

BALAS, NARCOTRÁFICO Y “CORRIDOS PROHIBIDOS”: LA BANDA SONORA DEL CONFLICTO COLOMBIANO

*Bullets, Drug Trafficking and “Forbidden Corridos”: The Soundtrack
of the Colombian Conflict*

JULIÁN ALVEIRO ALMONACID BUITRAGO
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
almonache@gmail.com

Resumen: el corrido es una expresión musical, narrativa y transnacional; con múltiples usos y funciones, como representar a la sociedad, fortalecer memorias y crear sentido en zonas con antecedentes de frontera, conflicto y contrabando. En el presente artículo, planteo un repaso sociohistórico sobre los corridos en Colombia, que introduce a las funciones sociales y el transnacionalismo en la música, apoyado con fuentes primarias y secundarias. A partir de ese propósito, inicio por contextualizar las migraciones para centrarme en el repertorio de “corridos prohibidos”: marca discográfica vigente desde el año 1997, la cual floreció atraída por la narcocultura en la nación suramericana.

Palabras clave: “corridos prohibidos”, transnacionalismo, repertorio, narcotráfico y conflicto en Colombia

Abstract: The corrido is a musical, narrative and transnational expression, with multiple uses and functions, such as to represent the society, strengthen memories, and create meaning in areas with a border background, conflict and smuggling. In this article, I raise a sociohistorical overview of the corridos in Colombia, which introduces to the social functions and transnationalism in music, supported with primary and secondary sources. From this purpose, I start by contextualizing, migrations, to focus on the repertoire of “corridos prohibidos”: record label founded in 1997, than flourished by the narco-culture in the South American nation.

Keywords: “Forbidden Corridos”, Transnationalism, Repertoire, Drug Trafficking, Conflict in Colombia

Introducción

El corrido se ha convertido a lo largo de las décadas en la respuesta pública de cantar y contar acontecimientos en México, Colombia, y en algunas zonas de Estados Unidos. Los corridos son un género musical-narrativo de resultado transfronterizo, y cumple variadas funciones sociales como instrumento de comunicación, objeto de entretenimiento, historia popular y arquetipo de la memoria en marcos sociales con antecedentes de violencia (Ramírez, 2011; Valenzuela, 2012).

México y Colombia son asociados como una especie de espejo, resultado de la compleja geografía, la cual emana en crisis fronteras —internas y externas—, por la parcial ausencia del Estado: las fragilidades institucionales o sus altos niveles represivos. Se sabe del funcionamiento paralelo, tanto del crimen organizado y el narcotráfico. Estas estructuras influyen socialmente, transforman códigos axiológicos y simbólicos de algunas regiones y ciudades intermedias. El prefijo “narco”, por ejemplo, ha permeado la música con la explosión de los narcocorridos, emblemáticos en México porque representan el narcotráfico desde las creencias, los gustos, los territorios, entre otras dimensiones. Por su parte, en Colombia se conocen bajo el nombre de “corridos prohibidos”: marca musical vigente desde el año 1997, con dieciséis producciones discográficas que han figurado en debates académicos, periodísticos, y de la ocurrencia. Allí sobresalen ciertos juicios fácticos cuando no morales, porque las temáticas significan estéticas del narcotráfico, el desarraigo del Estado, procesos geopolíticos y los actores del conflicto interno. No en vano el último álbum discográfico fue intitulado: “la banda sonora original del conflicto colombiano”.

Las investigaciones más relevantes de los corridos colombianos son dirigidas por especialistas nacionales y extranjeros que pueden ser organizados a partir de tres grupos. En el primero, ubicaría desde la sociología un artículo de Luis Astorga. El investigador mexicano compara corridos sobre el tráfico de drogas en México y Colombia y, además, también revela estrechas relaciones entre cárteles de la droga como el de Sinaloa y Medellín por donde se ha propagado la música norteña (Astorga, 1997). Más adelante, la colombiana Juliana Pérez presentó un informe con cierto espíritu histórico, clasificó temas y la nacionalización de narcocorridos mexicanos por agrupaciones colombianas (Pérez, 2004). De otro lado, el uruguayo Carlos Valbuena, por medio de un trabajo de campo y aparatos teóricos de la lingüística, logró entrevistar a intérpretes y compositores de la firma musical en estudios de grabación. Acudió a una vasta discografía, destinada al análisis de contenidos; también abordó el corrido en larga duración desde los romances de la Edad Media hasta los albores de la cibernética (Valbuena, 2006, 2012), aportando otra génesis del corrido, diferente a la mexicanista. Por su parte, la colombiana Paloma Bahamón se aproximó a los temas de corridos prohibidos al margen de la semiótica, y reveló sus imaginarios colectivos como efecto del conflicto armado (Bahamón, 2009).

Para el segundo grupo, destaco los trabajos monográficos de José Jaramillo y Carol Pinzón. En sus escritos, describen la producción-difusión de la firma discográfica y explican ese proceso a través de teorías de la comunicación y los estudios culturales. Metodológicamente, mezclan el acervo documental, relatos orales de productor, músicos y etnografías en cantinas del occidente y sur de Bogotá; incluso Pinzón desarrolló observación de conciertos y participó en cadenas radiales de los Departamentos de Cundinamarca y San José del Guaviare (Jaramillo, 2010; Pinzón, 2014).

Finalmente, en el tercer grupo, entran las investigaciones de corte antropológico y musicólogo. Ubico tres artículos editados por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Uno por la brasilera Patricia Shone, quien propuso el análisis estético al corpus de corridos colombianos y narcocorridos mexicanos (Shone, 2013). Y otros dos del mexicano Luis Omar Montoya, con amplio apoyo de entrevistas recopiladas en Antioquia, Santander, y Bogotá al productor, músicos y compositores (Montoya, 2013a y 2013b). También ofrece un juicioso seguimiento sobre el transnacionalismo de la música norteña en América Latina, tema objeto de su tesis doctoral (Montoya, 2014).

De acuerdo con lo anterior, los estudios ofrecen distintas nociones al género musical, asociadas a intereses disciplinares sobre el texto y contexto de la música: escenifican los tiempos narrativos de las composiciones; identifican la producción, la promoción, y exponen en una mediana-corta duración las difusiones de la ranchera y el norteño como géneros influyentes. No obstante, reservan los cambios y las permanencias de la tradición corridística; los usos del repertorio por los productores, las funcionalidades en determinados marcos sociales fronterizos, o las expresiones cognitivas y emocionales de las audiencias. Vacíos capaces de resolver la etnomusicología que se propone estudiar los contextos históricos y culturales de la música. Para el caso específico de los corridos es importante no restringir el análisis a las letras y entenderlos como una práctica social (Burgos, 2014). Aquellas posibilidades fueron abordadas en mi trabajo de grado. Inspirado en reflexiones de la historia cultural, la etnografía y la didáctica, encontré que la función central del corrido prohibido es representar violencias,¹ además de recrear memorias en cantinas, fiestas y plataformas *online*. También hice uso del corrido para la construcción de sentido histórico, en prácticas de la enseñanza situadas (Almonacid, 2016).

El presente artículo es un inventario sociohistórico sobre los corridos en Colombia; introduce a las funciones sociales y el transnacionalismo de la música, con relatos de personas vinculadas a la producción, la promoción y el consumo. Para cumplir ese derrotero, divido el análisis en dos partes. Por un lado, las migraciones de corridos mexicanos a Colombia y sus transposiciones en ambientes fronterizos. Por el otro, la descripción del repertorio "prohibido".

¹ El enfoque representacionista domina en los estudios del narcocorrido en México, centrado en las letras (Héau y Giménez, 2004; Valenzuela, 2014). Entiendo las representaciones desde la sociología de Howard Becker, porque las considera como constructos, sensibilidades, y no sólo como reflejo de algo. A partir de su modelo, reflexioné a los actores de la música y sus espacios de producción y consumo representacional (Becker, 2015).

Cierro con breves conclusiones, bajo el argumento de asociar fronteras-corridos, y cultura de la violencia-narcocultura.

La música toma ruta

El corrido se reterritorializa, se resignifica y se adapta a los espacios donde se presenta. Bajo esa idea, reconocidos investigadores han acuñado el concepto de transnacionalismo para explicar las trayectorias globales y locales de la música (Madrid, 2011; Simonett, 2008). En un mundo interrelacionado por la globalización, el corrido toma ruta gracias al establecimiento de redes migratorias. En este caso, el profesor Egberto Bermúdez identifica los viajes de artistas colombianos a México, en la primera mitad del siglo XX, que introdujeron corridos como “La mulita” y “Benito Canales”, y las grabaciones de artistas como Jorge Añez y Guty Cárdenas, que cantaron corridos sobre un terremoto en Managua, Nicaragua, y el triunfo de la República Española (Bermúdez, 2006: 104). El avance de la radio en Colombia durante la década de 1930 y, posteriormente, las campañas del cine de oro mexicano en la región cundiboyacense y Atlántica permitieron la transición de corridos (Uribe, 1992: 45) con ídolos como Jorge Negrete y Pedro Infante. A mediados de 1950, Montoya reseña que en Departamentos como Antioquía y Santander llegaron las agrupaciones extranjeras “Los Alegres de Terán, Los Donneños y Los Madrugadores del Bajío”, a través de la XET de Monterey, que inspiraron la creación de agrupaciones locales como “Los Gavilanes del Norte” y “Las Hermanas Calle” (Montoya, 2014: 64-66), dueto que adaptó el narcocorrido “La Banda del Carro” de Los Tigres del Norte, a ritmo del género carrilero. En el florecer de 1960, hay un fuerte arraigo por corridos de Javier Solís, Vicente Fernández y Antonio Aguilar (Bermúdez, 2004).

La migración y el transnacionalismo tienen profundas características en la historia de las fronteras (Madrid, 2011). La frontera deriva de la palabra frente. Para este caso hago referencia a un espacio, tanto físico como simbólico, que se refuerza o desdibuja, dejando en la superficie conflictos e intercambios culturales. Esa es la idea de Grimson, quien plantea la necesidad de entender las fronteras como constructos históricos, donde interactúan identidades locales-regionales y globales (Grimson, 2011).

El corrido depende de sistemas fronterizos, y otros tópicos sociales como el bandolerismo.² En Colombia, el género musical incorporó hazañas de bandoleros políticos de “La Violencia” (1946-1958). Este periodo prolongó el terror estatal en dominio de gobiernos conservadores, tanto a nivel urbano y rural, contra liberales y comunistas, lo cual aceleró fronteras políticas por los intereses bipartidistas. Espigan en el Departamento del Tolima composiciones de reconocidos bandoleros: Jacobo Prias Alape “Charro Negro” (Bermúdez, 2004), Jesús María Oviedo “Mariachi”, y Atanael Ramírez; quien mezclaría el arte de la guerra con el de componer corridos (Calderón, 1996). Otro caso

² Eric Hobsbawm habló sobre el bandolerismo social como como campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el Estado consideran criminales, pero son para sus gentes héroes, vengadores por la justicia y personas de admirar (Hobsbawm, 2011).

rastreado son interpretaciones de campesinos liberales en el Departamento de Cundinamarca, con estrofas nacionalistas para el reclamo de tierras (Vásquez, 1954).

Empero, el corrido también daría lugar al mestizaje e hibridación cultural. Es el caso del Occidente de Boyacá, "con campañas de cine itinerante se promovió la identidad por el charro, con grandes sombreros, bigotes y pistolas del mundo rural mexicano" (Páramo, 2011: 32). Por lo anterior, el corrido jugó un papel fundamental en las periferias, fue reavivado por fuerzas políticas subalternas. Esa capacidad oral y simbólica fue utilizada por bandoleros y comunidades campesinas para contener sus memorias, las campañas políticas o las identidades rurales.

En la década de 1960, desde México, Judith Reyes recoge el evento de Marquetalia, en el Departamento del Tolima (García, 2008). Es el mito fundacional de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC; las filas guerrilleras preferían los corridos, porque la música nueva del cono sur era bastante culta y desconoce sus raíces agrarias (Bermúdez, 2010). Años después, los corridos en Colombia transitan lentamente desde un campo político y rural a esferas socioeconómicas y culturales de esmeralderos y narcotraficantes, quienes rápidamente se convirtieron en los nuevos bandidos-héroes, muy ligados por sus estrechas redes de comercio, la justicia privada y, fundamentalmente, por el gusto mutuo de la ranchera, el norteño y la nueva ruralidad, entre caballos de competencia, grandes extensiones de tierra o carros de lujo.

El Occidente de Boyacá, a diferencia de otras regiones de Colombia, se separó del Frente Nacional (1958-1974); lo cual determinó la transición de las rencillas bipartidistas a violencias privadas (Uribe, 1992). Es el periodo de entreguerras esmeralderas, con dos fases (1965-1978; 1984-1990), el que aceleró fronteras sociales, y con ello las contradicciones de bandos, identificados por el narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha y el zar esmeraldero Gilberto Molina. De esa forma se puso fin a un mito de compadrazgo, enfrentando familias del occidente boyacense con autodefensas armadas de la Provincia del Rionegro, en Cundinamarca. Jorge Sierra, habitante del Municipio de Villagómez, y quien se desempeñó en su juventud como comerciante de esmeraldas, comentó lo siguiente:

En esa época, los corridos ensalzaban las actividades esmeralderas y las hazañas de ciertos personajes que fueron héroes en otros lugares, pero en los mensajes de las canciones se volvían referentes [...] Se amanecía y anochece escuchando esa música. (Jorge Sierra en Almonacid, 2015g: s/p)

Las regiones como circuito fronterizo, "de límites difusos entre la ilegalidad, propicio para la aventura, el crimen y el uso privado de la fuerza. Garantizaron la recepción de músicas migrantes de México" (Páramo, 2011: 29). En la esfera nacional, el tráfico de drogas aumentaba su naturaleza desde la segunda mitad del siglo XX. Si bien hasta la década de 1970 mandaba la bonanza marimbera (marihuana) con distinguidos contrabandistas guajiros que patrocinaron grupos vallenatos para contar sus hazañas, con la demanda de la cocaína, nacen los

núcleos de Medellín, Cali y Norte del Valle (Medina, 2012). En esos espirales, Estados Unidos bloqueó las rutas de tráfico por el Caribe, obligando a los capos Carlos Lehder y Rodríguez Gacha buscar atajos por el pacífico con el hondureño Ramón Matta Ballesteros y el mexicano Ángel Félix Gallardo, éste último adscrito al cartel de Sinaloa (Astorga, 1997). Rodríguez Gacha creó la ruta “El Rancho”, que inyectaba cocaína al Estado de Florida por Baja California; conocido con el seudónimo de “El Mexicano”, fue el brazo armado del cartel de Medellín y promovió la creación de autodefensas. La Administración para el Control de Drogas en Colombia lo declaró el capo más influyente de la época, por encima del mismo Pablo Escobar.

“El Mexicano” le declaró la guerra al país, y marcó su propio estilo con sombreros y botas tejanas intitulado haciendas y discotecas con nombres como: Michoacán (en el Meta); Sonora, Mazatlán, La Chihuahua, Tres Potrillos, Hermosillo, Cuernavaca (en Cundinamarca), que según prensa de la época estaban avaluadas en 4.000 millones de pesos (Torres, 1990). Jimmy Álvarez, quien trabajó para “El Mexicano” en la organización de sus fiestas, recuerda un evento de tres días en el año 1986 con los intérpretes mexicanos Cuco Sánchez y Perla Gálvez en la finca “La Chihuahua” de Pacho, Cundinamarca. Álvarez fue locutor en Radio Futurama, cadena radial responsable de promover el norteño desde hace cuatro décadas en provincias de Cundinamarca, Boyacá y Santander. Por concepto de Álvarez, Rodríguez Gacha fue un agente reproductor de la cultura mexicana a través del narcotráfico, que funciona orgánicamente como empresa económica y social: “Gacha tenía muchos empleados en diferentes municipios de Colombia, así fue como el corrido se fue regando hasta volverse un fenómeno imprescindible” (Jimmy Álvarez en Almonacid, 2015e: s/p).

En 1980, Los Rayos de México eran conocidos por poblaciones de Boyacá, contratados en varias ocasiones por los esmeralderos (Montoya, 2014). De hecho, a la fecha amenizan el show central en las fiestas de la región cundiboyacense. Otros artistas popularizados fueron el dueto Lupe y Polo y Ramón Ayala. En efecto, un signo musical es “La cruz de madera”, porque fue el último tema que escuchó el zar esmeraldero Gilberto Molina antes de morir, entonado por Las Hermanas Calle (Claver, 1993). Por su parte, en la Provincia del Rionegro marcaría la pauta el narcocorrido “La banda del carro rojo”, del compositor Paulino Vargas, con la versión original de Los Tigres del Norte.

En un escenario de disputa territorial con las FARC y el Movimiento 19 de Abril (M-19) surge el grupo criminal Muerte A Secuestradores (MAS), pactado por más de 200 narcotraficantes en 1981. Durante los mandatos de Belisario Betancur (1982-1986) y Virgilio Barco (1986-1990), se encrucece la guerra contra el narco, y aumentan los genocidios a líderes de la izquierda colombiana. El Mexicano desaparece físicamente el 15 de diciembre de 1989 en un operativo liderado por el general Miguel Maza Márquez. Fernando Valente le compone corridos, y otros músicos en versos llaneros o norteños immortalizan la leyenda de aquel capo originario de la vereda Veraguas, lo representan como defensor de buenas causas, amante de los equinos y de su terruño. Incluso, él mismo grabaría un disco dedicado a su pueblo natal, donde según prensa del momento se había convertido en el dueño, por la notoria

influencia sobre las autoridades: “Pacho, alma de Colombia entera, /y alma de mi alma, esplendorosa tierra”. Otro punto a considerar es la caratula del vinilo, que ratifica un narcomensaje bajo el argumento político de Los Extraditables: “preferimos una tumba en Colombia, y no una cárcel en el extranjero”.

El 14 de noviembre de 1989, en Zipaquirá, Cundinamarca, nace la agrupación Los Rangers del Norte, considerada pionera del norteño en Colombia. Compuesta por seis integrantes: guitarrista, bajo sexto, batería, acordeón y dos voces: German Contreras y Humberto Díaz. Seguidores de Lupe y Polo, Los Tigres del Norte y Ramón Ayala. El director y voz principal me contó: “comenzamos por finales de 1980. Interpretábamos música tropical y vallenato, y uno que otro temita de música norteña que se escuchaba en Colombia, y yo notaba en la gente algo diferente: pasión” (Humberto Díaz en Almonacid, 2015c: s/p). En el lapso de 1990 y 1997, grabaron ocho corridos inspirados en el acontecer de las guerras esmeralderas y el narcotráfico. Los más destacados: “Fuego verde, El Mexicano, Los dos compadres, Así era Chispiro, El cartel o la ley”. Lo explica el intérprete:

La base fundamental de nuestros corridos es México. Le llamamos norteño porque tiene mucha similitud con los de allá, pero hay sentidos muy profundos en cada territorio que definen el ritmo y los mensajes, como por ejemplo el narco, por eso nuestra expresión la llamaron primero corridos esmeralderos. En las canciones hacemos crónicas, periodismo cantado. (Humberto Díaz en Almonacid, 2015c: s/p)

El transnacionalismo en la música siempre implica modificaciones morfológicas, semánticas y funcionales (Martí, 2004). Distintas variables del corrido mexicano, entre lo tradicional y contemporáneo, rompen los límites y migran a Colombia a través de series televisivas, giras de artistas, las cadenas radiales y las complejas conexiones digitales, que permiten la incorporación del norteño banda y el Movimiento alterado como mostraré más adelante. Los corridos “alterados” son una marca musical registrada, ampliamente difundida en Estados mexicanos por revelar las guerras del narco, y con ello sus mensajes, operaciones y normas.

El repertorio prohibido

Con esa breve descripción sobre los antecedentes del corrido en Colombia, en los siguientes párrafos analizo parte del repertorio de corridos prohibidos, con el fin de ubicar cambios y continuidades. Esta discusión hace énfasis en la composición, las temáticas, las influencias musicales internacionales, los marcos sociopolíticos de la producción y los significados de agentes musicales. A saber, el concepto de repertorio ha sido abarcado por sociólogos y musicólogos; aplica en condición de proceso —musical o no— un acervo que continuamente se hace a medida que los músicos o las personas incorporan, intercambian y aprenden colectivamente con su público (Faulkner y Becker, 2011). Por consiguiente, cada repertorio de corridos nace como representación social en movimiento, paralelo a la sociedad y cambiante junto con ella.

En la práctica, productor y músicos —también compositores— asumen su rol como cronistas. Basados en fuentes periodísticas o en retratos biográficos sobre personajes con episodios culminantes, recaban testimonios en sus giras promocionales y componen la letra con jergas de la “sociedad narca”: “la fina” (coca), “soplones” (informantes), “traquetear” (traficar), etc. Revelan la vestimenta exótica, el patriarcalismo, el honor y sus muertes; teatralizan la política contemporánea; hacen recuentos de masacres, enfrentamientos militares entre columnas de las FARC, el Ejército de Liberación Nacional ELN, y la desaparecida cúpula paramilitar Castaño, o con Bandas criminales. Esa densidad hace de los corridos “formas de nota roja” (Monsiváis, 2009: 168). De este modo, el repertorio se organiza en contenidos, y trasciende a las audiencias en palabras claves asociadas con la historia reciente. Lo afirma el locutor de Radio Futurama:

Quando se inició el proceso de las mafias, las guerrillas, el paramilitarismo, empiezan a salir las letras que hablan de la realidad de un pueblo. Es ese el detonante que impulsa el gusto de los oyentes, porque están contando la historia, puede ser o no propia, pero sí del vecino, de tal pueblo. (Jefferson Rodríguez en Almonacid, 2015d: s/p)

Toda composición, pasa por el productor Alirio Castillo, quien se encarga de justificar el repertorio, las gestiones de estudio (grabación, musicalización), y la promoción del disco en redes sociales como Facebook, Twitter y canales de YouTube; en cadenas radiofónicas del país y tiendas virtuales. Esa capacidad de dirigente en la estructura musical podría reflexionarse con la figura de intelectual orgánico “a lo Gramsci”. Intérpretes y productor, sin estar vinculados a núcleos criminales o clanes del narcotráfico —aunque existan simpatías temporales que se inclinan por un bando u otro—,³ observan la situación nacional y regulan la memoria en territorios que carecen de historia escrita. Los corridos nombran a las regiones, a sus poblaciones, incluso “lo no dicho” se llena por las propias experiencias del oyente, frente a los personajes o los acontecimientos narrados.

Los corridos se componen basados en historias reales de muchos personajes ocultos en las montañas, y que pertenecen o han persistido en la vida cotidiana, la mayoría están muertos o en la cárcel: extraditados o

³ Es difícil hablar de corridos “por encargo”, se sabe de corridistas como Los Hermanos Ariza Show, originarios de Santander, y de Los Rangers del Norte que compusieron canciones a esmeralderos con vínculos semi-legales; contratos de Luis Eduardo Cifuentes, quien fuera comandante de Las Águilas Negras (grupo paramilitar) y convidó en vísperas navideñas del año 2006 a Rey Fonseca para tocar en veredas del Municipio de Yacopí, y caseríos cercanos al Magdalena medio; como también de reinsertados que trabajaron para la firma discográfica, como fue el caso del corrido de “Los dos reinsertados”. En canales de YouTube se pueden encontrar “cibercorreos” de anónimos que llevan mensajes de paramilitares a las guerrillas, o viceversa. En palabras de Fonseca: “a la vieja escuela como a nosotros nos tocó ir a fiestas de esmeralderos, de narcotraficantes y paramilitares; otros como Beto Pinzón estuvieron en rumbas de la guerrilla” (Rey Fonseca en Almonacid, 2015b: s/p).

huyendo, esa es la enseñanza que dejan. (Alirio Castillo en Almonacid, 2015a: s/p)

Castillo justifica el uso del corrido como un catalizador moral que advierte lo que les pasará a quienes toman la opción de las armas o el tráfico de drogas: capacidad didáctica en determinadas zonas marcadas por la excesiva violencia, como pude observar en la provincia del Rionegro, con aficionados adultos y jóvenes (Almonacid, 2016). Dice el músico y compositor Reynaldo Fonseca que “componer corridos es meterse en el cuento”, así los intérpretes sustituyen al personaje y hablan como si fuera un estilo directo. Del mismo modo, aceptan el uso de la ficción: “pues como toda composición tampoco son fieles, pero transmiten igual o mejor frente a la realidad misma” (Rey Fonseca en Almonacid, 2015b: s/p). Precisamente, un punto ciego en el estudio narrativo es el debate de si aluden a hechos naturales o artificiales. Empero, el corrido no puede juzgarse por la realidad que falta, o la ficción sobrante; en el ambiente cotidiano se representa con voluntad de hacer creer, y son las audiencias quienes designan ese valor. Por consiguiente, “la música es metáfora creíble de lo real” (Attali, 1995: 14).

Aclarados los niveles de composición, daré paso a ubicar la radiografía temática del repertorio, desde el volumen uno hasta el cuatro, y luego desde el volumen doce hasta el dieciséis, porque son los discos más representativos que permiten identificar cambios y continuidades. De ese modo, los años de 1990 traen carros bomba y reformas estructurales del Estado de cara a la apertura neoliberal. El gobierno de César Gaviria (1990-1994) y grupos guerrilleros amnistiados se cobijan en una Asamblea Nacional Constituyente (1991). En buena parte del territorio hay un rearme paramilitar. Las rencillas del narcotráfico y el gobierno dejan como resultado la muerte de Pablo Escobar en 1993, y la captura de los líderes del cartel del Valle en 1995 (Arias, 2011). El 19 de abril de 1994, Los Tigres del Norte lanzan en México el álbum “Los dos plebes”, con “Muerte Anunciada” que versa la caída del gran capo. El 15 de marzo de 1995, Castillo crea el proyecto comercial “Cantina Abierta Vol. 1”, incluidos los narcocorridos: “Cruz de marihuana” del compositor mexicano José Antonio Sepúlveda; y “Pista Secreta” en voz del Grupo Exterminador, originarios del Estado de Guanajuato —hasta ese momento desconocidos en el país—, y de gran importancia porque marcarían el estilo norteño de las agrupaciones colombianas (Shone, 2013).

De cantina abierta se graban mil copias en CD. Al año siguiente, en Villavicencio, Montería, y otras ciudades de mediano tamaño, aparecen hombres con sombreros *Cowboys*, ropa de cuero y flecos al estilo norteño. Son artistas de agrupaciones con títulos agresivos y zoográficos como Las Águilas del Norte, La Furia Norteña, Uriel Henao y Los Tigres del Sur, nombres inspirados en agrupaciones mexicanas. De hecho, en septiembre de 1996, llega a las manos de Castillo un viejo cassette de Los Tigres del Norte; se trataba del álbum “Corridos prohibidos”, y bajo ese mismo neologismo lanzará su proyecto con la firma Alma producciones, posteriormente Alma Records.

El 15 de marzo de 1997, salió el primer volumen con quince canciones, de las cuales ocho son *covers* de agrupaciones mexicanas. Incluye “El carro

negro”, una copia adaptada del corrido “El Lincoln Negro” de Los Huracanes del Norte (Jaramillo, 2011), y repite “La cruz de marihuana” en voz de Las Águilas del Norte. El corrido fue emblema de la industria prohibida, pues el 8 de junio de 1997 el periodista Orlando León Restrepo reportaba que los raspachines del sur de Colombia, en los paros y movilizaciones de regiones cocaleras como El Putumayo, el Sur de Bolívar y San José del Guaviare lo hicieron himno oficial. “Vol. 1” fue el álbum de música popular más vendido en la historia de Colombia. Según el columnista Gustavo García (1998), logró vender más de 70.000 copias. Por la década de 1990, “los capos”, el “dinero fácil” pero también doloroso de las drogas, “las mulas” (transportadores), “los sicarios” (asesinos a sueldo) son símbolos del narcotráfico y los narcocorridos recogen esa semántica cultural. Las audiencias vieron en los corridos una forma de explicar a sus generaciones. En palabras de Castillo:

Lo que el pueblo quiere expresar es lo que el pueblo quiere escuchar [...] pero corrido prohibido también es un producto de la narcocultura definitivamente. [...] si no hubiese sido por la historia del narcotráfico, el corrido ya hubiera desaparecido. (Alirio Castillo en Almonacid, 2015a: s/p)

Los corridos prohibidos no son causantes de estimular el narcotráfico y el conflicto, más bien son un efecto cultural de ese fenómeno social. Para 1998 surge “Vol. 2”, con canciones como “Prefiero una tumba en Colombia” y “El regreso de Palito” de Uriel Henao. El repertorio buscaba independencia con las narraciones del contrabando proveniente de México; retoma las consignas del Cartel de Medellín a comienzos de 1990, o hazañas ficticias de traficantes que nombran zonas cultivadoras de coca. En la esfera comercial, la grabación informal con los quemadores de CD y el énfasis de las letras bajó las ventas, y determinaron el valor de cambio con militares y campesinos en zonas de colonización; los artistas especializaron su actividad en vivo por encima del mercadeo de discos. El 14 de junio de 1999 sale a la luz “Vol. 3” con 18 canciones sobre la astucia y corrupción de los narcotraficantes, la ley contra “los soplones” y desfalcos de los congresistas o alcaldes municipales: “¡Son unas ratas!”, decanta Uriel Henao acuñando la célebre frase del senador Carlos Moreno de Caro con la cual se refirió a los congresistas en 1998.

Castillo tuvo 35 empleados, carro BMW e ingresos de 80 millones al mes. Con el ansia de volver a la cima, incluye en “Vol. 4” una compilación de 32 covers de corridos mexicanos. Hacia finales de agosto del año 2000 presenta “Vol. 5”, donde convoca a los artistas de confianza: Uriel Henao, Los Renegados, Giovanni Ayala, Fuego Verde, y apuesta por subir el tono cantándole a las guerrillas y al paramilitarismo: relata los secuestros, el desplazamiento y operativos a cabecillas narcotraficantes, como las fiestas privadas en centros de reclusión.

Entre 1996 y 2005, transcurre el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) y el primer mandato de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006). En medio de la instauración del Plan Colombia, dictado por Estados Unidos, con amplio despliegue a la erradicación de cultivos de cocaína por fumigación, la invasión militar y guerra contrainsurgente. Pastrana propone las mesas de discusión en el

Caguán con las FARC, pero queda como un intento fallido. La guerra alcanzó su máxima expresión en esos periodos. Colombia se convirtió en el segundo país del mundo con mayor desplazamiento forzado (Centro de Memoria, 2013). Uribe es reelecto (2006-2010) y potencializa el pie de fuerza militar, mientras en el país aumenta el número de víctimas y la persecución judicial a organizaciones opositoras. En ese periodo disminuyen drásticamente los corridos que juzgan al gobierno con cierta complacencia (Jaramillo, 2010).

La música es un hecho social, refleja las características de la sociedad que la ha creado, canta la memoria y el presente de los pueblos (Hormigos, 2008). El repertorio abarca problemas como las quejas de los campesinos contra la erradicación de la coca, y cristaliza los sueños de habitantes de barrios marginales que sueñan con escapar de la pobreza a través del narcotráfico. De esa arista local, guarda estrecha relación con movimientos geoestratégicos a nivel internacional. En el 2007 salió "Vol. 12", que intenta renovar con letras a Hugo Chávez y el 11 de septiembre. La caratula tiene al Tío Sam, la cara de Osama Bin Laden, y otros personajes representativos de la década. Durante dos años, el repertorio estuvo ausente de la actividad comercial por los nulos índices en ventas, y hasta los años 2010 y 2011 no vuelve a salir "Vol. 13": una antología de los 110 corridos más famosos del mundo, según los criterios de Castillo.

Interesado por el Movimiento Alterado, Alirio Castillo sigue a través de redes sociales agrupaciones destacadas como El Komander, Calibre 50, Enigma Norteño, Los Buknas de Culiacán y Gerardo Ortiz. El 31 de julio del 2014, en un reportaje del periódico El Tiempo, aparece rodeado de los intérpretes Fernando Valente, Luis Guevara, y Eduardo De La Vega (Martínez, 2014). Productor e intérpretes anunciaron al país el "Vol. 14", un proyecto bajo la insignia: "44 historias verdaderas hechas corridos", de la casa disquera Vibra Music, con la cual retoman corridos de contrabando de capos clásicos y neo-narcotraficantes en México y Colombia: Gonzalo Rodríguez Gacha, "El genio del mal" Pablo Escobar, Alias "Cuchillo", "Don Diego" y "Jabón" del renovado Cartel Norte del Valle. Además, la segunda captura de Joaquín Guzmán Loera, "El Chapo Guzmán" —por muchos años líder del cártel de Sinaloa—, El clan de Los Caballeros Templarios y "Alias La Tuta" en Michoacán, México. De tal forma, la memoria narco como fenómeno transterritorial sigue su cauce a través de los corridos. En "Vol.14" participan agrupaciones mexicanas: Los Huracanes del Norte, El Halcón de Durango y sus Bohemios de Nuevo León a ritmo de norteño banda. Por Colombia: Grupo Mezcal, Ferney Díaz, y De La Vega, quienes incorporan la tuba, y ajustan su acento como artistas sinaloenses.

Castillo desplegó una intensiva campaña en la web de "Vol. 14". La producción también estaba en cadenas radiales de Antioquia, Caquetá, Santander, Cundinamarca, Boyacá, Córdoba, Tolima, Cauca, Departamentos históricamente asediados por el tráfico de drogas y altos niveles de victimización. Por lo demás, me compartió el interés de crear dos proyectos discográficos. Uno para denigrar el modelo político bolivariano en sucesión del presidente Nicolás Maduro, en Venezuela. Otro, como oposición a los diálogos de paz entre las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2014; 2014-2018), los cuales iniciaron formalmente en octubre de 2012 en Oslo, Noruega,

y llegaron a un común acuerdo el 23 de junio de 2016 en La Habana, Cuba. Castillo comparte los discursos de los opositores venezolanos Leopoldo López y Henrique Capriles, menciona: “el modelo chavista-bolivariano es insostenible, los venezolanos están privados de su libertad en una dictadura socialista”. Respecto a la idea de una salida dialogada al conflicto replica: “la única resolución del conflicto es con respuestas militares” (Alirio Castillo en Almonacid, 2015a: s/p).

El repertorio prohibido no será entonces una simple reproducción de la realidad, hace de los contenidos variados porque las organizaciones sociales varían (Becker, 2015). Por eso las representaciones son históricas, en tanto que son una historia, producto de ella, y contribuyen al cambio (Rouquette, 2000). Entonces, el problema no es la proyección de los corridos, sino la realidad en sí, en la medida que se modifica con el acontecer histórico y otros canales de comunicación. Los argumentos de Castillo los consumen a diario ciudadanos en noticieros falibles como Caracol, RCN, CNN y NT24. A este respecto, el 18 de septiembre de 2015 sale “Vol. 15” con veinte corridos. Participan El Halcón de Durango, Los Empresarios y Lalo Quintanilla por México; Grupo Mezcal, Rey Fonseca y Grupo Tornado lideran por Colombia. “Vol. 15” denuncia la supuesta relación de funcionarios venezolanos con los llamados Carteles de los Soles; los prisioneros políticos, el cierre de la frontera y las crisis diplomáticas con Colombia. Suma corridos sobre el crimen organizado en México y una biografía del desaparecido “Megateo”: comandante del Ejército Popular de Liberación (EPL), considerada narcoguerrilla por la producción y control de cultivos de cocaína en el oriente y norte de Colombia.

Los corridos son coyunturales y persiguen eventos mediáticos. Desde el 10 de mayo del 2016, el expresidente Álvaro Uribe Vélez acuñó el concepto de “resistencia civil” en ciudades opositoras al proceso de paz. El 27 de mayo, con un ambiente de extrema polarización, próximo al cese bilateral entre las FARC y el gobierno de Santos, sale “Vol. 16”, con 18 canciones grabadas en Illinois Chicago; intervienen los mexicanos Rafael Medrano “El Halcón de Durango” —única voz—, Luis Fernando Arias en arreglos, Lino Medrano con la banda “Bohemios de Nuevo León”, y Alirio Castillo en la composición y dirección con Alma Records. El propósito de “Vol. 16” aspiraba a ser una historia verdadera de las FARC, que daba protagonismo a supuestos retratos biográficos de comandantes como “Alfonso Cano”, “El Mono Jojoy”, “Raul Reyes”, o tomas como la de Mitú en 1998, que dejó 37 militares muertos, y más de setenta retenidos. Castillo arguye el objetivo del proyecto: “inducir deslegitimación a las FARC, al que le suman secuestros, extorsiones, dineros ilícitos producto del contrabando” (Costa noticias, 2016).

Empero, Castillo desconoce que en el imaginario fariano, corridos a ritmo de ranchera y norteña han sido interpretados por sus propios militantes y seguidores anónimos. Varios de ellos disponibles en la página web del Bloque Martín Caballero, recogen la memoria insurgente, con la función de glorificar a líderes guerrilleros (Pedro Antonio Marín “Tirofijo”, Efraín Guzmán, Charro Negro); el recuerdo de hitos como la toma de Marquetalia; mitos y simbologías bolivarianas; espacio de denuncia al imperialismo y expresión de resistencia. En trabajo de campo, un reinsertado me decía que el corrido dejó de tener fuerza

en la guerrillerada con la explosión del narcocorrido en Colombia, pues los significantes los comprometían como narcoguerrilla. A raíz de ello, crecieron otros géneros como el vallenato de Julián Conrado y Lucas Iguarán. Más allá de controvertir las memorias, cuestioné a Castillo, desde una mirada futurista, sobre su música en el posconflicto, a lo que respondió: “cuando el conflicto termine, los corridos prohibidos serán parte de esa historia” (Almonacid, 2015a: s/p).

Por todo lo anterior, “corridos prohibidos” está ligado a condiciones económicas, a un mundo híbrido, conectado por elementos culturales locales y binacionales implícitos en las dinámicas de la globalización. Es música de resultado transcultural y mercantil, que no se eximió de representar lo extraño en zonas de frontera y noticias volátiles; por lo cual sirve de vehículo narrativo, propaganda política y discursiva. De ahí que son una fuente potencial para cartografiar problemas transterritoriales, la dimensión histórica del narcotráfico y hechos relevantes en la memoria del conflicto interno. Una memoria comunicativa, que se gesta en la vida cotidiana, de importante carga emocional y con repercusión en los grupos, en una duración no mayor a los 80 años (Assman, 2010). Así lo confirma un oyente del Municipio Pacho, Cundinamarca: “Esta música es para tomar cervecita y aguardiente, pero cuando uno está haciendo eso y escucha los corridos, de pronto se pone a recordar lo que pasó hace años por estos lados, porque recogen la realidad de los pueblos” (Edgar Bobadilla en Almonacid, 2015f: s/p).

Conclusiones

A modo de cierre, la manifestación corridística atraviesa buena parte de la historia reciente en Colombia. El corrido es música de resultado transnacional, herencia directa de disputas fronterizas entre México y Estados Unidos (Héau, 2006), apropiado por diversos actantes, con usos mercantiles y variadas funciones que representan fronteras sociales cambiantes, así como la memoria de un conflicto, altamente complejo por las identidades de los grupos en tensión. Hablar de fronteras en Colombia —*grosso modo*— es aludir a territorios nacionales en disputa (Grimson, 2011), zonas con secular presencia del Estado, en las cuales se han intensificado las masacres, el desplazamiento, la minería ilegal y los cultivos ilícitos, a costa de los actores en conflicto y estructuras del narcotráfico: dos elementos interdependientes desde la década de 1980. Al mismo tiempo, es también hablar de espacios de apertura y contacto, en nuestro caso, con culturas fronterizas de Norteamérica.

Si bien el uso y la tenencia de la tierra son el motor de la guerra, las drogas son el combustible, en un país que sigue enlistado como el máximo proveedor de cocaína a nivel mundial. Y, aunque los fenómenos mencionados han dado lugar a una creciente bibliografía, se requiere de nuevos acercamientos, a partir de la cultura de la violencia —y como adelantan reflexiones algunos académicos mexicanos—, desde la narcocultura (Mondaca, 2012; Valenzuela, 2014), con el propósito de resignificar las prácticas simbolizadas y subjetivadas que habitan más allá del etiquetaje delictivo. De

este modo, el narco como modelo cultural puede abrir nuevas rutas de comprensión sociopolíticas de ese brutal y complejo mundo del narcotráfico.

Finalmente, corridos prohibidos no sufre políticas de censura en Colombia. Sin embargo, son acusados de “apología del crimen” por parte de espectadores incidentales. Ese juicio es difícil controvertirlo desde las letras, pero si resignificarlo cuando volcamos la mirada a lo que plasma la música con el mundo cotidiano. Aquí entran infinidad de mediadores (Burgos, 2011), y especialmente los usuarios, quienes eligen a qué prestarle atención: entre el ritmo, el performance y el mensaje, sin importar si son las intenciones representacionales del productor (Becker, 2015). En tanto constructo narcocultural, los corridos es información adicional que sirve para reaccionar sobre las drogas, la guerra y la paz; son representaciones con sentidos diversos para un público, contextos particulares y con fines específicos de Alirio Castillo. Esa condición pone a las ciencias sociales en una encrucijada con el sentido común. En efecto, ni la historiografía, ni mucho menos la historia escolar, tiene el monopolio del pasado. En sus límites, los corridos con su capacidad representativa “cumplen la función de teorías históricas, porque permiten describir, clasificar y hasta explicar por qué suceden los acontecimientos sociales” (Castorina, 2007: 221).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMONACID, Julián (2015a), “Conversaciones con Alirio Castillo (Productor)”. Provincia del Rionegro, 3, 4, 5 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015b), “Conversación con Reinaldo ‘Rey’ Fonseca (Intérprete)”. Provincia del Rionegro, 3, 4, 5 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015c), Entrevista a Humberto Díaz (Intérprete)”. Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015d), “Entrevista a Jefferson Rodríguez (Locutor)”. Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015e), “Entrevista a Jimmy Álvarez (Comerciante)”. Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015f), “Entrevista a Edgar Bobadilla (Oyente)”. Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2015g), “Entrevista a Jorge Sierra (Oyente)”. Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015, trabajo de campo.
- _____ (2016), *Cantar y contar historias: Las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, otras formas de enseñanza*. Tesis de Maestría. Instituto de Investigaciones Históricas-UMSNH, Morelia, México.
- ARIAS, Ricardo (2011), *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- ASSMAN, Aleida (2010), “Communicative and cultural memory”, en Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (eds.), *A companion to cultural memory studies*. Berlín, De Gruyter, pp. 109-118.

- ASTORGA, Luis (1997), “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales–UNAM, n.º 4, pp. 245–261. DOI: <<http://www.dx.doi.org/10.2307/3541131>>.
- ATTALI, Jacques (1995), *Ruidos, Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI.
- BAHAMÓN, Paloma (2009), *Forma de vida colombiana en los corridos prohibidos*. Tesis de Maestría en Semiótica. Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Idiomas-Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- BECKER, Howard (2015), *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. México, Siglo XXI.
- BERMÚDEZ, Egberto (2004), “Del tequila al aguardiente”, en *Revista Horas. Tiempo Cultural*, Universidad Nacional de Colombia, n.º 3, febrero, pp. 28-42.
- _____ (2006), “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I)”, en *Cátedra de Artes*, Pontificia Universidad Católica de Chile, n.º 3, pp. 81-108.
- _____ (2010), “La música colombiana: pasado y presente”, en Recasens, Albert; Spencer, Christian (eds.), *A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid, Seacex, pp. 247-254.
- BURGOS, César (2014), “El quehacer etnográfico: experiencias y técnicas de investigación en el estudio del narcocorrido”, en Mojardín, Ambrocio; Zavala, Carlos; Arita, Beatriz (eds.), *Nuevas rutas de investigación e intervención psicológicas*, tomo II. Sinaloa, Universidad Autónoma de Sinaloa, Hablalma, pp. 211- 236.
- _____ (2011), “Música y narcotráfico en México. Una aproximación a los narcocorridos desde la noción de mediador”, en *Revista Athenea Digital*, n.º 20, pp. 97–110.
- CASTILLO, Alirio (1997, 1998, 1999), *Corridos Prohibidos, Volumen. 1, 2, 3*. Bogotá, RAG-Jan Music.
- _____ (2000, 2007, 2010), *Corridos Prohibidos, Volumen. 4, 12, 13*. Bogotá, Alma Records.
- _____ (2011), *110 Corridos más famosos del mundo*, [5 CD, 1 DVD]. Bogotá, Alma Records.
- _____ (2014, 2015, 2016), *Corridos Prohibidos. Volumen. 14-15-16*. Bogotá, Alma Records-VibraMusic Entertainmen.
- CASTORINA, José; BARREIRO, Alicia; TOSCANO, Ana (2007), “Dos versiones del sentido común: las teorías implícitas y las representaciones sociales”, en Castorina, José (ed.), *Construcción conceptual y representaciones sociales. El conocimiento de la sociedad*. Buenos Aires, Miño y Dávila Editores, pp. 205-254.
- CALDERÓN, Pablo (1996), “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, en *A contratiempo, revista de música en la cultura*, n.º 10, Bogotá, pp. 23-35.
- CLAVER TÉLLEZ, Pedro (1993), *La Guerra Verde: treinta años de conflictos entre los esmeralderos*. Bogotá, Intermedio Editores.

- COSTA NOTICIAS (2016), “Desde este viernes en los corridos prohibidos, las FARC sin el argumento para 18 canciones”. 22 de mayo del 2016. Consultado en <<http://costanoticias.com/desde-este-viernes-en-los-corridos-prohibidos-las-farc-son-el-argumento-para-18-canciones/>> (01/08/2016).
- DÍAZ, Humberto (dir.) (2012), *Los Rangers del Norte, Se buscan.* (2012 [1997]) Bogotá, Discos El Dorado.
- GARCÍA, Liliana (2008), *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924 – 1988.* México, Ediciones Clandestino.
- GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA (2013), *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad.* Bogotá, Imprenta Nacional. DOI: <<http://dx.doi.org/10.15446/hys.n26.44516>>.
- FAULKNER, Robert y HOWARD, Becker (2011), *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario.* Buenos Aires, Siglo XXI.
- GARCÍA, Gustavo (1998), “El cartel de los éxitos”, *El Espectador*, Bogotá, 14 de marzo de 1998.
- JARAMILLO, José (2010), *Violencias acústicas: Corridos Prohibidos, cultura y sociedad en Colombia.* Tesis de Licenciatura en Comunicación Social. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- PINZÓN, Carol (2014), *Compañero, los corridos se escriben con sangre. Producción, circulación y subjetividades alrededor de corridos prohibidos.* Tesis de Maestría en Estudios Culturales. Universidad de los Andes, Bogotá.
- HÉAU, Catherine (2006), “Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad”, Hajar, Fernando (ed.), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad.* México, Conaculta, pp. 77-127.
- HÉAU, Catherine y GIMÉNEZ, Gilberto (2004), “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana”, en *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM, n.º LXVI. vol. 4, octubre-diciembre, México, pp. 627-659. DOI: <<http://dx.doi.org/10.2307/3541412>>.
- Hormigos, Jaime (2008), *Música y sociedad. Análisis de la cultura musical de la posmodernidad.* Madrid, Fundación Autor.
- HOBBSAWN, Eric (2011), *Bandidos.* Barcelona, Editorial Crítica.
- LEÓN, Orlando (1997), “El himno de los raspachines”, *El Tiempo*, Bogotá, 8 de junio de 1997.
- LOS TIGRES DEL NORTE (1994), *Los dos plebes.* Sinaloa, Fonovisa.
- MADRID, Alejandro de la (2011), *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-México Border.* Nueva York, Oxford University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1017/S0261143013000445>>.
- MARTÍ, Josep (2004), “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, en *Revista Transcultural de Música*, n.º 8, Barcelona, pp. 1-15.
- MARTÍNEZ, Liliana (2014), “Lo permitido y lo prohibido de los corridos hechos en Colombia”, *El Tiempo*, Bogotá, 31 de julio de 2014.
- MEDINA, Carlos (2012), “Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado”, en Vargas, Alejo (ed.), *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales.* Buenos Aires, CLACSO, pp. 139-170.

- MONDACA, Anajilda (2012), *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México*. Tesis Doctoral. Instituto Tecnológico y de Estudios científico-sociales de Occidente, Jalisco.
- MONSIVÁIS, Carlos (2009), *Los mil y un velorios*. México, Asociación Nacional del Libro.
- MONTOYA, Luis (2013a), "Corridos prohibidos colombianos", en Montoya, Luis (ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, pp. 88-132.
- _____ (2013b), "Pioneros de la música norteña mexicana en Colombia", en Montoya, Luis (ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, pp.159-181.
- _____ (2014), *Música norteña Mexicana en Latinoamérica*. Tesis de Doctorado en Historia. México, Ciesas-Peninsular, México.
- PÁRAMO, Carlos (2011), "El corrido del minero: hombres y guacas en el Occidente de Boyacá", en *Revista Maguaré*, Departamento de Antropología de la Universidad Nacional, vol. XXV, n.º 1, Bogotá, pp. 25-109.
- PÉREZ, Juliana (2004), "La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo", V Congreso, Rio de Janeiro, IASPM. Consultado en <https://www.academia.edu/11690676/La_m%C3%BAsica_popular_mexicana_en_Colombia_los_corridos_prohibidos_y_el_narcomundo> (13/04/16).
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan (2011), *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. México, Editorial Planeta.
- ROUQUETTE, Michael-Louis (2000), "Representaciones, historia y discurso", en *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, SOCIOTAM*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, vol. X, n.º 2, Tamaulipas, pp. 145-152.
- SHONE, Patricia (2013), "Estética de la música norteña mexicana en Colombia", en Montoya, Luis (ed.), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo I*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, pp. 49-58.
- SIMONETT, Helena (2008), "Quest for the Local: Building Musical Ties between Mexico and the United States", en Corona, Ignacio (ed.), *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*. Reino Unido, Lanham, Lexington Books, pp. 119-135.
- TORRES, Edgar (1990), "El dossier de El Mexicano", *El Tiempo*, Bogotá, 30 de abril de 1990.
- URIBE, María (1992), *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*. Bogotá, Cinep.
- VALBUENA, Carlos (2006), *El cartel de los corridos prohibidos*, Colombia, Printer colombiana.
- _____ (2012), *La vitalidad del romance: del medioevo español a los corridos prohibidos de Colombia*. Tesis de Doctorado en Filología. Facultad de

Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura,
Universidad Nacional de Educación a Distancia, España.

VALENZUELA, José (2014), *Jefe de jefes: Corridos y narcocultura en México*,
México, Plaza y Janés.

VÁSQUEZ, Jorge (1954), *Guerrilleros buenos días*, Bogotá, Editorial Argra.