metalero, la tenacidad de los corridistas tijuanaenses ante las oleadas del Movimiento Alterado también dan cuenta del mismo carácter.

Como se ha mencionado, el valor patrimonial se desprende del apego hacia la música, y del uso de ese apego en la performatividad de límites identificatorios. Los géneros musicales permanecen por la fuerza estética del *prendamiento*, como quedó asentado en las seis Historias de vida, el primer renglón habla sobre ese prendamiento musical en el seno familiar, como una herencia, haciendo eco de la analogía propuesta por Mandoky derivada de la experiencia corporal de prendarse del pezón de la madre, porque existe una afinidad morfológica íntima entre los individuos y el objeto sonoro, la música se convierte en un acto por el que se extrae vigor para vivir y se vuelve el mecanismo que permitiría la integración del individuo en el seno de la heterogeneidad social (Mandoky, 2006:68 y 72).

Los géneros del corrido y *metal* son coyunturas que favorecen la gestación de vínculos colectivos identitarios, formas de alteridad, procedimientos rituales que participan en la estructuración discontinua de los juegos sociales.

Desde la noción de larga duración, los juegos sociales en los que participan el corrido y el *metal*, destacan los que se vinculan con la estructura del prohibicionismo, porque a sus cien años, es una organización que le da coherencia y legitimidad a cierto conjunto de leyes y procedimientos penales estableciendo un orden de relaciones sociales del cual nos es imposible salir, aunque se puede representar de formas múltiples, se le puede obedecer, trasgredir, criticar, ignorar, se puede cantar o interpretar con música.

Por lo tanto, la preminencia de la música como un fuerte marco de referencia representacional se entiende en un contexto sobremoderno fronterizo, en el que existe una tendencia de borramiento de los significados culturales. Las identificaciones musicales urbanas, a pesar de su vida relativamente corta, convocan con diferente fuerza a diferentes individuos; el corrido y el *metal* pueden ser, para algunas personas como músicos y melómanos, un referente central de identificación y un ámbito concomitante de la vida cotidiana. Ésta fuerza tiene incluso, la capacidad de evocar ordenes históricos y temporales e, imaginarios estéticos e ideológicos.

#### 5.1.1 *El punk no morirá.*

La permanencia del *rock* pesado proviene de un proceso de media duración que se inserta a una estructura más amplia de reivindicación y revisitamiento del sonido y el sentimiento del blues original. En México, o en Tijuana específicamente, el *rock* llegó negro, underground de la mano de Javier Batiz; posteriormente se consolidó en el *rock* ondero de la segunda ola de *rockeros* con grupos como el Ritual, Dug Dugs o Peace&Love, precisamente integrantes de Peace&Love transmitieron el gusto musical a Jorge Lezama, de los iniciadores del movimiento *punk* en Tijuana, muy influenciados por sus contemporáneos de Black Flag, que como sabemos es un estilo musical que nació independiente de las grandes disqueras, y en ese sentido heredero de la tradición del blues afroamericano y *rock* clásico de producirse en pequeñas disqueras underground.

Se propuso la tipología tripartita de *reefer blues-rock psicodélico-stoner metal*, para representar tres grandes etapas de música que habla o busca incrementar el efecto del cannabis, aunque el fenómeno del reefer blues fue sobre todo parte de la historia musical

estadounidense, el racismo del que fue parte, se filtró a México como una especie de clasismo musical.

En esta tríada, el consumo de drogas se manifiesta como complemento simbólico de un discurso cultural crítico de la sobremodernidad, una de las particularidades de ésta tradición musical ha sido el registro de los aspectos negativos del capitalismo, desde el hacinamiento urbano descrito en el blues estadounidense, pasando por la posición politizada del *rock ondero*, llegando a las visiones de la devastación y el miedo en el *metal* clásico y por último la tendencia introspectiva del *postmetal*. El cannabis es un complemento porque el objeto cultural de estas comunidades está en saber percibir la música, no en el consumo de sustancias. En éste aspecto, el centro de la cultura *rockera*, llámese blues, *rock&roll*, *rock*, *punk*, *metal* o *postmetal*, está en la fórmula sensible del canto-respuesta, entre la voz-guitarra, a diferencia de otros cantos respuesta entre el solista y el coro como los del góspel o la salsa.

Esta fórmula voz-guitarra que irrumpe en el siglo XIX, adquiere una enorme difusión cultural y gracias a entusiastas tecnológicos que gustaban de la música, se logró la amplificación y la distorsión del sonido de la guitarra en la década de 1930-1940; posteriormente se hicieron avances en las tecnologías de grabación, y junto con el crecimiento de la escena internacional, se empezaron a crear nichos regionales que enfatizaban distintos aspectos de un mismo juego musical, en California se dio la controversia entre *heavy metal* y *hardcore punk*, y me incliné por el segundo por ser la escena que reivindicaba el sentido del underground, como diría el maestro Parménides: el sentido de lo wild, de lo aceitoso, del exceso, la escena de los hoyos.

Y no fue una cuestión de menospreciar al *heavy metal*, pero en Tijuana predominó la escena *hardcore punk*, además que la postura explícita del *heavy* era hacia el virtuosismo, que aunque no necesariamente, en estos casos significó una trayectoria con una visión hacia lo comercial.

En el *hardcore punk*, el sentimiento fundamental está asociado a la rabia, al menos en los tres relatos mencionados, la voz debe jugar ese sentimiento y saber acompañarlo con la guitarra, en ese sentido se está dando la recuperación de una fórmula centenaria, que ha sido voluntaria y cariñosamente transmitida, para dar una respuesta sobre el presente y surcar una

visión a futuro. Tanto en el análisis historiográfico, como en los relatos de vida, se hace evidente que existe una toma de conciencia de la voracidad de la modernidad por mercantilizar las expresiones culturales, y de esa conciencia se desata una pugna de micronegociación por mantener un cierto empoderamiento en la estructuración de la propia escena, aunque sí se toma en cuenta el recibimiento del público, es quizá lo más importante para los compositores, no buscan llegar a un gran público, sino a tener un impacto profundo en la vida de quienes los escuchan, esto no quiere decir que no existan bandas con cientos de miles en ventas y en fanáticos, aunque ya hablar de millones sería difícil para bandas subterráneas. Sin embargo la negociación no se sale de la composición, las distinciones culturales, se van a seguir basando en el sonido de la voz-guitarra, y en menor medida, siempre estará presente el bajo y la batería; es una negociación entre dos polaridades ideales: mantener la libertad creativa o modificarla la creación para encajar con ciertos lineamientos mercantiles, finalmente el compositor puede sentirse cómodo en cualquiera de los espectros, aunque aquí se dio énfasis en el primer aspecto.

#### *5.1.2 El corrido persistirá*

La persistencia del corrido constituye una cadena de revisitamiento a una fórmula sensible de poesía cantada que tiene el objetivo de darnos noticias de acontecimientos relevantes proveniente de una tradición centenaria. El corrido propiamente dicho tienen su origen en el mestizaje decimonónico de la tradición hispánica de la balada romancera en diferentes regiones musicales del país, aunque aquí nos en el mestizaje del romance con la música de la región nortea. La fórmula, siempre reivindicada a los tiempos del porfiriato y la revolución como principales etapas del corrido, consiste en el saludo y planteamiento de la situación o personaje, la narración del acontecimiento y una despedida con moraleja, y fue transmitiéndose durante todo el siglo hasta que el contexto social dio elementos suficientes para narrar una noticia referente a los personajes del narcotráfico. Empezando con compositores como Juan Gaytán y José Rosales, no fue hasta Paulino Vargas que se acuñó el concepto de narcocorrido moderno, éste compositor inspiró y heredó composiciones a los Tigres del Norte, y fue contemporáneo influyente de agrupaciones como Incomparables de Tijuana y Tucanes de Tijuana, que a su vez son el punto de inspiración y amigos de los tres

compositores que presentaron su relato de vida en esta investigación, quiénes reivindican constantemente las creaciones de los clásicos como parte de su repertorio cultural.

En la confluencia del romance con la música norteña, el acordeón tomó un papel preponderante, en cada uno de los relatos se demuestra la importancia de la creación de un estilo propio en el acordeón, pero sin alejarse demasiado de lo que se pueda considerar norteño. El reconocimiento sonoro siempre se da en la precisión y en el sonido del acordeón; a la par, en el corrido norteño, se considera central la creatividad de la composición lírica, sin caer en lo fantasioso. En este par de elementos, letra-acordeón, se presenta una fuerte negociación en la que se busca mantener el corrido dentro de límites de la realidad, a pesar de que sí implican la creatividad del autor, se debe mantener la línea, como lo refieren todas las entrevistas de compositores de corridos.

Finalmente, tanto en la permanencia del corrido como en la permanencia del *metal*, entra en juego el proceso de transmisión, sino existe esa fuerza estética que se presenta en el prendamiento musical, las personas pueden cambiar de gustos musicales un día para otro, pero cuando el gusto musical nace afianzado en raíces culturales, ese gusto se vuelve fuerza vital y es muy difícil dejarlo, que no quiere decir que sea estático, sino que se transforma lentamente entre otros sonidos afines.

### *5.2 La música se vive. La transformación.*

En cuanto a la hipótesis de investigación, más que una relación causal, se tomó como un hilo conductor la coyuntura de la violencia ocurrida a partir del 2006. En ese sentido, la transformación musical es indudable, sin embargo, las causas de esa transformación no son tan fáciles de aprehender, aunque en cierta medida se puede reconocer un impacto general en la vida cultural tras la prolongada exposición de cuerpos suplicados, por otro lado, el crecimiento del narcocorrido y *metal stoner* puede corresponder a una maduración de las escenas musicales; sin embargo no podemos dejar de notar los puntos de intersección entre el proceso de maduración personal de los compositores y el cambio que ocurrió en la música que ellos mismos hicieron. El concepto de *Transformación musical* debe entenderse en relación al cambio social (Gottfried, 2005: 55), pero,

Particularmente como innovación en el sonido, un cambio significativo en la estructura del sistema musical... [Y] no simplemente como consecuencias de otros cambios políticos, económicos o sociales...la distinción del cambio musical tiene que ver con los procesos y productos para la percepción cognitiva, así como los patrones de interacción de aquellos quienes usan la música (Blacking, 1977: 2, 7, 19).

En ese sentido, los relatos de vida y los vínculos multimedia van explicando diferentes períodos biográficos paralelos a ciertas tendencias musicales, por ejemplo en el *punk hardcore*, se dio un proceso de alentamiento, como se puede ver entre los discos de Solución mortal, a Iwokk se pueden notar ciertas transformaciones en los tempos, pero sin duda es con Abyssal en la que encontramos las mayores transformaciones, pasando de tempos de 200bpm a 40, de canciones de 2 o 3 minutos a canciones de 30, de letras directas, descriptivas y de protesta, a letras metafóricas, narrativas e introspectivas. Aunque la escena *doom* mexicana está en ciernes y tuvo su primer vestigio en el *stoner* ochenta noventero, de Humus, Frolic Forth y Semefo, (aunque estas agrupaciones tuvieron más éxito en el extranjero), los tres entrevistados coincidieron en que actualmente está en auge la tendencia de tocar lento, bandas grandes hacen sus proyectos alternos, aunque Jorge de 55 años afianzado en el *Hardcore* desde hace 35, piensa que el cambio viene en una intención de tranquilizar a la gente, Fernando, de 32, pionero del funeral *doom* en México tocándolo desde hace casi 10 años, y más años tocando crust *punk*, prefiere interpretarlo como una evolución natural, una forma de construir nuevos retos musicales.

En esta onda del reto musical podemos ligar sin duda con el relato de Gerardo, quién, precisamente participó de las nuevas tendencias musicales en el corrido como un reto con Grupo el Reto. Para él, muy metido en el ambiente del corrido, el crecimiento musical también implicó salirse un poco de una escena viciada por los problemas de la violencia, que no es equivalente a decir las transformaciones en el corrido fueron la violencia; en el corrido hubo un doble proceso de negociación: cuando tuvo su auge el denominado Movimiento alterado, que como se ha dicho, son sólo 2 o 3 compañías disqueras de música sinaloense, empezó la moda del corrido progresivo, un estilo de corrido más complejo y más rápido; además de ese aceleramiento, las letras se volvieron más explícitas, pero sobre todo, irreales y fantasiosas, porque no están hablando ni de personajes ni de situaciones específicas, como quedó asentado en los tres relatos, la escena de corrido tijuanense fue reacio a seguir esas



nuevas tendencias, y se agazaparon en un estilo norteño tradicional, tanto en sonido como en letra.

### 5.3 2006-2016.

Recuperando la pregunta que vertebró esta investigación ¿Qué transformaciones musicales ocurrieron en el corrido y en el *metal* en Tijuana durante el periodo del 2006 al 2015? Se puede apuntar a que no existe una respuesta concreta, aunque se arrojó la hipótesis inicial de que el corrido cambió por un sonido más rápido y unas letras más explícitas; y que el *metal* cambió por un sonido más lento y una letra menos explícita. Los resultados de la investigación arrojaron explicaciones complejas, posiciones diferenciadas, que lejos de la relación causal, implican una comprensión particular del fenómeno de la violencia. Lo que sí se comprobó fue que existe una transformación musical, o al menos un conjunto de tendencias dentro de los mismos géneros, coyunturas que reestructuran las escenas, y que sin duda eran cuestiones que se había reflexionado por los mismos compositores, en ese sentido, aunque las entrevistas no comprobaron la hipótesis a cabalidad, es decir, no se puede asumir que las transformaciones musicales respondan directamente al incremento de la violencia, sí respondieron a la pregunta de forma compleja, y entre la complejidad, efectivamente viene la reflexividad del contexto, sobre todo, al pertenecer a estructuras musicales relacionadas históricamente, a la violencia y al prohibicionismo.

Aunque tal vez al iniciar la lectura el lector fuese escéptico de que los narcocorridos y el *metal-punk* pudieran entrar dentro de un marco comparativo, el análisis historiográfico reconstruye finamente los puntos de intersección entre éstos géneros musicales, el prohibicionismo, el uso de drogas, el tráfico ilegal y la violencia. Resulta enteramente interesante avizorar como es que la escena musical reefer-psicodélica-*stoner*, ha sido reducida, estigmatizada y ficcionalizada en los discursos políticos para modificar los estatutos de la regulación y los castigos sobre el aprovechamiento de sustancias para modificar la consciencia. Luego del cambio de leyes, los corridos dan noticias sobre las consecuencias de éstas, en un zigzag que pone a los dos géneros musicales en relación con el prohibicionismo.

## **Bibliografía.**

- Allier, E. (2008), "Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria" en *Historia y geografía* n. 31, pp 165-192, México.
- Alonso, G. (2011), "La novela Tijuana In: La narcocultura como patrimonio maldito" en Olmos y Mondragón coordinadores: *Memoria vulnerable. El patrimonio cultural en contextos de frontera*. El Colef, Tijuana.
- Alonso, G. (2013), "Los años que vivimos horrorizados" en Olmos: *Fronteras culturales, alteridad y violencia*. El Colef, México
- Altamirano, M. (2007), "De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional" en Aurelio González: *La copla en México*, pp. 261-273. Colmex, México.
- Alvarado, I. (2004), "Paulino Vargas, el hombre del narcocorrido" en *Revista Contralínea*, 19 de noviembre 2004. México.
- Astorga, L. (1995), *Mitología del narcotraficante en México*. Plaza y Valdes, D.F.
- Astorga, L. (2005), "Corrido y censura" en: *Region y sociedad*, Vol XVII, No. 35. COLSON. México
- Augé, M. (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (1986), "El cuerpo de la música" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*: pp. 243-304. Paidós Ibérica, España.
- Baum, D. (2016), "Legalize it all. How to win the war on drugs" en *Harper's magazine*, april 2016. E.U.
- Becker, H. (1992), "Moral entrepreneurs: The creation and enforcement of deviant categories" en Nancy Herman, *Deviance A symbolic interactionist approach*. General Hall. Inglaterra.
- Bennett. A. (2006), "*Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans*" en *Sociology*, Vol. 40, No. 2 pp. 219-235. Sage Publications, Ltd
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y cultura*. Conaculta, México.
- Braudel, F. (1991), *Escritos sobre historia*. Fondo de cultura económica. México.
- Burgos, C. (2012), *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido*. Tesis doctoral: Univesitat Autònoma de Barcelona. España. Barcelona.
- Byrne, D. (2008) "Heritage conservation as social action" en *The Cultural Heritage Reader*. R. Harrison, J. Jameson and J. Schofield (eds), London.
- Caillois, R. *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1984.
- Caramanica, J. (2005), "The alchemy of art-world *heavy metal*" en *International Herald Tribune*, Jueves 20 de septiembre, 2005. E.U.
- Carlton, E. (2012), *Richard Nixon's Drug War: Politics over Pragmatism*. Tesis doctoral Haverford College. Dept. of History. E.U.

Courtwright, D. (2002), *Las drogas y la formación del mundo moderno*. Paidós Ibérica, España.

Enciso, F. (2011), “Los fracasos del chantaje. Régimen de prohibición de drogas y narcotráfico” en: Arturo Alvarado y Mónica Serrano, *Los grandes problemas de México*, vol. XV, Seguridad nacional y seguridad pública, México, El Colegio de México, pp. 61-104.

De la Garza, M. (2008), *Pero me gusta lo bueno, una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas - Miguel Ángel Porrúa. México.

Díaz, O. (1968), *Cuarto informa que rinde al H. Congreso de la Unión el C. Presidente de la República*.

Escohotado, A. (1998), *Historia general de las drogas*. Alianza editores, México.

Ferrandiz y Feixa, (2004), “Una mirada antropológica sobre las violencias” en *Alteridades*, enero-julio, año/vol. 14, número 027. UAM-Iztapalapa. México. pp. 159-174

Fletcher, L. (2012), “The sound of ruins: Sigur Rós’ Heima and the Post-*rock* elegy for place” en *Interference: A journal of audio culture*. Irlanda

Foucault, M. (2007) *El nacimiento de la biopolítica*. Curso en el College de France (1978-1979). Fondo de Cultura Económica, México.

Friedlander, P. (2006), *Rock And Roll: A Social History*. Westview press. E.U.

García, P. (1974), *En la ruta de la onda*. Ed. Diogénesis. México.

Geertz, C. (1992), *La interpretación de las culturas*. Gedisa, España.

GEISSMANN, Thomas. “*Gibbon songs and human music from an evolutive perspective*” en *The origins of music*. (103-125). MIT press . USA 2000.

Gómez, H. (2011), *El rock se tocó los miércoles*. Memorias de una banda de *rock* pesado. Conaculta-Cecut, México.

González, A. (2011) “El corrido: Expresión popular y tradicional de la balada hispánica” en *Memoria académica*. Año 12 no. 15, p. 11-36. Argentina.

Grossberg, L (1984), “The politics of youth culture: Some observations on *Rock* and Roll in american culture en *Social text*, No. 8 (Winter), pp. 104-126. E.U.

Haghenbeck, F. (2014), *La primavera del mal*. Ed. Suma. México.

Harris, K. (2000) “Roots??: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme *Metal Scene*” en *Popular Music*, Vol. 19, No. 1, [Place Issue] (Jan), pp. 13-30. Cambridge University Press, E.U.

Heau y Giménez (2004), “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana” en: *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, núm. 4, pp. 627-659. UNAM, México.

- Herrera, R. (2015) *La verdadera música es la que se improvisa*: Humus.
- Hodgkinson, J. (2014), "The fanzine discourse over Post-rock" en Bennett & Peterson eds. *Music scenes. Local, translocal, and virtual*, pp. 221-237. Vanderbilt University press, E.U.
- Issit, M. (2009), *Hippies: A guide to an american Subculture*. Greenwood press, E.U.
- Kegan, Y. (2015), *Subgenres of the Beast. A heavy metal guide*. AMF Publishing. Inglaterra
- Khan- Harris (2004), "The 'Failure of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the black scene" en *European Journal of Cultural Studies* pp 7- 95. Inglaterra.
- LeGogg, J. (1991), *El tiempo como imaginario*. Ediciones Paidós. México.
- Mauss, M. (1979), *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos, España.
- Mbembe, A. (2011) *Necropolítica*. Editorial Melusina, Barcelona.
- Mendoza, V. (1954), *El corrido mexicano*. Fondo de cultura económica, México.
- Mier, R. (2013), *Modalidades de la violencia: Régimen cultural y condiciones pragmáticas de la interacción*, en *Olmos: Fronteras culturales, alteridad y violencia*, pp: 23-74. El Colef, México.
- Montoya, L. (2014), "Narcocorrido en Culiacán" en *Letralía tierra de letras*, año XIII, N° 209. México.
- Montoya, L. (2014), *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*. Tesis de doctorado. Ciesas peninsular, México.
- Montoya y Fernández, (2009). "El Narcocorrido en México" en *Revista Cultura y Droga*, No. 14 pp 207-233. México.
- Morales, C. (2011) "La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del estado, orden local y fracaso de una Estrategia" en *aposta revista de ciencias sociales*, n° 50, Julio, Agosto y Septiembre. España.
- Nixon, R. (1971) *Special message to the Congress on drug abuse prevention and control*.
- Nora, P. (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" en: *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. pp. 7-24.
- Olmos, M. (2011), "El patrimonio intangible y arte musical yumano" en: *Memoria vulnerable. El patrimonio cultural en contextos fronterizos* pp. 89-112. Colef, México
- Olmos, M. (2002), "El corrido de narcotráfico y la música popularesca en el noroeste de México" en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular*, Asociación Internacional para el Estudios de la Música Popular. México
- Olmos, M. (2003), "La etnomusicología y el noroeste d México" en *Desacatos*, núm. 12, otoño, pp 45-61, México.
- Olmos, M. (2013), "Introducción" en *Fronteras culturales, alteridad y violencia*, Olmos coomp. El Colef, México.

- Paredes, A. (1963) "The ancestry of Mexico's corridos: a Matter of Definition en Journal of american folklore, vol 76, num. 301 pp 231-235. E.U.
- Paredes, A. (1993), Folklore and culture on the Texas-Mexican border, Austin center for Mexican American studies, University of Texas.
- Mandoki, K. (2006) *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaíca I*. México, Conaculta, Siglo XXI.
- Ramírez, J. (1968), La nueva música clásica. INJM, México.
- Ramírez, J. (1996), La contracultura en México, Debolsillo, México.
- Ramírez-Pimienta (2004), "Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes" en: Studies in Latin American Popular Culture. Special issue on border culture. XXIII, pp21-41.
- Ramírez-Pimienta (2010), "En torno al primer narcocorrido : Arqueología del cancionero de las drogas." en: A Contracorriente, Raleigh, North Carolina State University, vol. 7, núm. 3, pp. 82-99.
- Rincón, J. (2013), Los sonidos de la Tía Juana. Tijuana *Rock and roll* 1980-2011. Audio Tijuana TJ Superestación multimedía. Publicación virtual, México.
- Linares, A. La leyenda negra en en <http://docentes2.uacj.mx/>
- Malinowsky, B. (2002) "Introducción" en Fernando Ortiz Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar pp 123-133. Ediciones Cátedra, España.
- Mallimacci, F y V Giménez Beliveau, 2006. Historias de vida y método biográfico" en Estrategias de Investigación Cualitativa, Gedisa, Barcelona.
- Mondaca, A. (2012) "Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México. Tesis doctoral. Iteso, México.
- Monsivais, C. (1983), "Reír llorando: notas sobre la cultura popular urbana en Ladrón de Guevara. Política cultural del Estado mexicano. Secretaría de educación pública, México.
- Morris, M. (2014), "Negative dialectics in music: Adorno and *heavy metal*" en European Journal of Cultural Studies.
- Ragland, C. (2009) Música Norteña. Mexican migrants creating a nation between nations. Temple University. E.U.
- Romaní, O. (2004). Las drogas. Sueños y razones. Ariel, España.
- Sánchez, A. (1992), Una invitación a la estética. Ed. Grijalbo, México.
- Schievenini, J. (2012), La prohibición de la marihuana en México, 1920-1940. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de filosofía, México.
- Simmel, G. (1998), "Las grandes urbes y la vida del espíritu" en El individuo y la libertad, pp. 247-261. Ediciones Península, España.

- Smith, L. (2006) *Uses of heritage*. Routledge, Londres.
- Trujillo, G. (2007), *De los Chamanes a Los DJ's: breve crónica de las artes musicales en Baja California*. Plaza y Valdés editores, México.
- Turner, Victor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, España, 1988.
- Urteaga, Maritza. (1998), *Por los territorios del rock. Identidades juveniles y rock mexicano*. México, SEP Causa Joven.
- Valdés, G. (2013) *La historia del narcotráfico en México*. Aguilar eds. México.
- Valencia, S. (2014), "Capitalismo *gore*: juventud, subjetividad capitalística y precariedad económica. En: *Tropeles juveniles. Culturas e identidades transfronterizas*. COLEF, México.
- Valenzuela, J. (2014), *Jefe de jefes. Corrido y narcocultura en México*, Tijuana: COLEF.
- Valenzuela, J. (2009a) *Impecable y diamantina. P.S. Demcoracia adulterada y proyecto nacional*. COLEF
- Valenzuela, J. (2009b) *Oye cómo va. Recuento de rock tijuanaense*. CONACULTA, SEP, México.
- Weinstein, D. (2000), *Heavy Metal, the music and its culture*. Editorial Da Capo Press, Estados Unidos.
- Waksman, S. (2004), "California Noise: Tinkering with *Hardcore* and *Heavy Metal* in Southern California" en *Social Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, pp. 675-702. Special Issue on Sound Studies: New Technologies and Music (Oct., 2004), Sage Publications. E.U.
- Walser, R. (1992) "Eruptions: *Heavy Metal* Appropriations of Classical Virtuosity" en *Popular Music*, Vol. 11, No. 3 (Oct.), pp. 263-308. Cambridge University Press, E.U.