

CONFIGURACIÓN DE LA CULTURA TRAQUETA EN UN CORRIDO PROHIBIDO

PALOMA BAHAMÓN SERRANO

RESUMEN	Este artículo plantea la posibilidad de analizar los corridos prohibidos para brindar luces sobre el problema de la doble moral que resulta de la ausencia de un ethos secular en Colombia. También busca, a través del proceso de investigación del cual resulta, desde una perspectiva semiótica, demostrar que un país sin relato común, sin polifonía de voces, es un país sin memoria colectiva y, por ende, proclive a la impunidad, la exclusión y la inequidad. Tras estudiar la relación entre la situación de producción y el objeto semiótico, el escrito plantea el desarrollo de un análisis semionarrativo, pasional y tensivo de un corrido prohibido, lo que permite una mayor comprensión respecto de una característica perenne de la forma de vida colombiana, en el proceso de construcción de nación, como es la profunda dificultad que se tiene con el sentido del deber, lo que conduce a una fuerte tendencia a la justificación de los actos por razones externas.
PALABRAS CLAVE	Ccorrido prohibido, semiótica, moral, Colombia, cultura traqueta.
ABSTRACT	CONFIGURATION OF THE <i>TRAQUETO (DRUG DEALER) CULTURE</i> IN A CORRIDOR PROHIBIDO This article states the possibility of analyzing the <i>corridos prohibidos</i> to shed some light on the double-moral problem resulting from the absence of a secular ethos in Colombia. The article also seeks, through the research process that gives rise to it, prove from a semiotic perspective that a country without a common story, without a polyphony of voices, is a country that lacks collective memory and therefore prone to impunity, exclusion and inequity. After studying the relationship between the situation of production and the semiotic object, the text proposes the development of a semio-narrative, passionate and tense analysis of a <i>corrido prohibido</i> , which allows for a better understanding of a perennial characteristic of Colombian way of life, in the nation-building process, as is the big difficulty experienced with the sense of duty; this walks to a strong tendency to justification of acts upon external reasons.
KEYWORDS	Corrido prohibido, culture, configuration, exclusion, semiotics.
RECIBIDO	26 de febrero de 2010
APROBADO	17 de mayo de 2010
CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO	BAHAMÓN SERRANO, Paloma. "Configuración de la cultura traqueta en un corrido prohibido", en: <i>Revista S</i> . Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, vol. 4, 2010.

1. EL CORRIDO PROHIBIDO COMO OBJETO SEMIÓTICO

Colombia es una construcción social violenta¹ y gran parte de su convulsión es producto del narcotráfico que emergió a principios de la década del 70 del siglo XX; posteriormente, esa conmoción estalló los 80 como las bombas que a lo largo del país puso Pablo Escobar Gaviria, “el rey de los capos”². Y mientras que estas explosiones se configuraban como una simbolización de su macabro poderío, de otra parte, y vinculado a éste doloroso fenómeno, surgió una manifestación musical: los corridos prohibidos. Éstos se erigieron como prácticas discursivas que contienen relatos que predicán sobre este renglón de la economía ilegal y que, la mayoría de las veces, asumen una postura apologética de la barbarie de la que dan cuenta. Emerge aquí la expresión de la corrupción y el cinismo como fenómenos de un convulsionado **mundo natural**, que se entiende, desde la perspectiva de Greimas, como “un conjunto de cualidades sensibles, dotado de una cierta organización”, que es, además, “el enunciado de la estructura profunda del universo construido por el sujeto humano y descifrable por él”³.

En el mundo natural ocurren las prácticas semióticas⁴ o significantes. El discurso es una de ellas, dado que es el conjunto de operaciones que concluyen a la manifestación concreta de un producto -llamado generalmente texto-⁵cuyo enunciadore

está situado socioculturalmente; en consecuencia, el discurso hace referencia a aspectos específicos del comportamiento de un conglomerado poblacional en una cultura dada. El género musical denominado corrido prohibido puede considerarse como un discurso, puesto que está dotado de “un proceso de significación a cargo de una enunciación”⁶ y está vinculado a una situación de producción. Esta situación se entiende, en la semiótica, como el complejo de circunstancias determinantes de la configuración y del contenido de la misma práctica significante; es decir: se trata de las condiciones socioculturales que originan y determinan las particularidades de práctica cultural vista como un objeto de estudio por el analista. En el universo de la cultura colombiana, esa situación de producción se ha denominado como *cultura traqueta*, que posee una estética y una ética particular, susceptible de análisis a través de las prácticas semióticas con las que se enuncia. Justamente, en este artículo se propone abordar, desde el enunciado de un corrido prohibido, los elementos axiológicos de la cultura traqueta.

1.1 LA CULTURA TRAQUETA: ENTRE EL DISCURSO OFICIAL EL PROHIBIDO

En el discurso que sobre el narcotráfico manejan los medios de comunicación oficiales, es decir, el discurso que Lotman ubicaría como parte de la gramática de la cultura o en el centro de la semiosfera,⁷ influye el paradigma cultural de quienes detentan el poder legalmente constituido; esto es: el gobierno, los monopolios económicos tradicionales y los sectores de la sociedad cercanos a ellos, que se autodenominan ‘gente de bien’ y que, no obstante, son incapaces de reconocer o admitir la manera en que el narcotráfico y la narcocultura han penetrado en sus estructuras.

El corrido prohibido es prueba fehaciente de que

¹ URIBE, María Victoria y Teófilo VÁSQUEZ. Enterrar y callar. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), 1996.

² Así denominado en uno de los corridos prohibidos que conforman el corpus de la investigación.

³ GREIMAS, Julian Algirdas y COURTÉS Joseph. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1993.

⁴ Prácticas sociales cargadas de significación, bien sea como resultado de un proceso de producción en acto o como producto terminado, es decir, como texto. El texto se entiende como algo que tiene sentido, dirección, intencionalidad. De modo que una práctica semiótica puede ser desde un escrito hasta un ritual religioso o un objeto artístico, por ejemplo.

⁵ Vale la pena aclarar que en este artículo se tiene en cuenta la diferencia entre texto y discurso, entendiendo al primero como el conjunto de elementos lingüísticos organizados según reglas de construcción y, al segundo, como las operaciones de producción “en acto” de la enunciación de la que resulta el texto en una situación sociocultural específica. De acuerdo con: BLANCO, Desiderio. “Vigencia de la Semiótica”, en: *Revista*

Contratexto, no. 14, 2006, p. 1. Lima: Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.

⁶ FONTANILLE, Jaques. Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis), en: MUCCHIELLI Alex. Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. Paris: Armand Colin, 2 ed., 2004.

⁷ Concepto acuñado por Yuri Lotman a partir de la figura de la biosfera. Es un espacio semiótico en el que se realizan procesos comunicativos entre un centro y una periferia de modo que se establece un permanente intercambio que dinamiza la cultura.

hay una propuesta ética en toda expresión estética. Lo que hace de las manifestaciones estéticas lo que son es el hecho de que reflejan, reproducen o interpelan una serie de múltiples determinaciones de las que históricamente se alimenta la experiencia de vida humana. Así lo propone López Velásquez:

No hay, pues creación artística carente de ética como sistema de valores. En toda obra subyacen valores supremos, entornos políticos, económicos, sociales, psicológicos, culturales y estéticos...el hombre como historia vital se convierte en arte, en creación de significantes⁸.

El discurso que se maneja en el corrido prohibido no sólo se refiere a la forma en que la cultura traqueta se trepa por las estructuras de la nación colombiana, sino que brinda una versión diferente del fenómeno, al referirse, también, al llamado proletariado de la coca, constituido por los 'raspachines' y 'chagreros', los directamente afectados por las políticas de fumigación de la planta.

En esa disyunción o dimensión paradójica discursiva se sitúa la necesidad de analizar el aparentemente 'subterráneo' y marginal corrido prohibido. Quizás la versión periférica de la historia contenida en él pueda brindar luces sobre el problema de la ambigüedad moral de nuestra sociedad o, en palabras de Rubén Jaramillo, de la ausencia de un ethos secular⁹ que guarda relación con el hecho de que un discurso rechace, niegue o ignore al otro. Una lectura de las diversas percepciones de la realidad colombiana, expresada por diversos discursos provenientes de diversas áreas de la misma esfera cultural, podría posibilitar lo que hasta ahora ha sido difícil: tejer un relato común, de nación incluyente y diverso, que rompa con la imagen que percibe Daniel Pecaute sobre Colombia: la de un país atrapado entre el *blablabla* de los políticos y el silencio de los guerreros.¹⁰

⁸ LÓPEZ VELÁSQUEZ, Germán. "Ética y crítica de arte en el mundo contemporáneo" [en línea]. *Revista Mefisto*, 2008. <<http://www.revistamefisto.com/articulosdirector-03.html>> [Consulta: 13-03-2009].

⁹ JARAMILLO, Rubén. "Moralidad y modernidad en Colombia", en: *Modernidad y modernización. Un compromiso filosófico*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1999.

¹⁰ MARTÍN BARBERO, Jesús, Colombia, ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional. Bogotá: Cuadernos de Nación. Ministerio de Cultura, 2001, p. 18.

A decir de Jesús Martín-Barbero¹¹, un país sin relato común, sin el reconocimiento y la legitimación de la polifonía de voces, es un país sin memoria colectiva y, por ende, sumamente proclive a la impunidad. Tal vez ésta sea, al mismo tiempo, consecuencia y estrategia de quienes prefieren el desencuentro al diálogo, la violencia a la conciliación, el sometimiento al reconocimiento. Infortunadamente, identificar esta problemática en el desarrollo cotidiano del mundo natural no es fácil, puesto que los actores sociales experimentamos la cultura, la aceptamos de manera acrítica, como es connatural a la vivencia del sentido común¹²; no reflexionamos acerca de ella. La realización de este análisis es un acto pertinente de toma de distancia frente al entorno cultural que puede cooperar en pos de una visión más certera de nuestra problemática nacional para, a partir de allí, facilitar la formulación de propuestas de participación en la construcción de escenarios socioculturales participativos y democráticos.

1.2 LÍMITES DE UNA INTERPRETACIÓN SEMIÓTICA DEL CORRIDO PROHIBIDO

Abordar el corrido prohibido desde la semiótica requiere precisar que a esta ciencia social sólo le interesa analizar cómo este fenómeno aparece configurado y evaluado dentro de una práctica de significación o discurso, puesto que la semiótica se ocupa de las prácticas de mediación significativa que expresan y predicen sobre la denominada realidad del mundo natural. Considerar estas manifestaciones populares como un discurso es un punto de vista que el analista asume frente al objeto de investigación y sobre la idea de que el objeto significativo -corrido prohibido, en este caso- posee unas condiciones de construcción que imponen unos límites de interpretación definidos por la organización del objeto mismo y por la praxis enunciativa de la situación sociocultural en el que

¹¹ *Ibidem*.

¹² El sentido común como concepto que, desde la semiótica, se refiere a la simple verdad de las cosas que se asimilan pasivamente, se crea de manera histórica, determina lo afectivo y forma parte de la pasión. El sentido común implica, sobre todo, el encuentro de diferentes lógicas que cohabitan, el acriticismo y la conformidad de los sujetos. La costumbre, el confort del pensamiento que se vuelve tradición y costumbre.

se manifiesta el objeto como práctica cultural. En este sentido, entendemos la afirmación de Umberto Eco sobre la interpretación:

[La interpretación es] el mecanismo semiótico que explica no solo nuestra relación con mensajes elaborados intencionalmente por otros seres humanos, sino también cualquier forma de interacción del hombre (y quizás de los animales) con el mundo circunstante. Precisamente a través de procesos de interpretación nosotros construimos cognitivamente mundos actuales y posibles.¹³

Como se ha dicho, esa interpretación está condicionada por las operaciones de producción o de enunciación del objeto interpretable. Esto significa que la semiótica puede estudiar cómo se organizan los textos verbales del corrido prohibido, desde los cuales se pueden generar interpretaciones falsables y más o menos complejas, según la profundidad del análisis al que se recurra. Sin embargo, lo que puede descifrarse al respecto está limitado por el contenido mismo del mensaje.

1.3 EL UNIVERSO SOCIO-CULTURAL DEL CORRIDO PROHIBIDO EN COLOMBIA

Según Juan Magariños de Morentín, la semiótica tiene como tarea identificar, en primer lugar, cómo, en determinado momento, en una comunidad, se construyen los conceptos posibles; en segundo lugar, cómo adquiere significado un fenómeno, y, en tercer lugar, cómo cambia, en una sociedad, la vigencia de unos significados. En suma, la semiótica debe preocuparse de la relación entre la situación de producción y los objetos semióticos. Continúa Magariños afirmando que el primer aspecto requiere disponer de una explicación plausible y adecuada (pero no universal ni definitiva) acerca de la relación entre mente, lenguaje y mundo; el segundo, acerca de la relación entre percepción e interpretación, y el tercero, acerca de la relación entre estado de cosas e historia¹⁴.

A partir de ello, en este artículo se propone un abordaje semiótico de la relación entre el corrido prohibido y su situación de producción semiótica que, en un primer momento, parece ser la cultura traqueta, entendida como el mundo de los narcotraficantes. Al respecto, debe saberse que el corrido prohibido no es originario de Colombia, sino de México. Aquí ha tenido un desarrollo propio, muy diverso y distante de su origen. Su situación de producción, las condiciones socioculturales a las que pertenece este tipo de canción como práctica semiótica, ha permitido la riqueza temática, la franqueza y visceralidad en sus letras; sobre todo, por la manera en que los pertenecientes a esta situación de producción la viven y, luego, la reproducen enunciativamente en las composiciones musicales. Por esa razón, y en concordancia con las tareas que le asigna Magariños a la semiótica, uno de los objetivos de este artículo es establecer la relación entre el entorno y el objeto semiótico, poniendo énfasis en los autores, intérpretes y actores de difusión de los corridos, en el qué, cómo y porqué de su obra.

Cabe recordar que el corrido prohibido, en cuanto objeto semiótico, es relato, discurso y narración que se enuncia en el acto de la interpretación con que se pretende apoyar, con palabras y música, un determinado paradigma de mundo. El discurso configura una realidad, es el mediador de lo que Paul Ricoeur denomina la triple mimesis¹⁵, donde la mimesis I constituye el mundo real, el de la vida, donde ocurren las acciones y las mediaciones simbólicas; la mimesis II es el espacio que cumple la función de mediación entre la mimesis I y la mimesis III: es el reino del "como si", de la ficción, la narración, el relato¹⁶, y la mimesis III, constituye el espacio del receptor del discurso, que puede reproducirlo (en la mimesis I) o puede analizarlo y con ello hacer la diferencia entre vivenciar la cultura o reflexionar sobre ella. Esto último, esta posibilidad de meta-relato, se emprende desde el análisis que ofrece la semiótica sobre las operaciones que organizan internamente el conjunto signifiante.

¹³ ECO, Umberto. Los límites de la interpretación. Barcelona: Lumen, 1996, p. 17.

¹⁴ MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica. Buenos Aires: Comunicarte, 2008.

¹⁵ RICOEUR, Paul. Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. Buenos Aires: Siglo XXI, vol. I, 2004, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*.

1.4 COLOMBIA Y EL UNIVERSO DE LOS CORRIDOS PROHIBIDOS

GEOGRAFÍA POLÍTICA
Y MUSICAL DEL CORRIDO PROHIBIDO

El corrido prohibido no nace en Colombia. Hunde sus raíces en los corridos mexicanos de finales de siglo XIX y comienzos del XX que narraron momentos trascendentales como la Revolución Mexicana (1910-1917). Para algunos investigadores, como Carlos Valbuena Esteban, el origen del corrido se remonta al año de 1500 en España. Lo sorprendente es que sus temas se referían a ladronzuelos, prostitutas y presidiarios.¹⁷ Ese corrido, que luego se escuchó en tiempos de la Revolución, renace en México, convertido en prohibido a comienzos de la década de los setenta, cuando empieza a ser asociado a historias de contrabando, delincuencia y tráfico de drogas, sobre todo en el sector fronterizo con USA, que influyó en el aspecto rítmico del corrido prohibido.¹⁸

A finales de los años setenta, hace su periférica y clandestina aparición en Colombia; a partir de ahí, no ha hecho otra cosa que afianzarse en el gusto de sectores marginales, en un comienzo, y, después, de estamentos controladores de la tenencia de tierra e influyentes en lo político, como los grupos armados ilegales, particularmente, los paramilitares. Carlos Valbuena Esteban¹⁹ afirma que por la compleja realidad de este país, el corrido prohibido colombiano supera al mexicano en el drama de sus letras, donde, entre otros temas, aparece la épica de los grandes capos como Escobar o Gonzalo Rodríguez Gacha. El término *épica* no es usado en vano, puesto que el estilo de vida ostentoso de estos sujetos, con sus arrebatos tanto de generosidad como de violencia, es, por lo general, justificado y validado por la versión expresada en la canción y, por ende, elevados a la categoría de heroicos. Esta justificación refleja una actitud hacia lo ético -la doble moral- presente con sus particularidades en la idiosincrasia colombiana.

El corrido prohibido no se limita a esta temática. Cuando el conflicto armado y el narcotráfico se juntaron a comienzos de los 80, los desplazados, no solo por la guerra sino también por la miseria, se vieron abocados a cultivar, raspar o producir hoja de coca. En general, estos sectores sociales deprimidos, que han tenido la experiencia de trabajar en chagras o laboratorios en la selva, regresaron a la ciudad; a causa de esta situación, en los corridos prohibidos, aparecieron relatos que referían las razones por las cuales los jóvenes se volvían combatientes o raspachines; o cómo, por otra parte, los pobres recurrían ilegalmente a la consecución de gasolina creando 'carteles' de lo que debería ser un servicio público. Este componente social traumático marcó la diferencia entre el corrido prohibido colombiano y el corrido prohibido mexicano.

No obstante, en lo musical ambos tipos de corridos convergen. El corrido prohibido es un ejemplo de lo que Néstor García Canclini denomina como un fenómeno de las culturas híbridas²⁰. En el ritmo del corrido prohibido se fusionan lo moderno y lo atávico, lo raizal y lo foráneo: básicamente es una conjugación de la ranchera con la música estadounidense de frontera llamada *tex-mex*, en México llamada norteña, fusión, a su vez, de aires mexicanos y *country* del oeste norteamericano. Así lo explica el musicólogo Egberto Bermúdez:

En los años veinte y treinta, en las zonas fronterizas entre México y los Estados Unidos había surgido otro estilo musical que tendría profundo impacto en Latinoamérica. Se trata de la música norteña (para los mexicanos), o *Tex-Mex*, tejano o conjunto, para los norteamericanos. Allí, el mundo campesino mexicano seguía vivo pero ya íntimamente unido a las aventuras de la emigración y a las crisis de valores y de identidad propias de la marginalidad urbana. El sombrero de charro cede el paso al de cowboy, a las botas tejanas y las chaquetas de flecos. El acordeón de botones reemplaza los violines y trompetas y el bajo sexto al guitarrón. Este repertorio, que hoy incluye géneros bailables colombianos como la cumbia y el vallenato, se complementa con la batería y el saxofón.

¹⁷ VALBUENA ESTEBAN, Carlos. El cartel de los corridos. Bogotá. Printer Colombiana, 2006, p. 17.

¹⁸ MORENO, Daniel (Comp.) Corrido histórico mexicano: voy a contarles la historia. Buenos Aires: Porrúa, 1997.

¹⁹ VALBUENA ESTEBAN, Carlos, op. cit.

²⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. México: Grijalbo, 1989.

Este estilo dio un claro giro a comienzos de los setenta, con la aparición en Los Ángeles de Los Tigres del Norte, emigrantes de Sinaloa, que popularizaron su ya legendario repertorio de corridos prohibidos, llamados después narcocorridos. También, de Los Ángeles, Los Lobos (1973), propusieron un estilo menos raizal, absorbiendo elementos del funk, blues, jazz, rock, pop, entre otros. Posteriormente, la llamada tecno banda marcó un hito en este ámbito musical, en Los Ángeles, a comienzos de los años noventa, por el sugestivo baile de la quebradita, similar a la lambada o a nuestra champeta²¹ [...]

Como ya se estableció, la geografía musical de este fenómeno empieza en México cuando el narcocorrido reverdece en la frontera norte y en las áreas marginales de algunas de las ciudades de California junto con el contrabando, el tráfico de ilegales y el narcotráfico. En Colombia, empezó recorriendo las zonas cafeteras antes en la década del 70, alternando con la ranchera y el tango. Estos últimos dieron forma a otros géneros emparentados como la música de carrilera y de despecho, que se trasladaron a zonas de colonización y de conflicto agrario, a mediados de los años setenta y comienzos de los ochenta. Estos territorios, luego, se convirtieron en zonas coccaleras. Esta música y su estética, a decir de Bermúdez, “se desplaza con los desplazados”²² a otras regiones del país y a las ciudades, de modo que no se puede considerar que fue sólo el gusto obsesivo del narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha, que trajo y difundió al corrido prohibido.

El ritmo de esta música tiene similitudes del ambiente donde es enormemente popular. Sus melodías, acompañadas por un acordeón, guitarra y batería, son rudimentarias, pero, al mismo tiempo, estridentes y ostentosas, rítmicamente reiterativas y monótonas. Muchas de sus canciones empiezan o terminan con diálogos o monólogos; recurren a efectos sonoros, como sonidos de llantas en movimiento, disparos, avionetas o helicópteros, que dan la noción de transporte con fines clandestinos.

²¹ BERMÚDEZ, Egberto. “Del tequila al aguardiente” [en línea]. *Portal de la Universidad Nacional de Colombia*. <<http://www.ebermudezcursos.unal.edu.co/tequila.htm>> [Consulta: 03-03-2009].

²² *Ibidem*.

1.5 EL CORRIDO PROHIBIDO Y EL SENTIDO COMÚN

Los autores de corridos prohibidos componen sus canciones a partir de tres referencias fundamentales: a) la praxis enunciativa o la forma en que el propio universo cultural construye, por dinámicas de consenso e históricas, este tipo de producciones para ser cantadas, b) la experiencia personal y c) los lenguajes de su universo cultural. La praxis enunciativa, la experiencia personal y el universo cultural de emergencia son aspectos que pueden abordarse y comprenderse mejor desde dos conceptos tratados por la semiótica: el sentido común y la semiosfera. Por una parte, el corrido prohibido es una práctica cultural que contiene en sí las formas recurrentes de enunciación del universo sociocultural en que se produce. Por otra parte, en el sentido común²³ hay 3 aspectos que guardan relación directa con el caso de los corridos prohibidos y el narcotráfico.

El sentido común, en primer lugar, se define como la verdad de las cosas, lo que asimila el sujeto pasivamente durante su crecimiento en la cultura de la colectividad a la que pertenece. El lenguaje es una de sus más potentes manifestaciones. Las letras de los corridos prohibidos son equiparables al papel que desempeñan los proverbios en la cultura popular: se transmiten directamente y determinan conductas y representaciones de mundo. Expresiones del folclor como *no hay que dar papaya, pero sí aprovechar cualquier papayazo*; *el vivo vive del bobo* y *el que peca y reza empata* no solo se asimilan y se repiten acriticamente en las gentes, sino que guardan directa relación con actitudes de doble moral, recurrentes en el discurso de este género musical, que contravienen la ética ciudadana. Por ética ciudadana se entienden aquí los criterios de comportamiento conducentes al logro de una convivencia sociopolítica armoniosa (honestidad, solidaridad, tolerancia, equidad, entre otros).

El corrido prohibido corresponde a una situación de producción híbrida (mezcla entre lo atávico y lo moderno) que se manifiesta en la necesidad de ostentación, de despilfarro y consumo con-

²³ GEERTZ, Cliford. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. España: Paidós, 1994.

spicuo propio de los traficantes de droga, individuos ligados al pensamiento mágico-religioso y obsesionados con adquirir la última tecnología en aparatos domésticos. Así, en segundo lugar, el sentido común se crea históricamente, deviene sistema cultural y, por lo tanto, puede enseñarse. Los ataques de ostentación y generosidad, así como la laxitud moral del narcotráfico, tienen que ver con nuestro devenir histórico como nación y se remontan, incluso, a la época de la colonia, cuando la iglesia estaba más interesada en formar gente fervorosa que honesta, como lo afirma el filósofo Rubén Jaramillo:

La iglesia católica, tan asidua en una predicación ordenadora del comportamiento social desde los templos, y encargada, no sin disputas ni forcejeos, de la tutela de la educación nacional hasta hace dos décadas, no se preocupó o no encontró una metodología para contribuir a desarrollar una civilización estatal o una comunidad civil. Lo que parece haber centrado la preocupación de la iglesia fue el desarrollo de la civilización católica y de la comunidad religiosa. Lo importante para la iglesia era hacer buenos católicos y eso no coincidía necesariamente con hacer buenos ciudadanos.²⁴

En tercer lugar, el sentido común determina lo afectivo, forma parte del modo de ser apasionado dentro de una cultura específica. A partir de ello, se explica el ensalzamiento popular de los personajes de los corridos prohibidos: son héroes dotados de carisma. Las referencias mesiánicas a Pablo escobar o Gonzalo Rodríguez Gacha alias 'El Mexicano', así como la defensa del contrabando de drogas como oficio de valientes, plasman la emotividad contenida por parte de quienes creen y quieren esta forma de vida. En cuanto al concepto de semiosfera, esfera cultural donde el sentido común se manifiesta en diversidad de prácticas significantes (semióticas), debe tenerse en cuenta que, como canción y como discurso, el corrido prohibido da cuenta de la cultura traqueta. Sus letras relatan un *modus vivendi* cargado de un código de honor, de una moral ambivalente y, sobre todo, de la validación ética de su ejercicio violento y delin cuencial. El corrido prohibido también testifica la oscilación del narcotráfico, entre el centro y la periferia que menciona Lotman como organización

topológica de la semiosfera. Según este autor, ésta se define, por analogía, con el concepto de biosfera como "el dominio en el que todo sistema sígnico puede funcionar, el espacio en el que se realizan los procesos comunicativos y se producen nuevas informaciones, el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis"²⁵. La semiosfera es el espacio de intercambio cultural. Posee una frontera a través de la cual, diacrónicamente, se genera un movimiento entre el centro, espacio del dominio cultural, y la periferia, espacio de textos y, por qué no, de las culturas emergentes o excluidas. Con ejemplos históricos y geográficos concretos (verbigracia, Roma o Rusia), Lotman demostró cómo hay un permanente cambio en la hegemonía cultural de un pueblo y cómo el lenguaje transforma y es transformado en ese proceso.

Desde la década del setenta, en Colombia se gesta una tendencia de empoderamiento político, económico y cultural del narcotráfico. Esto acarrea que sus valores éticos y estéticos estén impactando en la sociedad; la manera de hablar llamada *parlache* presente en las canciones, manifiesta ese *ethos* cultural, con su serie de expresiones violentas como: *dar chumbimba*, *dejar chupando gladiolo* o *con la jeta llena de moscas* (asesinar) y significantes de su particular código de honor: *faltón*, *torcido*, *sapo* (desertor delator). Ese *parlache* configura y afirma una idiosincrasia que no ha hecho otra cosa sino extenderse por el ámbito nacional, cobijando de manera más o menos regular a distintas capas sociales. Ello evidencia que el lenguaje es uno de los factores determinantes de las identidades culturales y que refleja cuáles son los centros de poder en una nación, entendida esta como una semiosfera.

Como se trata de una cultura ambigua, no solo en el sentido moral, sino en el de su ubicación en esa semiosfera dinámica y compleja, cabe preguntarse si en este momento histórico el corrido prohibido que se manifiesta es marginal (periférico), dominante (hace parte de las gramáticas de la cultura, de los textos de referencia que la misma cultura construye para auto-describirse) o si se trata de una contracultura y cultura hegemónica a la vez. Vale pregun-

²⁴ JARAMILLO, Rubén, op. cit., p. 53.

²⁵ LOTMAN, Iuri. La Semiosfera III. Valencia: Cátedra, 2000.

tarse si se trata de una manifestación del centro, de la periferia de la cultura, acaso ambas, a la vez. También, podría ser una dinámica de tensión y movimiento entre esas dos zonas de la cultura (centro y periferia). En este artículo, se propone que la forma de vida *traqueta* permea otras áreas de la misma gran esfera cultural: otras organizaciones (a otras esferas culturales o semiosferas), de manera que se constituye una manifestación y forma de mediación de los valores (de orden ético) que constituyen la vida cotidiana del colombiano.

Por lo pronto, la ambigua valoración moral que se cierne en quienes escuchan este tipo de música es clara. No solo la disfrutaban los 'traquetos' o la gente pobre, sino personas de estrato alto, si se tiene en cuenta el siguiente testimonio de Humberto Díaz, integrante de Los Rangers del Norte, una de las primeras bandas de narcocorridos que hubo en Colombia:

Aparentemente uno aquí en Colombia cree que el norteño es únicamente para la gente de bajos recursos, pero a la gran mayoría de los colombianos y de la gente que viene le gusta la música norteña. Le quiero decir porque en alguna oportunidad estuve en una finca, había como dos gobernadores, había gente del parlamento, había gente de la alta alcurnia y tocamos 'El cartel o la ley' y las demás canciones que ya son clásicas... y eran felices. Todo el mundo quería seguir oyendo corridos.²⁶

¿Es marginal o dominante, del centro o de la periferia de la cultura este objeto semiótico? En estos momentos, los narcotraficantes son mucho más discretos y refinados que Pablo Escobar o Gonzalo Rodríguez Gacha y, probablemente, entre sus gustos musicales no se cuentan los narcocorridos, pero el impacto cultural de esta actividad ilegal ya se dio, aunque ahora esta manifestación se lleve a cabo de otra manera: incidió en el gusto de los colombianos y, al parecer, de manera vehemente. El impacto de esta música se mide en el hecho de que simpatiza con los actores armados: miembros del ejército, paramilitares y guerrilla se sienten identificados con su ritmo y letras. Ejemplo de ello es la declaración que hace al respecto un joven que pasó seis de sus 17 años en las filas de las FARC:

Aprendió a caminar largos trayectos y resistir el hambre y la sed por varios días, pero también a desquitarse en la navidad tomando whisky Buchanas con lechona y escuchando vallenatos de Diomedes Díaz y música norteña.²⁷

Donde esté la norteña, estoy yo- indica y enseguida canta una estrofa de su corrido prohibido favorito: soy un torcido para las autoridades, me andan buscando por los campos y ciudades...²⁸

Al finalizar la entrevista, se le preguntó al ex guerrillero por qué le gustaban los corridos prohibidos, si esa era la música predilecta de los paramilitares, a lo que él respondió: "es que ellos también son guerreros como nosotros". La cultura *traqueta* se liga a la cultura torcida y a la cultura bélica; si se conocen las siguientes estrofas de la canción, se comprende cómo la cultura *traqueta* es parte de una semiosfera y que posee una capacidad de mutación absoluta de centro a periferia:

Me ponen precio, me anuncian en los canales: /
pa' que me agarren, todavía están en pañales///
Soy un bacán, soy el rey de los disfraces/ y
ando con ellos en reuniones sociales. //Soy de
los duros, me codeo con los grandes, / por el
despiste me buscan en otras partes...²⁹

Por lo anterior, muchos compositores de corridos prohibidos son o han sido actores armados. Es el caso de alias 07, que fuera hace un par de años comandante del Bloque Metro de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, en Zaragoza, Antioquia; hoy divide su tiempo entre el trabajo como celador, su rol de padre y esposo y su afición por componer corridos³⁰. Otro caso es el de John 40, guerrillero del frente 43 de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, en el departamento del Meta, compositor de corridos como *La Rondonera*, entre otros³¹.

²⁷ BAHAMÓN SERRANO, Paloma. "Es mejor la vida civil", en *El Tiempo*, 2001, p. 24. Bogotá. El Tiempo.

²⁸ HERRERA, Héctor. Canción "El Bacán" [CD]. Las águilas del Norte, vol. 6.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ VALBUENA ESTEBAN, Carlos, op. cit., p. 224.

³¹ *Ibidem*.

²⁶ VALBUENA ESTEBAN, Carlos, op. cit., p. 233.

Para profundizar en el sentido de los corridos prohibidos se hace necesario un análisis de la organización de una pieza de este tipo, así como de sus operaciones discursivas, de modo que se comprenda cómo esta máquina de producción de sentido funciona y establece un uso y unos antecedentes demostrables científicamente en relación con la interpretación misma de su contenido, lo que se desarrollará a continuación.

2. LA ENUNCIACIÓN DE LA DIMENSIÓN ÉTICA EN UN CORRIDO PROHIBIDO

Anteriormente, se estableció cómo el corrido prohibido se desprende de su situación de producción. Se indicó cómo su caracterización temática y cómo su lenguaje obedecen a una determinada praxis enunciativa o modo de enunciar recurrente en el seno de un complejo socio-cultural. Ahora, se abordará la relación del contenido del corrido prohibido con la situación de producción, desde la perspectiva del análisis semiótico del discurso, lo que procede por los niveles canónicos ya establecidos en este ámbito y que permiten evidenciar, según Jacques Fontanille, cómo, desde el punto de vista del texto, se inventa la noción de contexto. En la perspectiva del discurso, las circunstancias tempo-espaciales y actorales del mundo práctico intervienen como situación de producción en la determinación del contenido, la forma de enunciación y las formas expresivas del objeto que se analiza, en este caso, el texto de las canciones seleccionadas³².

El corrido es producto, pero, a la vez, acto de una enunciación particular y concreta de su contexto. Es decir, el corrido es un discurso y como tal “se propone investir al texto de una significación intencional y coherente” pero de igual forma, “el texto se propone tomar a cargo el discurso para ofrecerlo a un lector o espectador que busca aprehenderlo”, a decir de Fontanille³³. El texto incide en el conocimiento y reconocimiento del sujeto, en el sentido de que le propone un debe ser. Por

eso, requiere de una serie de estrategias narrativas para convencer a dicho sujeto (particular o colectivo) de que su ser se corresponde con el simulacro de papel. A decir de Lotman:

El texto selecciona para sí un auditorio creándolo a su imagen y semejanza. Esta imagen influye activamente sobre el auditorio real desde su función de ‘código normador’ de la idea que el auditorio tiene sobre sí mismo. De este modo, el texto se traslada desde su propio dominio a la esfera de la conducta real de la colectividad natural.³⁴

Podría decirse que entre texto y auditorio se establece una relación de recíproca aceptación y moldeamiento. Cada texto tiene una audiencia asegurada. Como si se tratara de un clan, de una tribu que realiza un pacto de configuración mutua. El texto establece una serie de pautas. Las estrategias y las estructuras textuales de significación pueden identificarse y analizarse, a través de un recorrido generativo. La significación implica la relación entre expresión (E) y contenido (C) que puede ser descendente (el camino E-C) o ascendente (camino C-E). Para Fontanille:

El punto de vista del texto es el que sigue el recorrido en el sentido descendente; desde las organizaciones concretas, hasta las estructuras abstractas...el punto de vista del texto podría ser calificado de hermenéutico pues está dirigido por la búsqueda de una explicación y de una intencionalidad que serán subyacentes a los hechos textuales propiamente dichos.³⁵

Para profundizar en el sentido de los corridos prohibidos, es necesario hacer un análisis de la organización de la obra y de sus operaciones discursivas, de modo que se comprenda cómo esta especie de máquina de producción de sentido funciona y establece unos antecedentes demostrables científicamente a la interpretación misma de su contenido. Estas operaciones serán abordadas desde el nivel figurativo, el nivel semionarrativo y el nivel axiológico del discurso, en el análisis de la pieza de corrido prohibido “El rey de los capos”

³² FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Limoges: Pulim, 1998, pp. 84-89.

³³ *Ibidem*.

³⁴ LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra. 1996, p. 113.

³⁵ FONTANILLE, Jacques, *op. cit.*

2.1 "EL REY DE LOS CAPOS " (ANÁLISIS FIGURATIVO)

Greimas plantea que en el discurso se desarrolla un proceso de generación de sentido que parte de un nivel semionarrativo profundo (de lo más sencillo y, a la vez, lo más abstracto de una confrontación de ideas). Este nivel es sometido a diversas transformaciones que finalmente lo convierten en el nivel superficial (el discurso ya acabado). Entre ambos puntos, suceden operaciones transformativas propias de la enunciación en acto. Este nivel, el superficial, es más complejo, concreto y estructurado³⁶ a la vista del lector o intérprete: es lo que se ofrece a los sentidos para ser proveído de sentido desde las mismas estructuras organizativas del objeto semiótico. Por esa razón, para comprender la enunciación ética este corrido prohibido debemos hacer el camino inverso de construcción de su discurso es decir, empezar el análisis por lo directamente observable, pues las figuras concretas permiten desembocar en las grandes categorías abstractas que subyacen en lo profundo del discurso; es decir, en el nivel de análisis semionarrativo y el nivel de análisis axiológico³⁷.

En el exordio de este artículo, se mencionaron algunas generalidades sobre el acompañamiento musical del corrido prohibido. En cuanto a su origen, debe tenerse en cuenta que, para algunos analistas, su estructura musical y narrativa se remonta al corrido español de siglo XVI. Esa es la conclusión a la que llegó Valbuena Esteban:

Según las investigaciones de este licenciado en letras, los corridos tienen su origen en el romance tradicional español, que data de 1440 y 1500. Allí encontré, por ejemplo, El corrido de La Martina, un romance de 1550 que hace parte de la línea popular o vulgar que recorría España.

Me encontré una cantidad de romances sobre bandoleros, ladrones, corruptos y mujeres de mala reputación. En sus relatos vi los mismos problemas y los males que vivimos actualmente.³⁸

Otros ven el origen del corrido como una forma musical y literaria derivada del romance que a lo largo del siglo XVIII se ubicó, en principio, en el área cultural mestiza mexicana. Por consiguiente, éste y sus subgéneros (revolucionarios, prohibidos, narcocorridos, de protesta y demás) pertenecen a la familia de los géneros narrativos musicales que caracterizan la cultura oral de cualquier país. Para Eduardo Ramírez: "El corrido era el periódico de los analfabetos, el formador de opinión pública, pues en el corrido la historia se iba haciendo, escribiendo y cantando"³⁹. Olmos Aguilera agrega que el corrido es un género épico lírico y narrativo que heredó de la jácara española el énfasis del machismo y la jactancia⁴⁰. Ese carácter informativo y formativo no se ha perdido en el uso popular de las diversas manifestaciones de esta forma de canción.

Además de ser textos con elementos literarios, pues en ellos aparece un esfuerzo de la lengua popular de enfatizar no sólo las transformaciones de acciones, sino también las axiologías socioculturales figuradas con licencias de carácter estético en la enunciación lingüística (y más aún, de la mano con la construcción musical), los corridos prohibidos pueden considerarse poemas, si nos atenemos a la definición que al respecto establece el Diccionario de Uso del Español de María Moliner⁴¹: "obra poética en verso". Se tiene, además, que, por su temática, los poemas son, por lo general, de tipo épico, pues relatan hazañas heroicas o consideradas como tales dentro de su situación de producción; su carácter lírico consiste en que el narrador comunica sus emociones y dramático, ya que algunos están escritos en forma de diálogo.

Los corridos, en su aspecto formal, son por lo general poemas de estrofas de cuatro versos, cada uno con seis a ocho sílabas; la forma más común es la de cuatro versos octosílabos, igual que el romance español. A continuación, se intentará

³⁶ GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.

³⁷ Sobre la direccionalidad de los procesos generativos e interpretativos, cf. FONTANILLE, op. cit., capítulos I y II.

³⁸ VILLAMIZAR, Sergio. "La historia colombiana a ritmo de corrido", en: *El Colombiano*, 2008. Medellín: El Colombiano.

³⁹ RAMÍREZ, Eduardo. "El corrido mexicano" [en línea]. <[http://maccbet.com/index.php?option=com_content &view=article&id=690%3Acorrido&catid=69%3Amexicanos&Itemid=94](http://maccbet.com/index.php?option=com_content&view=article&id=690%3Acorrido&catid=69%3Amexicanos&Itemid=94)> [Consulta: 23-02-2009].

⁴⁰ OLMOS AGUILERA, Miguel. "El corrido de narcotráfico y la música popularseca en el Noreste de México" [en línea]. *Portal de la Universidad Pontificia de Chile*. <http://www.uc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Olmos.pdf> [Consulta: 15-01-2009].

⁴¹ MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992, pp. 790-791.

una caracterización formal y de aspectos retóricos que constituyen el corrido prohibido 'El rey de los capos', así como de las figuras literarias que se encuentran en él, lo que constituye una descripción del resultado de la manifestación lingüístico-discursiva del corrido prohibido, es decir, su manifestación más sensible a la vista del lector-auditor de esta canción:

El rey de los capos

Esta es la historia de un hombre
que lo buscaba la ley.

Por traficar con la droga
de los narcos era el rey.

Al cura García Herreros
mil millones le ofrecieron
pa' que entregara a Pablito
más nunca nada le dieron.

A la catedral de Envigado
muchos millones entró.
Con sus mejores amigos
de la cárcel se escapó.

Por tierra, aire y mar lo perseguían
con cien y más escuadrones,
vivo o muerto lo querían.

Fue el personaje más duro
del cartel de Medellín,
era el hombre más buscado
hasta que llegó a su fin.

La suerte lo traicionó
a Pablo el 2 de diciembre,
ya lo tenían chequeado
por una llamada urgente.

A la casa le cayeron
por encima del tejado.
Lo acribillaron a tiros
como lo tenían planeado.

Llanto, tristeza y dolor
por todo el mundo se vio.
Antioquia perdió al amigo,
Colombia entera lloró.

Las obras buenas que hizo
quedaron para la historia
y a Pablo Escobar Gaviria
que Dios lo tenga en la gloria.⁴²

'El rey de los capos' es un poema épico de 6 estrofas: la primera, de 8 versos; la segunda, de 7; la tercera, de 8, y las restantes, de 4. Esto lo asemeja al tipo de octava real mezclada con cuarteto de arte menor, puesto que cada verso está constituido entre 7 y 11 sílabas. En él, están presentes algunas figuras literarias propias del uso popular como el hipérbaton, que es una alteración del orden lógico de las palabras, como ocurre en el siguiente caso: "Por traficar con la droga / de los narcos era el rey. /", aparece una reorganización (hipérbaton) en la sintaxis de la frase para lograr efectos rítmicos; la prosopopeya, que otorga emociones a seres inanimados: "Antioquia perdió al amigo, / Colombia entera lloró", en este caso, las regiones geográficas 'sienten' la pérdida del capo; la hipérbate, que consiste en la exageración de aquello a lo que se hace referencia: "Llanto, tristeza y dolor / por todo el mundo se vio... / Las obras buenas que hizo / quedaron para la historia / y a Pablo Escobar Gaviria / que Dios lo tenga en la gloria": el traficante es eternizado y entronizado y por ende redimido de todo error y configurado como santo.

Asimismo, en esta canción se manejan dos tríadas contrapuestas. La primera de ellas establece un vínculo entre la ilegalidad, la libertad y el honor; la segunda de ellas, entre la legalidad, el encierro y el deshonor, que es la consecuencia de caer bajo el yugo de la ley. En medio de las dos tríadas, se sitúa una figura ambigua: el dinero que puede ser un puente que conduce la criminalidad a la catedral de Envigado muchos millones entró o la rendición al cura García Herreros mil millones le ofrecieron pa' que entregara a Pablito. Las figuraciones emblemáticas de la cultura del corrido prohibido colombiano que pertenecen a la primera tríada son, por ejemplo: droga, traficar, narcos, rey, duro, amigo, escapar, buscado, Dios (que está del lado de Pablo: el "malo bueno") gloria, obras buenas y llanto, tristeza y dolor del pueblo. Pertenecen a la segunda: catedral, cárcel, perseguían, escuadrones, chequeado, tejado, tiros, acribillar.

2.2 NIVEL SEMIONARRATIVO

Aquí el narratorio configura, es decir, propone su propia versión de un hecho real: la muerte del nar-

⁴² PARDO, Gilberto y Ernesto PULIDO. "El rey de los capos" [CD]. La furia norteña, vol. 1, 8.

cotraficante Pablo Escobar Gaviria en Medellín el 2 de diciembre de 1993. En este corrido prohibido el actante Pablo Escobar se mueve en tres tiempos intersecados, pero no similares, que constituyen la estructura organizativa del tiempo y de la acción en el discurso de la canción: el antes, durante y después de su captura y el antes durante y después de su muerte. En el *antes* de su captura, él es el traficante de drogas más importante de Colombia: *el personaje más duro del cartel de Medellín. Durante* su captura lo sigue siendo, pues utiliza la cárcel para seguir su negocio: *a la Catedral de Envigado muchos millones entró*. El fin de ese periodo se da con su fuga de la reclusión y ese pivote se engrana con la narración de su muerte y de su eternización y entronización. En el *antes* de su muerte no solo es configurado como el hombre más buscado por la ley, sino como una especie de Robin Hood que realiza muchas *obras buenas*. Durante su muerte, él está intentando escapar de la persecución del ejército y la policía y, después de ser acribillado por ellos, es configurado como un personaje histórico y prácticamente canonizado: *Las obras buenas que hizo/ quedaron para la historia/ y a Pablo Escobar Gaviria/ que Dios lo tenga en su gloria*.

De igual forma, los espacios se establecen en el relato para determinar su honor como narcotraficante. La cárcel es el deshonor de someterse a la ley de la gramática social, pero él la convierte en parte de la periferia al continuar delinquiendo en ella. Su honor se vuelve perpetuo en el momento de la persecución. Los espacios abiertos son una amenaza para su libertad, pero al mismo tiempo evidencian su importancia como capo: *por tierra, aire y mar lo perseguían*; el hecho de que muera sobre el tejado en su intento de no entregarse pasa a ser un tiquete directo al espacio de realización absoluta en la que lo sitúa el narratario: la gloria eterna.

Con relación al nivel semionarrativo del relato contenido en la canción, tenemos: a) proceso de transformación. En el "Rey de los capos" se da un complejo proceso de transformación, pues no se pasa de un estado inicial a uno siguiente sino que se plantean estados intermedios. En este caso, se trata de un itinerario de cinco etapas sucesivas. En la primera de ellas, el actante Pablo Escobar aparece vivo, libre y 'traqueteando', situación que cam-

bia con la transformación que implica su entrada a La Catedral, lo que da paso a un estado segundo en que se encuentra privado de la libertad. Una tercera transformación se da con su escape de la cárcel, lo que inaugura un estado cuatro con Escobar prófugo de la justicia; la situación se transforma de nuevo cuando la ley lo captura *la suerte lo traicionó a Pablo un dos de diciembre* y se genera el último estado en el que Escobar muere; b) roles actanciales: el sujeto Pablo Escobar tiene como objeto estar libre de la ley y continuar su vida como narcotraficante (sño)⁴³. Escobar es al mismo destinatador manipulador y destinatador sujeto, pues fomenta y ejecuta la acción de delinquir y escapar en compañía de sus amigos que también son destinatadores sujetos. El pueblo y el narrador de la historia es el destinatador judicial, pues en ellos recae la acción caritativa de Escobar: *Antioquia perdió un amigo, Colombia entera lloró*. Ese mismo narrador y ese pueblo configurado por éste se constituyen, también, como el destinatador judicial que sanciona al capo positivamente: *las obras buenas que hizo pasaron para la historia y a Pablo Escobar Gaviria mi Dios lo tenga en su gloria*. Aunque esto último, la muerte del narcotraficante, implica el fin de su accionar delictivo (sUo); de alguna manera también lo conduce a la conjunción con un objeto aún máspreciado: pasar a la historia como el rey de los capos (sño). Sin embargo, el relato también puede definirse desde la perspectiva del antisujeto que en este caso es la ley cuyo objeto es atrapar al narcotraficante (sño). Esa misma ley es, a su vez, antide destinatador manipulador y antide destinatador sujeto, pues fomenta y ejecuta la acción de atraparlo: *por tierra, aire y mar lo perseguían, con 100 y más escuadrones vivo o muerto lo querían*. Esa misma ley es antide destinatadora judicial, pues ha sufrido la acción de escape y burla de Escobar, y también es antide destinatadora judicial, pues luego lo sanciona de la manera más drástica: con la muerte; c) esquema modal. Cuando el narratario desembraga: *esta es la historia de un hombre que lo buscaba la ley, por traficar con la droga de los capos era el rey... fue el personaje más duro del cartel de Medellín... era el hombre más buscado hasta que llegó a su fin*, señala el esquema

⁴³ La representación "(sño)" significa que el sujeto está unido, junto al objeto que persigue, mientras que la representación "(sUo)" significa que el sujeto está disjunto, desunido del objeto pretendido.

modal realizante del sujeto del narcocorrido (e/s-h), que luego se vincula con su modalidad actualizante, pues sabe hacer y puede hacer su vida delictiva (s/h-p/h): *A la catedral de Envigado mil millones entró, con sus mejores amigos de la cárcel se escapó*. Por parte de la ley, sin embargo, también se dan unas modalidades pues ésta, en primer lugar, quiere hacer y debe hacer (q/h-d/h) el proceso de justicia y sanción a Escobar *por tierra, aire y mar lo perseguían, con 100 y más escuadrones vivo o muerto lo querían y además saben hacer* (s/h) el proceso de captura del sujeto: *a la casa le cayeron por encima del tejado, lo acribillaron a tiros como lo tenían planeado*. Finalmente, el narratorio, no puede hacer (-p/h) o mejor no puede evitar ni la muerte de Escobar ni el afligirse por la misma: *llanto tristeza y dolor por todo le mundo se vio, Antioquia perdió al amigo, Colombia entera lloró*, pero lo que sí puede hacer (p/h) es entronizar al capo en el cielo: *las obras buenas que hizo pasaron para la historia y a Pablo Escobar Gaviria, mi Dios lo tenga en su gloria*.

El corrido no es un simple recuento de hechos, sino una remembranza cargada de emoción en la que el narrador otorga a Escobar una serie de comportamientos y características axiológicas que lo validan como un personaje glorioso. Escobar, el sujeto de la narración, está determinado actancialmente por una exigencia de honor: no rendirse frente a sus perseguidores. Se sabe que en la vida real un axioma de Escobar histórico es ‘prefiero una tumba en Colombia a una cárcel en Estados Unidos’. Esta intención determina el programa de búsqueda de su objeto de deseo y sus condiciones modales. El actante Escobar pretende mantener su honor ligado a su forma de vida. Si se toma estrofa por estrofa de la canción, se halla que en cada una se hace referencia

a un aspecto de ese honor. En la primera, se deja en claro que Pablo Escobar es perseguido por la ley por ser el mayor narcotraficante. Se le entroniza por esta razón como rey de los capos y a la acción en sí misma se le otorga un valor positivo: está bien traficar con drogas.

Como se va estableciendo en el relato, el estilo de vida traqueteo está condicionado por unos requisitos. Por ejemplo, la astucia que se manifiesta en la segunda estrofa. Escobar no solo convence a las autoridades de construirse su propia y lujosa cárcel La Catedral, sino que se burla de éstas, pues sigue delinquiendo desde su prisión hasta que escapa de ahí. Su hazaña delictiva es tan grande que el gobierno lo requiere vivo o muerto. La fama entonces también hace parte del su sistema de valores “era el hombre más buscado...” reza la tercera estrofa. Es una estrella del delito que muere en su ley “acribillado a tiros” pero no entregado al sistema judicial.

Las últimas estrofas lo consagran, lo sacralizan porque cumple con dos características de un Robin Hood: no se somete a la autoridad y es generoso y caritativo “las obras buenas que hizo quedaron para la historia”, a tal punto que el destinador le augura a este rey un espacio al lado del rey de reyes (dios). En ningún momento, sin embargo, lo caritativo es un acto de expiación de los delitos; no se trata de cumplir con aquello de ‘el que peca y reza empata’, en ningún momento se plantea que lo que hace Escobar sea malo: él obra bien desde el esquema axiológico correspondiente a su situación de producción y del universo sociolectal de sus partidarios y beneficiarios. Él es el ‘bien’ y por eso le corresponde la gloria, tal como se ilustra en el siguiente cuadrado semiótico:

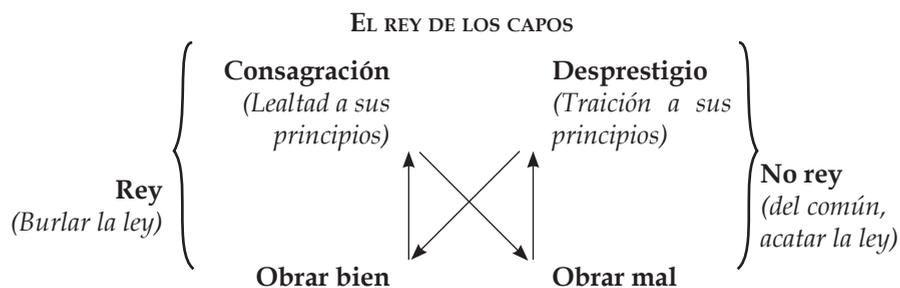


Figura 1. Cuadrado semiótico.

2.3 DIMENSIÓN PASIONAL

El esquema pasional de este corrido es muy similar al anterior porque se trata del mismo tipo de actante un narcotraficante que, al igual que en "Cruz de marihuana", afirma desde el honor su identidad, aunque en este caso existen oponentes a la voluntad de la misma: morir en su ley. La perpetuación en la memoria colectiva y el orgullo de no dar el brazo a torcer, de morir escapando de la autoridad, en pos de la libertad y no a manos de ésta en una cárcel, son aspectos que reafirman la pasión central del relato. Sin embargo, la manifestación de la pasión no se hace tanto desde el enfoque del destinatario sujeto (Pablo Escobar), sino desde el actante narrador del relato y éste produce la pasión del honor a partir de la expresión de admiración que siente por Escobar, lo que se evidencia en el despertar con frases de ensalzamiento tales como: *fue el personaje más duro del cartel de Medellín o por traficar con la droga de los capos era el rey* con la cual ya entra en una frase de disposición a partir de la cual enumera aquellos detalles que configuraban esa identidad de 'teso' que tenía el mafioso: *con sus mejores amigos de la cárcel se escapó* que dan paso al pivote pasional en el que se empieza a desarrollar un sentimiento de tristeza por la suerte negativa que va corriendo el capo: *era el hombre más buscado hasta que llegó a su fin... la suerte lo traicionó a pablo un dos de diciembre... lo acribillaron a tiros como lo tenían planeado...* La diferencia aquí es que el personaje es ensalzado por un tercero y no por sí mismo, lo que hace omitir la caracterización del megámano, pero sí poner en tela de juicio la construcción ética de la instancia de enunciación o del sujeto de la enunciación quien, a través del enunciado, construye el simulacro admirable del delincuente.

Este pivote pasional da paso, en seguida, a un profundo dolor como emoción principal que se presenta a modo de hipérbole: *llanto, tristeza y dolor/ por todo el mundo se vio/ Antioquia perdió al amigo/ Colombia entera dolió*. Esta mirada exagerada del dolor por causa de la pérdida del sujeto/objeto del apego afectivo (idealizado) articula la mira intensa con condiciones exteroceptiva desbordadas, lo que culminan en la moralización con una sanción totalmente positiva y justificadora de su accionar: *las obras buenas que hizo pasaron para la historia y a Pablo Escobar Gaviria que Dios lo tenga en su gloria*. Como en el caso de la anterior canción, aquí el

esquema tensivo es predominantemente intensivo (menos inteligible): en un arrebato, el sujeto que enuncia expresa su dolor por la pérdida del rey, del sujeto admirado. Esta admiración excesiva conduce al resquebrajamiento de la moralidad y de lo ético en función de la defensa de la forma de vida del sujeto admirado, puesto que el sujeto patémico no puede mirar críticamente y dentro de orden de las normas éticas más consolidadas socialmente al sujeto idealizado.

Sobre la admiración y la emulación "a la colombiana", Rosales expresa:

Quelle attitude adoptent les acteurs de la culture colombienne à l'égard d'autres cultures? Certains textes expriment une admiration vis-à-vis des cultures étrangères imaginées et idéalisées ; dans ces compositions « les sujets passionnés sont sensibles aux apparences et ne cherchent pas la vraie nature de ce qu'ils admirent »⁴⁴. Élisabeth Rollo Ditché explique, à partir de la définition d'admiration proposée par Descartes et d'autres auteurs, que l'admiration est un état pathémique complexe : *L'admiration est bien une passion, lorsqu'elle est en excès, lorsqu'elle saisit l'individu et le transforme en autre, obscurcit son jugement, l'aveugle sur l'objet. Pourtant, elle préside à la naissance de soi, à la naissance de l'amour, à la naissance de la volonté de savoir*.

Dans l'admiration, le sujet «aveuglé» par l'intensité de sa passion accentue les propriétés ou stéréotypes de l'objet valeur qu'il cible, soit dans le sens de leur grandeur (*cultures développées, justes, organisées, sans exclusions sociales, pacifiques, etc.*) ou de leur rareté. Le simulacre autour de l'objet est construit sans que celui-ci soit jugé par rapport à l'idée du bien ou du mal, mais parce qu'il est placé au dessus du sujet ; autrement dit, l'objet admiré est à la place de l'idéal de soi ou de la propre culture, ce qui correspond à l'idée du miroir inversé dans lequel le modèle de jugement de « moi » c'est l'autre. Le sujet se représente cet objet avec les propriétés qu'il considère comme correspondant le mieux à la définition de sa propre identité, de son avenir, de son bonheur, de sa vie communautaire. Cette admiration semble être plus stable que la tension progressive qui caractérise la passion amoureuse, car il n'y a pas d'urgence de résolution de l'intensité affective du sujet pathémique⁴⁴.

⁴⁴ ROSALES CUEVA, José Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique. Limoges: Université de Limoges, Centre de recherches sémiotiques

El proceso pasional se corresponde con el esquema tensivo que da como resultado un yo sintiente con alta mira y baja captación pues lo que expresa en relación con el impacto en la realidad de la muerte de Pablo Escobar está más determinado por su propio sentimiento de dolor que por lo que objetivamente percibe. El esquema tensivo correspondiente al desarrollo pasional de la canción sería:

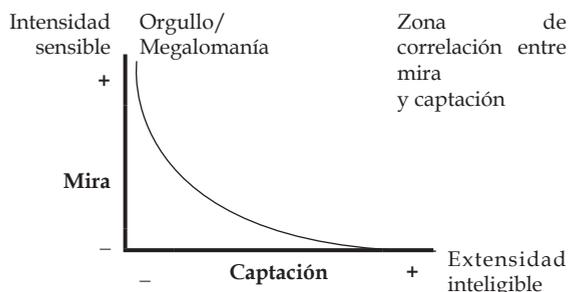


Figura 2. Esquema tensivo: *El rey de los capos*.

2.4 NIVEL AXIOLÓGICO

Como se trata de estudiar la forma de vida de una situación de producción particular que se configura en el corrido prohibido *el rey de los capos*, es importante evidenciar cuáles son las valoraciones que el poema pone en tensión, pues toda forma de vida implica una propuesta axiológica. En “El rey de los capos” se pone en tensión la disputa entre lo legal y lo ilegal, entre la delincuencia y la obediencia a la ley. El valor de la dignidad está representado por la persistencia del actante en la intención de seguir trasgrediendo las normas, por no ser juzgado por la autoridad, mientras que para la autoridad su honor está determinado por la captura del narcotraficante. La ilegalidad es lo positivo, es el camino para ser un torcido respetado, pero, para ello, se debe pasar por la tentación de ser no ilegal para confirmar que la legalidad no paga (entregarse a la justicia, torcerse o rajarse) y reafirmarse en la no legalidad que conduce al honor de ser delincuente (yo soy narcotraficante). Si se pretende ser el portador de la verdad, es porque se tiene la idea de que, desde los medios oficiales, no hay verdad; es decir, se plasma la mentira. El corrido prohibido es una respuesta a la censura, es la no mentira. *Es prohibido porque dice la verdad*.

CONCLUSIONES

Este artículo planteó la posibilidad de que analizar a los corridos prohibidos podría brindar luces sobre el problema de la doble moral que resulta de la ausencia de un ethos secular en Colombia. También se afirmó que un país sin relato común, sin polifonía de voces, es un país sin memoria colectiva y, por ende, proclive a la impunidad, la exclusión y la inequidad. Pues bien, tras estudiar la relación entre la situación de producción y el objeto semiótico, realizar un análisis semionarrativo, pasional y tensivo de un corrido prohibido, se concluye que, en efecto, puede lograrse una mayor comprensión respecto a una característica perenne de la forma de vida colombiana, de su proceso de construcción de nación, como es la profunda dificultad que se tiene con el sentido del deber, lo que conduce a una fuerte tendencia a la justificación de los actos por razones externas y a no asumir responsabilidades.

Eso concierne fuertemente al discurso o discursos que proponen los corridos prohibidos. No es del todo cierto que *mi corrido es prohibido porque dice la verdad*; este relato, al igual que otros tipos de textos, está cargado de sentido, de intencionalidad y, por lo mismo, configura la versión particular que sus compositores, vivenciadores de esta semiosfera llamada Colombia, quieren percibir, puesto que ellos están atravesados por circunstancias reales en las que se mueven discursos, tanto del centro como de la periferia, que, sin embargo, están en permanente intercambio.

Esto se relaciona con la manera en que la perspectiva sobre el mundo aparece en un texto, en la manera en que junta o separa a los objetos con los sujetos de valor. En el caso de los corridos prohibidos, esa ideología, por lo general, critica al centro (el mundo de la ley, la norma, el gobierno, la gente de bien), pero en realidad le está disputando el derecho al ejercicio de la ilegalidad que ellos ejecutan.

De todas maneras, los narcocorridos están evidenciando un proceso de transformación reciente en la nación colombiana. Se pasa de elevar a héroes las figura de los coqueros (“clase alta” del narcotráfico). En los corridos de finales de los 80, y

comienzos de los 90, se pasa a la dignificación de la condición de los coccaleros, raspachines, chichipatos, chagreros (proletariado del narcotráfico); especialmente, a partir de finales de la década de los 90 y lo que va de este siglo XXI. Más sorprendente es que el conflicto armado emerge no como una disputa entre buenos (centro) y malos (periferia), sino como un error colectivo. Sin embargo, aún se mantiene un eje en común entre el corrido prohibido: no sólo la intensa proclividad atávica a eludir lo legal, sino todo aquello que implique la posibilidad de lograr pactos para compartir la responsabilidad de construcción de nación.

Pese a que cada vez se torna más social, más crítico, más del pueblo, los corridos aún orientan su sentido hacia configurar un discurso sobre lo corrompido que es el gobierno y la manera en que se traiciona a sí mismo en la medida en que es el primero en trasgredir su aparente condición de legalidad y sobre esta base configura, a su vez, o mejor justifica, un accionar ilegal por parte de la sociedad civil en pos de defenderse o sobrevivir. Se reitera un círculo vicioso. Los corridos en realidad no están interpellando al centro ni respondiéndole con una propuesta alterna a su corrupción: perpetúan sus valores reales al obedecer a los preceptos históricos de doble moral a partir de los cuales se ha establecido la relación estado- sociedad civil.

Por eso, es importante intentar aplicar el modelo semiótico que permite explicar el diálogo entre culturas que formuló Fontanille a partir de estudios de Lotman sobre la semiosfera⁴⁵. Con base en éste, se puede identificar el porvenir de un aporte exterior, el corrido prohibido mexicano, dentro de las fronteras de una cultura establecida como la nuestra y el modo en que se convierte en un objeto semiótico propio que incide en nuestra forma de vida. El esquema de Fontanille plantea cuatro etapas que se pueden ubicar en un esquema tensivo:

a. Brillo de lo extraño: el aporte exterior es percibido como brillante y singular. En consecuencia, se beneficia de una axiología ambivalente: positiva, en cuanto a la sorpresa o al interés que suscita, y negativa, en cuanto a

su fuerza subversiva en relación con la cultura que lo acoge.

- b. Difusión de lo familiar: el aporte exterior es imitado, reproducido y transpuesto en términos de lo "propio", de "lo nuestro" lo que le permite ser difundido e integrado por entero en el campo interior, de suerte que pierde todo brillo y, en consecuencia, deja de ser sorprendente e inquietante.
- c. Exclusión de lo específico: el aporte exterior no es reconocido como extraño; su origen es, incluso, discutido: se le retira todo lo que tenía de específico, se lo oculta para asimilarlo mejor a la cultura que lo ha acogido.
- d. Despliegue de lo universal: el aporte exterior, irreconocible como tal, es erigido en norma universal y es propuesto de retorno, no solamente en los límites del dominio interior, sino también en los dominios exteriores, como parangón de toda cultura, como signo de la civilización por excelencia⁴⁶.

En el caso de los corridos prohibidos esto se podría aplicar de la siguiente manera:

- En el brillo de lo extraño: el corrido prohibido mexicano aparece de forma periférica y clandestina en Colombia a mediados de los años 70, de la mano de gente por fuera de la ley y desplazándose con los desplazados. La cultura emergente se identifica con él mientras que el en el centro es considerado como música de mal gusto que le hace apología al delito y, por tanto, una amenaza.
- En la difusión de lo familiar: con el paso de dos décadas el corrido prohibido se va 'colombianizando' con composiciones que se refieren a historias y circunstancias propias. Poco a poco gana visibilidad, aunque su medio de transmisión sea pirata hasta consolidarse un sello musical legal, pero censurado en muchas emisoras radiales.
- En tanto que en la exclusión de lo específico: el consumo cultural de corridos prohibidos no implica necesariamente un ejercicio de recordación constante de su origen foráneo. Lo que le interesa a quien lo escucha es

⁴⁵ BLANCO, Desiderio, op. cit., p. 33.

⁴⁶ *Ibidem*.

sentirse identificado con su relato y, desde esta perspectiva, se plantea el vínculo con la propia cultura e, incluso, se convierte en motor ideológico de la misma.

- El despliegue de lo universal: esta es la etapa potencial del corrido prohibido colombiano. Probablemente, la cultura vinculada a este objeto semiótico sea propuesta como forma de vida a otras culturas, como ocurrió con géneros como el jazz, el tango y lo que está empezando a pasar con el vallenato o la cumbia, que tienen versiones en otros países como México, Perú y Argentina, que incluso no reconocen su origen colombiano.

Sin lugar a dudas, el intercambio y la hibridación cultural trajeron al corrido prohibido a Colombia. Este predica su situación de producción y, a su vez, la reproduce. Como es probable que expanda su influencia a otras regiones, es pertinente, desde ahora, seguirle el rastro, dado que se trata de un género musical que se refiere a temas trascendentales como la ética ciudadana y la construcción de nación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAHAMÓN SERRANO, Paloma. "Es mejor la vida civil", en *El Tiempo*, 2001. Bogotá. El Tiempo.
- BERMÚDEZ, Egberto. "Del tequila al aguardiente" [en línea]. *Portal de la Universidad Nacional de Colombia*. <<http://www.ebermudez cursos.unal.edu.co/tequila.htm>> [Consulta: 03-03-2009].
- BLANCO, Desiderio. "Vigencia de la Semiótica", en: *Revista Contratexto*, no. 14, 2006. Lima: Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1996.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Limoges: Pulim, 1998.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de los textos y de los discursos (método de análisis)*, en: MUCCHIELLI Alex. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. Paris: Armand Colin, 2 ed., 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. España: Paidós, 1994.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Joseph COURTÉS. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1990.
- GREIMAS, Julian Algirdas y COURTÉS Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993.
- HERRERA, Héctor. Canción "El Bacán" [CD]. *Las águilas del Norte*, vol. 6.
- JARAMILLO, Rubén. "Moralidad y modernidad en Colombia", en: *Modernidad y modernización. Un compromiso filosófico*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 1999.
- LÓPEZ VELÁSQUEZ, Germán. "Ética y crítica de arte en el mundo contemporáneo" [en línea]. *Revista Mefisto*, 2008. <<http://www.revistamefisto.com/articulosdirector-03.html>> [Consulta: 13-03-2009].
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera III*. Valencia: Cátedra, 2000.
- MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan. *La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires: Comunicarte, 2008.
- MARTÍN BARBERO, Jesús, Colombia, ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional. Bogotá: Cuadernos de Nación. Ministerio de Cultura, 2001.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1992.

MORENO, Daniel (Comp.) Corrido histórico mexicano: voy a contarles la historia. Buenos Aires: Porrúa, 1997.

OLMOS AGUILERA, Miguel. "El corrido de narcotráfico y la música popularseca en el Noreste de México" [en línea]. *Portal de la Universidad Pontificia de Chile*. <http://www.u.c.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Olmos.pdf> [Consulta: 15-01-2009].

PARDO, Gilberto y Ernesto PULIDO. "El rey de los capos" [CD]. *La furia norteña*, vol. 1, 8.

RALLO DITCHE, Elisabeth, FONTANILLE, Jacques y Patrizia LOMBARDO. *Dictionnaire des passions littéraires*. París: Belin, 2005.

RAMÍREZ, Eduardo. "El corrido mexicano" [en línea]. <http://maccbet.com/index.php?option=com_content&view=article&id=690%3Acorrido&catid=69%3Amexicanos&Itemid=94> [Consulta: 23-02-2009].

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Buenos Aires: Siglo XXI, vol. I, 2004.

ROSALES CUEVA, José Horacio. *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie. Analyse sémiotique*. Limoges: Université de Limoges, Centre de recherches sémiotiques (CERES), 2006.

URIBE, María Victoria y Teófilo VÁSQUEZ. *Enterrar y callar*. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), 1996.

VALBUENA ESTEBAN, Carlos. *El cartel de los corridos*. Bogotá: Printer Colombiana, 2006.

VILLAMIZAR, Sergio. "La historia colombiana a ritmo de corrido", en: *El Colombiano*, 2008. Medellín: El Colombiano.

NOTA BIOGRÁFICA DE LA AUTORA

PALOMA BAHAMÓN SERRANO nació en Bogotá en 1972. Se graduó como Magíster en semiótica en la Universidad Industrial de Santander y obtuvo el título de Socióloga en la Universidad Nacional de Colombia. Es Especialista en derechos humanos de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP) y ha trabajado la mayor parte de su tiempo como periodista y docente universitaria. Ha publicado diversos artículos de análisis y poemas. Actualmente es profesora de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

CORREO ELECTRÓNICO

pbahamon@unab.edu.co