



**Universidad
de Jaén**

Departamento de Didáctica de
la Expresión Musical, Plástica y
Corporal

Jaén, España, 10 de julio de 2024

A quien corresponda:

Por la presente, informo de que el trabajo de Luis Díaz-Santana Garza, titulado “There’s a man up here with a gun”: los corridos de narcotraficantes en la frontera México-Estados Unidos”, ha sido aceptado para su publicación tras ser sometido a un proceso de revisión anónima por pares. El capítulo se integrará en el libro *Música, representación y conflicto en América Latina*, publicado en coedición por la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España) y la Universidad Autónoma de Chile bajo la dirección científica de los profesores Jesús Ramos-Kittrell (University of Oregon) y Javier Marín-López (Universidad de Jaén).

Atentamente,

MARIN LOPEZ
JAVIER -
26491289G

Firmado digitalmente por MARIN LOPEZ
JAVIER - 26491289G
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES,
serialNumber=IDCES-26491289G,
givenName=JAVIER, sn=MARIN LOPEZ,
cn=MARIN LOPEZ JAVIER - 26491289G
Fecha: 2024.07.10 22:50:13 +02'00'

Javier Marín-López, PhD
Catedrático de Musicología
Universidad de Jaén
marin@ujaen.es

**Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación - Edificio D2**
Campus Las Lagunillas, s/n - 23071 - Jaén
Tlf: +34 953 211 819

UJa.es

Música, representación y conflicto en América Latina

Javier Marín-López
Jesús A. Ramos-Kittrell
(editores)

*Música, representación y conflicto
en América Latina*

Javier Marín-López y Jesús A. Ramos-Kittrell
©2024

Colección Acer-VOS

Publicaciones Enredars
Vol. 25

Colección Serie Arte / Documento

Ediciones Universidad Autónoma de Chile
Vol. 5

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Editorial

Fernando Quiles García

Coordinación editorial

Noemi Cinelli
María de los Ángeles Fernández Valle
Ana Cielo Quiñones Aguilar
Zara María Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Diseño de portada

Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Ilustración de portada

Gentileza de Verónica Granados



Fotografías y dibujos

© de los autores y las autoras, salvo excepción
© de la edición: E.R.A. Arte, Creación y
Patrimonio Iberoamericanos en Redes /
Universidad Pablo de Olavide

ISBN Enredars: 978-84-09-62451-5

ISBN Universidad Autónoma de Chile:
978-956-417-044-2

*Este libro ha sido sometido a referato externo
bajo el sistema de pares dobles ciegos.*

EDICIONES UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHILE

Directora editorial

Isidora Sesnic Humeres

Coordinación editorial (Colección Serie Arte/ Documento)

Noemi Cinelli

Diseño y diagramación

Ediciones Universidad Autónoma de Chile



Cátedra UNESCO
Educación Científica
para la Ciudadanía



Comité Científico Publicaciones Enredars

Ana Aranda Bernal. Universidad Pablo de Olavide, España
Dora Arizaga Guzmán, arquitecta. Quito, Ecuador
Alicia Cámara. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España
Elena Díez Jorge. Universidad de Granada, España
Marcello Fagiolo. Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia
Martha Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México, México
Jaime García Bernal. Universidad de Sevilla, España
María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo, España
Lena Saladina Iglesias Rouco. Universidad de Burgos, España
Ilona Katzew. Curator and Department Head of Latin American Art. Los Ángeles
County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. Antropóloga. Cusco, Perú
Luciano Migliaccio. Universidade de São Paulo, Brasil
Víctor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I. Castellón, España
Macarena Moralejo. Universidad Complutense, España
Ramón Mújica Pinilla. Lima, Perú
Francisco Javier Pizarro. Universidad de Extremadura. Cáceres, España
Ana Cielo Quiñones Aguilar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia
Esther Merino Peral. Universidad Complutense de Madrid, España
Janeth Rodríguez Nóbrega. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela
Olaya Sanfuentes. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
Pedro Flor. Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal

Directoras Colección Culturas Originarias

Ana Cielo Quiñones Aguilar
María del Carmen Castillo Cisneros
Nayibe Gutiérrez Montoya

Comité Científico Colección Culturas Originarias

Gabriel Arriarán. Centro Bartolomé de las Casas, Perú
Fidencio Briceño Chel. INAH-Yucatán, México
Beatriz Carrera Maldonado. Universidad Autónoma de Zacatecas, México
Alba Choque Porras. Universidad La Salle, Perú
Óscar Flores Flores. IIE-UNAM, México
Selene Yuridia Galindo Cumplido. FAD-UNAM, México
Raquel Güereca Durán. IIH-UNAM Unidad Oaxaca, México
Mariella Hernández Moncada. Consultora en proyectos sociales y culturales, El
Salvador
Peter Jiménez Betts. Arqueólogo e investigador del Centro INAH Zacatecas, México
Cebaldo de León Inawinapi. Antropólogo, Pueblo Guna Dule, Panamá
Leonardo López Luján. INAH, México
Elena Mazzetto. FFyL-UNAM, México

Silvia María del Socorro Mesa Dávila. Arqueóloga. Directora del Registro Público de Monumentos y Zonas

Arqueológicos e Históricos del INAH, México

Jorge Antonio Ñancucho. Presidente de la ONPIA, Argentina

Susana Ramírez Urrea. Arqueóloga e investigadora de la Universidad de Guadalajara, México

Henry Vargas Benavides. FAL-Universidad de Costa Rica

Juan Villanueva Criales. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia. COLMIX. Colectivo Mixe, México

Directora Ediciones Universidad Autónoma de Chile

Isidora Sesnic Humeres. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Coordinación editorial Colección Serie Arte/Documento

Noemi Cinelli. Universidad Autónoma de Chile, Chile-Universidad de La Laguna, España

Coordinación Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Mónica Barrientos Olivares. Universidad Autónoma de Chile

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Ivan Sergio. Anid Fondecyt-Universidad de Talca, Chile

Comité Científico Ediciones Universidad Autónoma de Chile- Colección Serie Arte/Documento

Iván Suazo Galdames, Vicerrector de Investigación y Doctorados. Universidad Autónoma de Chile

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile, Chile

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca, Chile

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla, España

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla, España

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad de Granada, España

Rosangela Patriota. Universidad Presbiteriana Mackenzie/CNPq, Brasil

Alcides Freire Ramos. Federal University of Mato Grosso do Sul/CNPq, Brasil

Enrique Normando Cruz. Conicet/Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Marcos Antonio de Menezes. Universidad Federal de Goiás, Brasil

Grit Koeltzsch. Cisor/Conicet-Universidad Nacional de Jujuy, Argentina

Gloria Román. Universidad de Granada, España

Pablo Andrés Chiavazza. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Rebeca Viñuela. Universidad de Alcalá, España

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Armonías en conflicto: resistencias y representaciones comunitarias
en las músicas latinoamericanas
JAVIER MARÍN-LÓPEZ Y JESÚS A. RAMOS-KITTRELL 17

I. ENCUENTRO, MÚSICA Y CONFLICTIVIDAD INTERÉTNICA

1. Conflicto, muerte y desolación al son de trompetas, flautas y arpas:
la armada de Pedro Arias Dávila a Castilla de Oro y sus repercusiones
musicales en el Nuevo Mundo (1513-1540)
EGBERTO BERMÚDEZ 29

II. SIMBOLISMO, RESISTENCIA Y ACCIÓN POLÍTICA

2. El *stile concitato* veneciano bajo la mirada novohispana:
representación, significado y conflicto en la *Missa Batalla* de
Francisco López Capillas
ADRIÁN GARCÍA M. 113
3. Entre las armas y el hábito: música y franciscanos en Quito durante
los conflictos de independencia en Ecuador (1809-1830)
JESÚS ESTÉVEZ MONAGAS 139
4. Cambios y continuidades en la música para guitarra durante
la Guerra Civil española (1936-1939)
JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ 163
5. "There's a man up here with a gun": los corridos de Fred Gómez
Carrasco
LUIS DÍAZ-SANTANA GARZA 199

III. ALTERIDAD Y PROCESOS DE REPRESENTACIÓN

6. La querrela de las musas o la canción del caníbal: música,
conflicto e institucionalidad en el México posrevolucionario
RAÚL ZAMBRANO 225

7. "Tú rompiste mi lira": transgresoras en el discurso varonil de la trova cubana (1900-1930)
YORISEL ANDINO CASTILLO 257
8. "No lo vimos venir": alteridad, subversión y violencia en la ópera chilena *Renca, París y Liendres* (2012) a la luz de los movimientos sociales de la década de 2010
CONSTANZA ARRAÑO ASTETE 277
9. "Estoy lleno de odio y ni siquiera te das cuenta": el cancionero popular brasileño como espacio de confrontación al prejuicio interseccional
DIÓSNIO MACHADO NETO 301

IV. IMAGINARIOS COMUNITARIOS EN CONFLICTO

10. "Pretendiendo que el muro no está ahí". El *Concierto sin fronteras* en la frontera entre Arizona (Estados Unidos) y Sonora (México)
DIANA BRENSCHEIDT GENANNT JOST 329
11. "Como un ángel o un fantasma": corridos para el Santo Coyote, autorrepresentación de inmigrantes indocumentados y resistencia político-religiosa
TERESITA D. LOZANO 361
12. Músicas locales y conflicto en el Caribe colombiano. Violencia, marginalidad... ¿y sostenibilidad?
JUAN SEBASTIÁN ROJAS 387

EPÍLOGO

- Conflictos y estrategias en la representación de lo sonoro
RAÚL HELIODORO TORRES MEDINA 415

5. “There’s a man up here with a gun”: los corridos de Fred Gómez Carrasco

“There’s a man up here with a gun”: corridos for Fred
Gómez Carrasco

Luis Díaz-Santana Garza

Universidad Autónoma de Zacatecas

A María Luisa de la Garza

Dondequiera y cada vez que un número significativo de personas
cree que son víctimas de desigualdad, injusticia y opresión,
héroes forajidos históricos y/o ficticios surgirán
y seguirán siendo celebrados después de su fallecimiento.
(Graham Seal, 2009)¹

Resumen

Basado en la idea del “bandido social” propuesta por Eric Hobsbawm (1981), y apoyado en el concepto de “conflicto intercultural” de Américo Paredes (1995), este trabajo estudia los corridos dedicados a narcotraficantes en la frontera México-Estados Unidos, tomando como ejemplo el caso del capo mexicano-americano Fred Gómez Carrasco. Si bien es cierto que los estudios literarios se han enfocado a examinar las canciones populares “como textos poéticos desprendidos de la música”, según Robert Wells (2009: 195), aquí comentaré y compararé, además, la armonía y la melodía que los acompañan, y los espacios performativos donde estos corridos se consumen, con la finalidad de tener una visión más amplia del fenómeno musical estudiado. De manera similar, comprobaremos los usos sociales que ha tenido el corrido.

1 “Wherever and whenever significant numbers of people believe they are the victims of inequity, injustice, and oppression, historical and/or fictional outlaw heroes will appear and continue to be celebrated after their deaths”. Graham Seal, “The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit”, *Journal of Folklore Research*, 46, 1 (2009): 67-89 (83). Todas las traducciones son del autor.

Palabras clave: música popular mexicana; corridos de narcotraficantes; conflicto intercultural; bandido social; estudios fronterizos; estudios culturales.

Abstract

Based on the idea of the “social bandit” by Hobsbawm (1981), and supported by the concept of “intercultural conflict” by Américo Paredes (1995), this essay studies the corridos dedicated to drug traffickers on the US–Mexico border, taking as an example the case of the Mexican American capo Fred Gómez Carrasco. Although literary studies have contributed to the analysis of popular songs “as poetic texts detached from the music”, according to Robert Wells (2009: 195), here I will also comment and compare the harmony and melody that accompany them, and the performative spaces for the consumption of these corridos, in order to have a broader vision of the musical phenomenon studied. In a similar way, we will verify the social uses that the corrido has had.

Keywords: Mexican popular music; drug ballads; intercultural conflict; social bandit; border studies; cultural studies.

Introducción

“There’s a man up here with a gun”² fueron las palabras que escucharon por teléfono las autoridades de la prisión estatal de Huntsville, Texas, informando sobre el motín por parte de un cautivo. Once días después (en total 272 horas y 50 minutos), el 3 de agosto de 1974, finalizó la toma de rehenes más larga en la historia del sistema legal estadounidense, cuando once personas fueron retenidas contra su voluntad por tres reos.³ El líder de la rebelión fue el capo Federico “Fred” Gómez Carrasco,⁴ cabecilla de la banda “Los Dones” con actividades en la frontera México-Estados Unidos, y quien perdió la vida en el intento de fuga, junto con uno de sus cómplices y dos cautivos.⁵

Sólo durante los días del motín se escribieron más de veinte canciones sobre el incidente. Sin embargo, la actividad criminal de Gómez Carrasco se

2 “Hay un hombre aquí con un arma”, mencionado en William T. Harper, *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville* (Denton: The University of North Texas Press, 2004), 29.

3 Harper, *Eleven Days in Hell*, 1-24.

4 Otras fuentes, y algunos corridos, lo identifican como “Alfredo”, o incluso “Frederico” Carrasco.

5 James P. Sterba, “2 Women Hostages, 2 Convicts Killed After 10-Day Texas Siege”, *The New York Times*, 4 de agosto de 1974.

extendió durante una década y media,⁶ por lo que ya había sido personaje de corridos. ¿Por qué la figura de un narcotraficante tuvo atractivo público durante esos años? Una posible explicación es la propia historia de enriquecimiento y adquisición de poder del humilde mexicanoamericano nacido en San Antonio (Texas) quien, teniendo como centro de operaciones la ciudad de Nuevo Laredo (Tamaulipas), se convirtió en un gran capo de la droga,⁷ estableciendo una red de distribución de estupefacientes con base en las ciudades de Guadalajara, Chicago y San Diego, e incluso se afirmaba que introducía heroína francesa a Estados Unidos.⁸ Este poder fue un símbolo de resistencia para la comunidad hispana en un momento en que el sistema legal y policiaco estadounidense usurpaba arbitrariamente sus derechos civiles. Debemos recordar que, todavía en la década de 1970, la Suprema Corte de los Estados Unidos permitía a oficiales de tránsito detener y registrar a cualquier conductor por tener "apariencia mexicana".⁹ Eric Hobsbawm ahonda en esta explicación, al señalar que los bandidos sociales:

son campesinos proscritos a quienes el señor y el Estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina, y son considerados por su pueblo como héroes, campeones, vengadores, luchadores por la justicia, quizás incluso líderes de la liberación y, en todo caso, como hombres dignos de admiración, ayuda y apoyo. Esta relación entre el campesino común y el rebelde, proscrito y ladrón, es lo que hace que el bandidaje social sea interesante y significativo.¹⁰

En este caso, Fred Gómez Carrasco no era campesino, pero sí su equivalente, como parte de una clase marginada y oprimida. En nuestra zona de estudio, el folklorista tejano Américo Paredes bosquejó una perspectiva similar a la del bandido social una década antes que Hobsbawm, cuando examinó el histórico corrido fronterizo de Gregorio Cortez, ponderando que él "personificó el tipo ideal de héroe de la gente del Río Grande, el hombre que defiende su derecho con su pistola en la mano, y que escapa al final o cae ante

6 Su carrera comenzó en 1959, siendo adolescente, cuando Gómez Carrasco recibió una condena de dos años de cárcel por asesinar a otro joven en una riña. Véase Harper, *Eleven Days in Hell*, 24.

7 Elizabeth Suzanne Holder, "No Way Out: A Historical Documentary", tesis de máster, University of North Texas, 2003, 5, <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4320/>.

8 "Carrasco's Past: Drugs and Prison", *The New York Times*, 4 de agosto de 1974, 29, <https://www.nytimes.com/1974/08/04/archives/carrascos-past-drugs-and-prison-first-arrest-came-at-age-15-later.html>.

9 Michelle Alexander, *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness* (Nueva York: The New Press, 2010), 128.

10 "[...] are peasant outlaws whom the lord and state regard as criminals, but who remain within peasant society, and are considered by their people as heroes, as champions, avengers, fighters for justice, perhaps even leaders of liberation, and in any case as men to be admired, helped and supported. This relation between the ordinary peasant and the rebel, outlaw and robber is what makes social banditry interesting and significant". Eric Hobsbawm, *Bandits* (Nueva York: Pantheon Books, 1981 [1969]), 17.

poderes superiores, en cierto sentido un vencedor incluso en la derrota”.¹¹ Más adelante, reveló detalles de la percepción social del contrabandista, que para los habitantes de la frontera México-Estados Unidos era muy parecido al antiguo héroe regional: “el contrabandista ocupaba en la escala de valores [...] un lugar mucho más alto que el ladrón, un lugar muy cercano al del héroe fronterizo que lucha por su derecho”.¹²

Años después, Paredes desarrolló algunas de sus ideas, revelando que cuando el Río Bravo/Grande se transformó en una línea divisoria, las familias quedaron distanciadas y la unidad de la región se fracturó, causando que los habitantes de la zona juzgasen al contrabando como una actividad admitida, extendida y cotidiana: “La actitud de la gente de la frontera hacia los contrabandistas dista mucho de ser negativa. El contrabando ocupaba una posición mucho más alta que otros tipos de actividades proscritas por la ley porque, en la escala tradicional de valores, el contrabandista era visto como una extensión del héroe del conflicto intercultural”.¹³

Además del perfil del bandido social y la normalidad del contrabando, Paredes realizó un inventario de las baladas que llamó “corridos de conflicto fronterizo” (*border conflict corridos*), que dominaron el corpus corridístico regional, incluso por encima de los corridos que engendró la Revolución mexicana. El autor incluye en la categoría de corridos de conflicto fronterizo aquellos sobre hombres pacíficos que defienden su derecho, oponiéndose a los agentes de las nuevas instituciones anglosajonas que representan la ley: los rinches (los Texas Rangers), la patrulla fronteriza, oficiales de inmigración, guardias de prisión y hasta los miembros de la infortunada expedición punitiva contra Pancho Villa.¹⁴

Tuvieron que pasar algunas décadas para que Paredes hablara de otro tipo de corrido: el “corrido de conflicto intercultural”.¹⁵ En él podemos incluir casos como el de Fred Gómez Carrasco quien, a pesar de ser un traficante de

11 “[he] epitomized the ideal type of hero of the Rio Grande people, the man who defends his right with his pistol in his hand, and who either escapes at the end or goes down before superior odds, in a sense a victor even in defeat”. Américo Paredes, *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero* (Austin: The University of Texas Press, 2008 [1958]), 124.

12 “[...] the smuggler occupied in the [...] scale of values a much higher place than the robber, a place very close to that of the border hero fighting for his right”. Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 144.

13 “The attitude of the Border people toward smugglers was a far from negative one. Smuggling occupied a much higher position than other kinds of activities proscribed by law because, in the traditional scale of values, the smuggler was seen as an extension of the hero of intercultural conflict”. Américo Paredes, *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border* (Austin: The University of Texas Press, 2001), 43.

14 Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 129-150.

15 Américo Paredes, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border* (Austin: CMAS Books, 1995), 27.

estupefacientes, se enmarcaba dentro del fenómeno de "conflicto intercultural" entre mexicanos y anglos, pues él se convirtió en un símbolo de rebeldía de la comunidad chicana frente a los abusos de la autoridad estadounidense. Dicho conflicto intercultural es muy complejo, pues los miembros de una determinada cultura no saben cuál será la reacción de los integrantes de una cultura diferente, tal como lo detallan los especialistas en comunicación humana, Stella Ting-Toomey y John G. Oetzel:

cuando personas de diferentes culturas se involucran en un conflicto, a menudo tienen diferentes expectativas sobre cómo debe manejarse el conflicto. Los valores y normas subyacentes de una cultura a menudo enmarcan expectativas de conflicto. La forma en que definimos el problema del conflicto, la forma en que "puntuamos" el evento desencadenante diferente que conduce al problema del conflicto y cómo vemos los objetivos para una resolución satisfactoria es probable que varíen entre culturas, situaciones e individuos. El conflicto intercultural a menudo comienza con diferentes expectativas con respecto a la conducta conflictiva apropiada o inapropiada en una escena de conflicto. Si los diferentes miembros culturales continúan participando en conductas conflictivas inapropiadas o ineficaces, la falta de comunicación puede fácilmente convertirse en una situación conflictiva compleja y polarizada. En un conflicto polarizado, la confianza y el respeto a menudo se ven amenazados y es probable que surjan percepciones distorsionadas y atribuciones sesgadas.¹⁶

Apoyado en los autores mencionados, y con sustento hemerográfico de la época, el presente ensayo complementa los trabajos que he publicado recientemente sobre las músicas populares en la frontera México-Estados Unidos.¹⁷ En esos textos, me preocupaba el problema de la recepción de la música por parte de la comunidad a la que se dirige la música y por las personas ajenas a dicha cultura, además de abordar las escenas musicales más allá del usual análisis de las letras. En este capítulo, en cambio, abordo

16 "when people from different cultures engage in conflict, they often have different expectations of how the conflict should be handled. The underlying values and norms of a culture often frame conflict expectations. How we define the conflict problem, how we "punctuate" the differing triggering event that leads to the conflict problem, and how we view the goals for satisfactory conflict resolution are all likely to vary across cultures, situations, and individuals. Intercultural conflict often starts with different expectations concerning appropriate or inappropriate conflict behavior in a conflict scene. If the different cultural members continue to engage in inappropriate or ineffective conflict behaviors, the miscommunication can easily spiral into a complex, polarized conflict situation. In a polarized conflict, trust and respect are often threatened, and distorted perceptions and biased attributions are likely to emerge". Stella Ting-Toomey y John G. Oetzel, *Managing Intercultural Conflict Effectively* (Thousand Oaks: Sage Publications, 2001), 1.

17 Véase Luis Díaz-Santana Garza, *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border* (Lanham: Lexington Books, 2021) y "Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto", en *Música mexicana y estudios regionales: Historia, tradiciones y tendencias recientes*, coordinado por Luis Díaz-Santana Garza (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2023), 207-223.

este asunto desde la temática específica del conflicto. Para ello, propongo una observación empírica de los diversos elementos que son parte del *performance* musical.

I. Gómez Carrasco: estereotipo racializado

Los medios de comunicación estadounidenses siguieron muy de cerca el motín de Gómez Carrasco en Huntsville en 1974. Durante la cobertura mediática, las referencias racistas contra los mexicanos-americanos por parte de algunos reporteros fueron frecuentes. En un artículo reciente, el especialista en corridos Juan Carlos Ramírez-Pimienta analizó una gran variedad de reseñas mediáticas y corridos relacionados con Fred Gómez Carrasco, mencionando que las crónicas anglosajonas fuera de Texas fueron las más duras, “mostrándolo como un monstruo criminal”, mientras que dentro del propio estado los diarios lo presentaron “de manera más generosa”. El autor piensa que tal diferencia se debe a que en Texas de la década de los 70 “permanecía una noción romántica del bandido *desperado*, del *outlaw* del Oeste”.¹⁸ Puedo agregar que otros estados sureños también recordaron la antigua tradición de los nobles bandidos del viejo oeste, como el caso del diario *St. Petersburg Times*, de Florida, que en varios editoriales publicó el antiguo término *desperado*.¹⁹ Como ejemplo de las referencias racistas que se dieron los días del motín, podemos mencionar las burlas que algunos reporteros publicaron después del intento de fuga de Gómez Carrasco. Buscando salir de la prisión, los amotinados construyeron una especie de parapeto móvil con diversos artículos que tenían a la mano, como pizarrones y libros, el cual fue bautizado por las autoridades como “caballo de Troya”, mientras que los medios se refirieron al mismo como “taco troyano”.²⁰

Es verdad que Carrasco presentó su causa como una lucha racial, refiriéndose a los anglosajones (incluido al mismo gobernador de Texas, Dolph Briscoe) como “rednecks” (término despectivo hacia una persona blanca de clase trabajadora). Sin embargo, a lo largo de aquellas intranquilas 272 horas, el líder de los insubordinados no lastimó físicamente a ninguno de los rehenes,

18 Juan Carlos Ramírez-Pimienta. “La crónica corridística de Fred Carrasco: Protesta social y narcotráfico en la frontera mexico-texana”, *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, 9, 2 (2022): 71-101. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/172/133>

19 Por ejemplo, sus editoriales: “Desperado Expects To Flee Prison Today”, *St. Petersburg Times*, 29 de julio de 1974, 3; y “Desperado Releases 1 Hostage”, *St. Petersburg Times*, 3 de agosto de 1974, 1.

20 Mencionado en Ramírez-Pimienta, “La crónica corridística de Fred Carrasco”, 80.

siendo prudente y respetuoso con los corresponsales a los que concedió entrevistas telefónicas. Lealtad y generosidad son características que veremos en el bandido social, y antes de intentar fugarse, él rechazó una oferta de liberación,²¹ pidió a su abogado que cuidara y educara a su hijo si moría,²² y tomó el dinero de los rehenes luego de firmar una carta para que su defensor les reembolsara el "préstamo", por lo que sólo una conducta racista explicaría algunos encabezados de la prensa local y nacional. Un ejemplo fue la nota que publicó el 28 de julio de 1974 el *Dallas Morning News*, titulada "Carrasco Style Is Machismo" (El estilo de Carrasco es machismo), en la cual se alegaba que su principal motivación para desafiar al "sistema" fue provocada por el machismo, señalando que era una cualidad de los hispanos, que enmascara un "complejo de inferioridad mexicano".²³

Todavía en el siglo XXI, en el imaginario de algunos angloamericanos, continúa vigente la leyenda negra que ha circulado desde la década de 1830 en periódicos, revistas y libros.²⁴ El estereotipo del mexicano violento e impulsivo aparece en el libro de William T. Harper, *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville*, quien subraya en diversas ocasiones la identidad cultural racializada (latina o hispánica) de su protagonista: "Carrasco gritó en inglés, con un fuerte *acento latino*".²⁵ Posteriormente, promueve el mito del mexicano inculto e ignorante: "ese par no era del tipo que frecuentaba bibliotecas y aulas", en referencia a Gómez Carrasco y uno de sus cómplices.²⁶ Y, por supuesto, no podía dejar de señalar el estereotipo del machismo como resultado del complejo de inferioridad del mexicano: "Una leyenda de Robin Hood estaba creciendo a lo largo de los barrios a ambos lados de la frontera entre Texas y México. Todo era parte de la imagen de macho que cultivaba. Para algunos psicólogos, el machismo es simplemente un encubrimiento de un complejo de inferioridad".²⁷

La consolidación de este mito sobre los mexicanos violentos puede seguirse a lo largo del siglo XX, destacando los juicios "del más distinguido historiador texano", Walter Prescott Webb: "se puede decir que hay un rasgo

21 "Prisoners refuse offer of freedom". *The Tuscaloosa News*, 27 de julio de 1974, 1.

22 "Carrasco wants lawyer to care for his son". *The Bonham Daily Favorite*, 31 de julio de 1974, 4.

23 Erik Morales, "Machismo(s): A Cultural History, 1928-1984", tesis doctoral, University of Michigan, 2015, 99-110, <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/113654>.

24 Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 16.

25 "Carrasco shouted in English, with a strong Latino accent". Las itálicas son mías, Harper, *Eleven Days in Hell*, 4.

26 "that pair was not the type that frequented libraries and classrooms". Harper, *Eleven Days in Hell*, 7.

27 "A Robin Hood legend was growing throughout the barrios on both sides of the Texas-Mexico border. It was all part of the macho image he cultivated. To some psychologists, machismo is merely a cover-up for an inferiority complex". Harper, *Eleven Days in Hell*, 24.

cruel en la naturaleza mexicana [...] esta crueldad puede ser una herencia del español de la Inquisición [...], el guerrero mexicano [...] era, en general, inferior al comanche y totalmente desigual al texano”.²⁸ En cierto sentido, Fred Gómez Carrasco fortaleció estas expresiones de racismo (que podríamos llamar “institucionalizado”), pero también se opuso a ellas y, en buena medida, sus corridos son una celebración de orgullo racial. Como veremos a continuación, sus corridos pueden clasificarse como “corridos del bandido social”, pero también como “corridos de conflicto intercultural fronterizo”, toda vez que sus últimos antagonistas fueron angloamericanos.

2. Los corridos a Carrasco

Durante su trayectoria como capo, y debido al poder y fama que adquirió, Fred Gómez Carrasco fue conocido como “El Jefe”, “El Viejo”, y “El Señor”. Gómez Carrasco cumplía una pena de cadena perpetua en la prisión de Huntsville, acusado, entre otras cosas, de asalto con intento de asesinato contra un oficial de policía, robo a mano armada, conspiración, posesión de heroína, tráfico de drogas, violación de la libertad condicional y violaciones de la Ley de Narcóticos. Y aún y cuando no se le hicieron cargos por asesinato, se calculaba que había quitado la vida a más de cincuenta hombres.²⁹ Luego de conocer su larga lista de felonías, ¿es posible ubicar a Fred Gómez Carrasco en la categoría de bandido social? Sin duda, él exhibe muchas características que señala Hobsbawm: su marginalidad y valentía, su oposición a la autoridad, su lealtad y generosidad, su renuencia para aceptar su pasivo rol social, su libertad y movilidad, su filiación con el concepto de noble ladrón, y su imagen simbólica de indomable ante la sociedad. Veremos que los corridos dedicados a Gómez Carrasco muestran muchos de estos atributos.

En esta sección, analizaré brevemente la letra y la música de algunos de sus corridos, la mayoría de los cuales son acompañados por acordeón de botones y bajo sexto³⁰. Sólo debo aclarar que en las transcripciones musicales de la voz no introduje detalles finos de las interpretaciones, como las micro

28 “it may be said that there is a cruel streak in the mexican nature... this cruelty may be a heritage from the Spanish of the inquisition... the mexican warrior... was, on the whole, inferior to the Comanche and wholly unequal to the Texan”. Citado en Paredes, *With His Pistol in His Hand*, 17.

29 Harper, *Eleven Days in Hell*, 22-23.

30 Los corridos de Gómez Carrasco se encuentran grabados principalmente en discos de 45 revoluciones por minuto (r.p.m.) en la *Frontera Collection*; véase *The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*, <https://frontera.library.ucla.edu/>. Consultado el 14 de agosto de 2021.

variaciones rítmicas o adornos: me interesan más los rasgos estilísticos formales que ubican a estas baladas dentro de la muy larga tradición del contrahegemónico corrido mexicano, como el contorno melódico, las tonalidades y la velocidad a la que son tocados. Dichos elementos estilísticos, cuyo sustento es parte de la herencia cultural material e inmaterial mexicana,³¹ nos hablan directamente de una resistencia a la asimilación de la cultura estadounidense por parte de la comunidad mexicana americana, al tiempo que exhiben elementos del conflicto intercultural del que nos habló Paredes. Así mismo, conviene enfatizar que usaré el término "corridos de narcotraficantes" y no "narcocorridos", por el hecho de que esta última nomenclatura no se empleaba todavía a mediados de la década de 1970.³²

Comenzaré con *El corrido de Alfredo Carrasco*, compuesto antes de los acontecimientos de Huntsville por Daniel Garcéz, y grabado en San Antonio por el autor y el conjunto de David Lee Garza.³³ La pieza se encuentra en tonalidad de Fa mayor en tempo de vals, lo que la confiere una cierta cualidad melancólica (ejemplo 5.1).



Ej. 5.1. Daniel Garcéz, *El corrido de Alfredo Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

La letra del corrido narra la detención de Gómez Carrasco en el hotel El Tejas, en San Antonio, donde fue herido y arrestado, logrando sobrevivir a pesar de haber recibido varios impactos de bala:

Año del setenta y tres
 el día veinte de julio
 agarraron prisionero
 a Carrasco en San Antonio.

31 Me refiero aquí a los elementos materiales del corrido mexicano (los instrumentos musicales que se emplean, las hojas sueltas donde se escriben sus letras, etc.) y los elementos inmateriales (como es la tradición oral y la lengua española).

32 De acuerdo con Juan Carlos Ramírez-Pimienta, el término narcocorrido comenzó a ser utilizado a inicios de la década de 1990. Comunicación personal, 14 de agosto de 2021.

33 Daniel Garcez, *El corrido de Alfredo Carrasco*, Daniel Garcez y Conjunto de David Lee Garza (Discos del Bravo DLB-552-A, 1973), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-corrido-de-alfredo-carrasco>.

La exageración mítica está presente, se exagera la valentía y la imagen simbólica de indomable del bandido social, comparando al protagonista con un animal salvaje, como si el héroe tuviera cualidades sobrehumanas, y sus acciones violentas estuviesen justificadas por un instinto asesino:

A Carrasco lo cazaron
igual que un león de montaña
porque él es capitán
de la mafia mexicana.

Empero, los “cazadores” lograron su objetivo, y el corrido termina con un agradecimiento a las autoridades a las que se opone el “noble ladrón”, que tuvieron que poner todo su ingenio a trabajar:

La ley aquí en San Antonio
la quiero felicitar
pusieron su inteligencia
para poderlo atrapar.

En segundo lugar, el corrido *La muerte de Fred Gómez Carrasco*, de Salomé Gutiérrez e interpretado por Los Socios de San Antonio, también tiene la tonalidad de Fa mayor y una melodía semejante, aunque la música es mucho más alegre que la canción anterior, con una mayor velocidad (pulso aproximado de 68 golpes por minuto; ejemplo 5.2).³⁴ En la tradición de la canción mexicana es muy común un corrido dedicado a la muerte de un personaje, pero para la comunidad estadounidense debió ser extraño y hasta extravagante tal hecho, como lo muestra el comunicado de United Press International, que difundió una noticia sobre este corrido, y fue replicada por muchos diarios del país.³⁵ El autor del corrido, Salomé Gutiérrez, fue productor musical y autor de más de mil canciones, las primeras de ellas grabadas a finales de la década de los cuarenta por el dueto Maya y Cantú, pioneros de la música nortea. A la postre, Gutiérrez fundó San Antonio Music Publishers, Del Bravo Record Shop y D. L. B. Records,³⁶ donde grabó el corrido del que hablamos. En este punto comenzamos con los corridos *post mortem* a Gómez Carrasco, cuya letra dice:

34 Salomé Gutiérrez, *La muerte de Fred Carrasco*, Los Socios de San Antonio (Discos del Bravo DLB-580-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/la-muerte-de-fred-gomez-carrasco>.

35 “New Song Memorializes Dead Convict Carrasco”, *Lodi News Sentinel*, 7 de agosto de 1974, 10.

36 Micaela Valadez, “Gutiérrez, Salomé”, *Handbook of Texas Online* (Texas State Historical Association), consultado el 29 de septiembre de 2021, <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/gutierrez-salome>.

El sábado tres de agosto
 del año setenta y cuatro
 en la prisión del estado
 mataron a Fred Carrasco,
 lo acribillaron a tiros
 en compañía de otros cuatro...
 Tenía planeado fugarse
 frente de la policía
 quería enseñarles que era hombre
 que miedo no les tenía...
 no olvidarán el mal rato
 que les daría ese gallito
 llamado Gómez Carrasco.



Ej. 5.2. Salomé Gutiérrez, *La muerte de Fred Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Los polémicos versos fueron cantados y grabados la misma noche que Gómez Carrasco murió y, contrario a la versión oficial,³⁷ es sobresaliente que Gutiérrez, y otros mexicanos-americanos tenían la certeza de que el narcotraficante había sido asesinado por los Texas Rangers. Al igual que Gómez Carrasco, su cómplice Rodolfo Domínguez fue enterrado en San Antonio el 7 de agosto de 1974, y cuando los asistentes se retiraban después de que el sacerdote dirigió un breve mensaje a la concurrencia, una joven se acercó al reportero de Associated Press, y le expresó: "dígalos que no fue suicidio".³⁸ Esta canción popular nos permite acercarnos a la recepción y los usos sociales del corrido, ya que son diametralmente opuestas las imágenes que genera en un chicano y en un anglo. Como ejemplo del primer caso, oigamos el corrido en la rockola de una cantina, ubicada en un barrio mexicano de Houston. ¿Qué sentimientos causa en los asistentes? De entrada, nos presenta a Gómez Carrasco tal como describe Hobsbawm al bandido social, como una figura de rebelión y protesta social, creada por la estratificación social interna,³⁹ revelado por los versos "Tenía planeado fugarse frente de la

37 Dicha versión confirmaba que Gómez Carrasco y uno de sus cómplices, se habían suicidado de un disparo en la cabeza, y antes habían disparado contra las dos rehenes que murieron. Véase "Carrasco apparently shot himself in head". *Willmington Morning Star*, 6 de agosto de 1974, 2.

38 "Carrasco, Domínguez buried in San Antonio". *The Victoria Advocate*, 8 de agosto de 1974, 2.

39 Hobsbawm, *Bandits*, 18.

policía, quería enseñarles que era hombre, que miedo no les tenía". El corrido es "profundamente significativo,⁴⁰ toda vez que en esta cantina hay individuos que experimentan la tragedia de manera personal, al haber sido miembros de la mafia mexicana antes o después de abandonar la cárcel, por lo que escuchan el disco una y otra vez hasta que memorizan la letra. Otras personas probablemente no tienen ninguna relación con el crimen organizado, pero el corrido también les habla directamente de las injusticias que comenten contra su comunidad las propias instituciones encargadas de impartir justicia. Aunado a esto, diversos estudios psicológicos han comprobado que la reacción hacia la música es mucho más entusiasta cuando estamos acompañados que cuando estamos solos.⁴¹

Contrariamente, para el periodista estadounidense Wilson McKinney, por ejemplo, el acontecimiento sirve como pretexto para acrecentar el ya mencionado estereotipo del mexicano violento, alegando que la pieza debe ser censurada porque hace alegoría de un criminal. Su artículo "Carrasco Corrido Stretches Truth" (El corrido de Carrasco deforma la verdad) apareció en primera página del *San Antonio Express-News*, siendo esto una muestra de las guerras culturales en el sur de Texas. Aquí vemos que, efectivamente, "los valores y normas subyacentes de una cultura a menudo enmarcan expectativas de conflicto",⁴² y la publicación comprueba el impulso que la industria discográfica otorgó al corrido, al darle un estatus similar al del *cuarto poder* en la opinión pública, al menos entre los chicanos.

Otro corrido sugestivo, en la misma línea que el anterior (destacando que Carrasco era valiente y que fue asesinado), e interpretado también a ritmo de vals, es *Sr. Gómez Carrasco*, de Cleo Mungía, con el Conjunto Falcón de Cleo Mungía, grabado para Latinglow en Waco (Texas).⁴³

Año del setenta y cuatro
el mero día tres de agosto
un sábado por la noche
le dieron muerte a Carrasco...
Carrasco era hombre de veras
Naiden [sic] lo puede negar.

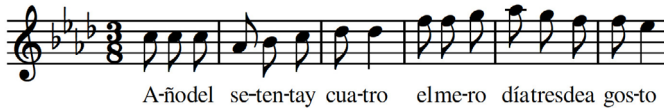
40 B. V. Olguín, *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics* (Austin: The University of Texas Press, 2010), 176-177.

41 Patrik Juslin y Daniel Västfjäll, "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms", *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 5 (2008): 559-575.

42 Olguín, *La pinta*, 176-183.

43 Cleo Mungía, *Sr. Gómez Carrasco*, Conjunto Falcón de Cleo Mungía (Latinglow Records LG-344-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/sr-gomez-carrasco-0>.

Al igual que la mayoría de los corridos que he encontrado sobre Gómez Carrasco, esta composición es bastante tradicional musicalmente hablando, cargada de cierta nostalgia, con más influencia de la música norteña mexicana que del conjunto tex-mex, lo cual puede verse en la discreta melodía del acordeón en terceras, y su falta de participación cuando intervienen las voces (ejemplo 5.3).



Ej. 5.3. Cleo Munguía, Sr. Gómez Carrasco. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

En contraste, el corrido *Trágico fin de Carrasco*, compuesto por José A. Morante (conocido como "El rey de corrido"), con primera y segunda parte en un disco de 45 revoluciones por minuto (rpm), respalda la postura oficial desde su primer verso:

Paredes de Huntsville, Texas
 donde se sembró el terror.
 Arrogantes criminales
 desafiaron la prisión.

Acompañado con instrumentación tradicional mexicana de guitarras, acordeón y tololoche, el corrido es una dura crítica hacia Gómez Carrasco, al llamarlo "arrogante criminal", quien "por su salvación" y su inconsciencia uso a los rehenes como "carne de cañón" (ejemplo 5.4).⁴⁴



Ej. 5.4. José A. Morante, *Trágico fin de Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Seguramente con la finalidad de inducir admiración y respaldo hacia la policía, la letra del corrido propaga falsedades, afirmando que, en el inter-

⁴⁴ José A. Morante, *Trágico fin de Carrasco*, Los Conquistadores Pepe y Antonio (Norteño Records NO-386-A, s.f.), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/tragico-fin-de-carrasco-part-1-0> y <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/tragico-fin-de-carrasco-part-2-0>.

cambio de disparos durante el intento de fuga, “el capitán de los rinches fue el primero que cayó”. En realidad, ninguno de los dos capitanes de Rangers que participaron en el operativo fueron heridos, por lo que podemos ubicar a este corrido dentro de las guerras culturales fronterizas. En este caso, la problemática se complejiza: se trata de un mexicano que se identifica más con la cultura estadounidense y el sistema, tomando distancia de las acciones criminales de otra persona de su misma etnia, y de ninguna manera reconoce en Gómez Carrasco al bandido social.

Por su parte, el corrido *El final de Carrasco*, de Ramón Ayala (conocido como “El rey del acordeón”),⁴⁵ es ambiguo, haciendo visible la existencia de varios subsistemas de valores no sólo en una sociedad, sino en una misma persona, puesto que manifiesta su respeto a las leyes y reprocha algunas acciones de Gómez Carrasco, al mismo tiempo que exalta su indiscutible lugar en la historia, al compararlo con los mayores capos del crimen organizado, haciendo nuevamente patente la cercanía de nuestro personaje con el bandido social:

Al Capone y muchos más
fueron del hampa la gloria,
Carrasco también será
ahora parte de esa historia.

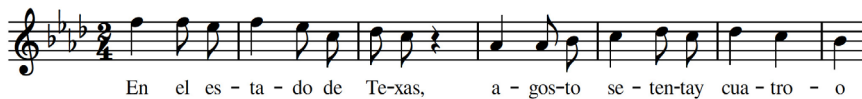
Es significativa la presencia del ritmo de polka ya que, en tonalidad mayor, con 108 golpes por minuto y adornos de doble corchea en el acordeón, confiere a la pieza una condición de rebeldía y de regocijo que incita al baile. Al respecto, el etnomusicólogo estadounidense Salvador Hernández analizó diversos motivos musicales del acordeón en los narcocorridos, estipulando que tales adornos melódicos dotan al narcocorrido de “cualidades afectivas por medio de sus asociaciones indexales con temas afectivos en otras canciones”, poniendo en tela de juicio el mito, tan extendido entre investigadores del narcocorrido, que supone que “las características musicales del género son simples e insensibles deliberadamente, para que no interfieran con la comunicación lírica”.⁴⁶ Un ejemplo de dicha mitología lo descubrimos en el trabajo de Jualiana Pérez, cuando arguye que “la mayor riqueza de los *corridos prohibidos* se encuentra en sus letras mientras que la música tiene un *papel secundario*, pues ellos son la musicalización de un texto que desea narrar de

45 Ramón Ayala, *El final de Carrasco*, Ramón Ayala y Los Hermanos Barrón (Discos Amor, SA-120, 1975), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/el-final-de-carrasco>.

46 Salvador Hernández, “Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte”, en *La investigación musical en las regiones de México*, coordinado por Luis Díaz-Santana Garza (Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas y Texere, 2018), 191.

una forma exacta lo que el compositor se propuso [...] rimas *musicalmente mal logradas* pero que no distorsionan el mensaje".⁴⁷ Si en la vida diaria, y desde la antigüedad, los humanos han atribuido a los sonidos armónicos el poder de excitar sentimientos y generar estados de ánimo, reconociendo que la música es el lenguaje de las emociones,⁴⁸ ¿por qué algunos investigadores (en especial los que estudian narcocorridos) se empeñan en rechazar o ignorar las cualidades expresivas y comunicativas de la música?

El disco de 33 rpm que contiene *El final de Carrasco* es el único que incluyo aquí que fue grabado en México para discos Amor. Es cantado por Ramón Ayala, acompañado por los Hermanos Barrón. *Frontera Collection* posee otro disco de 45 rpm exactamente con la misma grabación, pero bajo el sello Discos Magda de San Antonio; ahí se atribuye la pieza al compositor Gumercindo Antúñez (quien sólo era letrista), nombrando a los Hermanos Barrón, sin dar el crédito correspondiente al rey del acordeón (ejemplo 5.5).⁴⁹



Ej. 5.5. Ramón Ayala, *El final de Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Mientras tanto, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*, de Salomé Gutiérrez y George Rosales, interpretado por el Duetto Carta Blanca y grabado en San Antonio por D.L.B., muestra cierto arrepentimiento de su autor.⁵⁰ Al igual que en su corrido grabado la misma noche de la tragedia de Huntsville, Gutiérrez insiste que Gómez Carrasco fue acribillado, pero modera su postura inicial en relación al heroísmo del protagonista:

47 Juliana Pérez González, "La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo", en *Actas del V Congreso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, editado por Martha Tupinambá de Uihôa, Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa (Río de Janeiro: IASPM, 2016), <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/>. Las cursivas son mías.

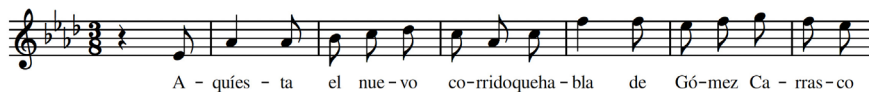
48 Claude V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Urbana: The University of Illinois Press, 2017), 180.

49 Gumercindo Antúñez [sic], *El final de Carrasco*, Los Hermanos Barrón (Discos Magda, MG-258-A, 1974), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/el-final-de-carrasco-1>.

50 Salomé Gutiérrez y George Rosales, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*, Duetto Carta Blanca (George y Mague Orosco) (Discos del Bravo DLB-581-A, s/f.), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/e-nuevo-corrido-de-gomez-carrasco>.

Aquí está el nuevo corrido
que habla de Gómez Carrasco,
que un sábado por la noche
fue acribillado a balazos...
Carrasco ya está acusado
por el supremo hacedor
a muchos dejó llorando
que Dios le dé su perdón.

Musicalmente hablando, la forma de tocar es muy tradicionalista, con guitarras y acordeón, aunque los giros melódicos y las voces entrecortadas muestran cierta picardía: ¿la música que acompaña al corrido nos muestra que el autor rectifica su postura inicial, o que emplea un doble discurso? Parece que Gutiérrez ofrece una letra relativamente acorde con la postura oficial anglosajona, mientras que musicalmente envía un mensaje codificado a los mexicano americanos, donde ridiculiza, o al menos debate, dicha postura, como puede inferirse del carácter entrecortado de las voces (ejemplo 5.6).



Ej. 5.6. Salomé Gutiérrez y George Rosales, *El nuevo corrido de Gómez Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Por otro lado, Juan Ramos y los príncipes de Nuevo Laredo grabaron *La muerte de Fred Carrasco* en un vinilo de larga duración para *Tear drop* de San Antonio, en 1975.⁵¹ Siendo compositor e intérprete de música tropical y norteña, Ramos tuvo una importante presencia en el sur de Texas, participando en varias producciones realizadas por disqueras de la región, con influencia del conjunto tex-mex en su música. Este corrido tiene ritmo binario de polka y es tocado a 120 golpes por minuto, por lo que es el más rápido y más festivo de todos los que examinamos en este ensayo (ejemplo 5.7). El acordeón arremete virtuosísticos grupos de adornos en dobles corcheas, cuyo estilo tiene una deuda con el acordeonista tejano Leonardo “Flaco” Jiménez. En la tonalidad de Sol mayor, escuchamos una pieza con música jubilosa; es una franca celebración del astuto bandido social que también se descubre el conflicto étnico, llegando incluso a desafiar al sistema judicial.

51 Juan Ramos, *La muerte de Fred Carrasco*, Juan Ramos y Los Príncipes de Nuevo Laredo (*Tear drop*, TD-2044, 1975), <https://frontera.library.ucla.edu/es/recordings/la-muerte-de-fred-carrasco>.

Año del setenta y cuatro
 el tres de agosto era exacto,
 donde en la prisión de Huntsville
 han matado a Fred Carrasco...
 Gómez Carrasco era astuto
 no se le puede negar...
 Si estos gringos no hacen caso
 muy caro van a pagar.

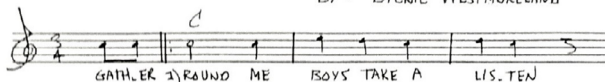


A ño del se ten-tay cua-tro el tres-dea - gos-toe-rae-xac-to

Ej. 5.7. Juan Ramos, *La muerte de Fred Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

Otra obra curiosa es la que compuso el estadounidense Dickie Westmoreland, titulada *El corrido de Frederico [sic] Carrasco*, obra inédita, registrada en 1975, y cuya línea melódica es ejemplo de la música folk que se escucha en Estados Unidos (ejemplo 5.8). Más que un corrido es una *ballad*. Su curiosidad deriva de ser compuesta por un músico estadounidense, pero también porque el autor no muestra características racistas. Sus trece versos acreditan un amplio conocimiento de los hechos, presentando a Gómez Carrasco como "a fearless young mexican" (un joven mexicano sin miedo), como si delinea al bandido social de Hobsbawm. En esta misma dinámica de admiración hacia el narcotraficante se inscribe el compositor y músico texano Joe King, quien poco después de los sucesos de Huntsville se hizo llamar en el ambiente artístico "Joe King Carrasco".⁵²

"EL CORRIDO DE FREDERICO CARRASCO" (THE BALLAD OF FREDERICO CARRASCO) BY: DICKIE WESTMORELAND



Ej. 5.8. Dickie Westmoreland, *El corrido de Frederico Carrasco*. Fuente: cortesía de Juan Carlos Ramírez-Pimienta.

⁵² Véase Rob Patterson, Joe King Carrasco. Articles about JMK, <https://web.archive.org/web/20081007021915/http://www.joeking.com/fans/bealarticle.htm>.

Para cerrar este apartado, el citado Salomé Gutiérrez compuso *El corrido de Rosa Carrasco*, en la enérgica tonalidad de Si bemol mayor, interpretado velozmente a 120 golpes por minuto. La temática de su letra son los rumores de tortura y asesinato de la esposa de Gómez Carrasco, Rosa Leyva Carrasco, a manos de federales mexicanos en Guadalajara (ejemplo 5.9).⁵³

Rumores, corren rumores
que yo no sé si es verdad,
dicen que a Rosa Carrasco
la mató la federal.
Desde que murió Carrasco
la sigue la policía...



Ru - mo - res corren ru - mo - res que yo no sé si es ver - dad

Ej. 5.9. Salomé Gutiérrez, *El corrido de Rosa Carrasco*. Fuente: *The Strachwitz Frontera Collection*. Transcripción del autor.

A casi un año del motín de Huntsville, el abogado James Gillespie declaró al *San Antonio Express* que, de acuerdo con un informe proporcionado por un representante del gobierno mexicano, Rosa Carrasco había sido torturada hasta la muerte.⁵⁴ Al día siguiente, el rotativo afirmaba en primera página que Rosa era la mente maestra detrás de la pandilla de drogas, señalando que su familia poseía media docena de inmuebles al sur del Condado de Bexar (donde se encuentra la ciudad de San Antonio), y que se sabía que su hermano, Faustino Leyva, era uno de los lugartenientes de Carrasco.⁵⁵ Además, ella fue arrestada junto con su esposo, tanto en Guadalajara⁵⁶ como en San Antonio.⁵⁷ De hecho, el condado Walker emitió una orden de aprehensión contra Rosa, acusándola de haber sido cómplice en el fallido intento de fuga encabezado por su marido. Pero como bien dijo el corrido, todo eran rumores: a comienzos de 1977, la "misteriosa viuda de Carrasco" reapareció,

53 Salomé Gutierrez, *El corrido de Rosa Carrasco*, Dueto Carta Blanca (Discos del Bravo DLB-1027, s/f.), <https://frontera.library.ucla.edu/recordings/corrido-de-rosa-carrasco>.

54 Jerry Deal, "Carrasco's widow 'tortured to death,'" *San Antonio Express*, 26 de junio de 1975, 1.

55 Nathan Sherman, "Rosa mastermind behind dope gang", *San Antonio Express*, 27 de junio de 1975, 1.

56 En septiembre de 1972, Fred fue detenido junto con su esposa y otros diez integrantes de su banda (Los Dones) mientras transportaban más de cien kilos de heroína y otras drogas. Rosa fue extraditada a los Estados Unidos, mientras que su esposo se fugó de la Penitenciaría del Estado de Jalisco. "Federico Carrasco Gómez, muerto al tratar de fugarse en EE.UU. en noviembre de 1972 escapó de Guadalajara", *El Informador de Jalisco*, 4 de agosto de 1974, 1-2.

57 Sherman, "Rosa mastermind behind dope gang..."

entregándose voluntariamente a las autoridades. Había permanecido oculta por miedo a represalias, y recuperó pronto la libertad, pagando una estratosférica fianza de 100 000 dólares.⁵⁸ Llevándose sus secretos y los de su esposo al sepulcro, Carrasco falleció en San Antonio a los 72 años de edad, el 8 de abril de 2020.⁵⁹

Conclusiones

El sociólogo mexicano Luis Astorga estipuló que, durante la década de 1970, el surgimiento de los corridos de traficantes despojó al Estado del monopolio que había controlado por medio siglo: el del "proceso de construcción e imposición de sentido" en torno a los narcotraficantes.⁶⁰ El autor se refiere al caso mexicano, pero hemos demostrado que algo análogo ocurrió al sur de Estados Unidos. Las baladas a Fred Gómez Carrasco, creadas durante su vida y después de su muerte, fueron un contrapeso que, mediante la cultura expresiva, una minoría étnica erigió frente al Estado y los medios de comunicación, acercándonos a la historia real, y a la leyenda, de uno de los primeros grandes capos del narcotráfico en la frontera México-Estados Unidos.

Estos corridos son el prototipo de resistencia étnica por parte de un individuo carismático que personificó al bandido social. La motivación para estudiar a dichos bandidos sociales debe ser la adhesión incondicional que estimulan al interior de su propia comunidad pues, frente a los académicos que los consideran ajenos a sus sociedades o coludidos con el poder, la realidad es que persiste una "profunda necesidad de los seres humanos por celebrar o inventar tales figuras".⁶¹

Los compositores que mencioné en este ensayo eran músicos profesionales, en el sentido que vivían de la música, pero no tuvieron estudios "formales", y en todo caso provenían de las clases segregadas. Sus corridos pueden ser considerados auténticos productos populares que favorecieron la resignificación política y étnica de Gómez Carrasco, consolidando simbólicamente su figura como un referente identitario de la región, y como

58 Deborah Weser, "Rosa Carrasco released on bail", *San Antonio Express*, 5 de abril de 1977, 1.

59 Véase "Rosa Leyva Carrasco Obituary", *Echovita*, <https://www.echovita.com/us/obituaries/tx/san-antonio/rosa-leyva-carrasco-10684064>.

60 Luis Astorga, "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia", *Revista Mexicana de Sociología*, 59, 4 (1997): 245-261.

61 Seal, "The Robin Hood Principle".

un recordatorio a los anglos de que los mexicanos no toleran el racismo y la humillación indefinidamente.

Invariablemente, comprobamos que la música que acompaña los corridos compuestos a Gómez Carrasco de ninguna manera muestra características “simples e insensibles deliberadamente”, ni son “rimas musicalmente mal logradas”, sino que hay inventiva y variedad melódica. Sólo hay que observar y comparar las breves transcripciones que he presentado: no se necesita conocimiento musical para confrontar las melodías y reconocer sus diferencias. Dominan las tonalidades mayores con carácter alegre y festivo, que invitan a bailar, sin mencionar que las piezas transcritas aquí se grabaron acompañadas por acordeón y bajo sexto, instrumentos inseparables del conjunto nortero y tejano, emblemas transnacionales de la identidad regional que comparte el noreste mexicano y Texas. De esa manera, si las letras de los corridos tienen un sentido positivo o negativo respecto al personaje, su soporte sonoro y su consumo complejizan su significación: la música y su *performance* pueden confirmar o negar la idea de los versos. Si el escritor mexicano José Emilio Pacheco estaba en lo correcto, la recepción de los versos (y de la música) sería completamente diferente para cada persona: “En realidad los poemas que leyó son de usted: Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.⁶² Parafraseando al Premio Cervantes, podríamos decir: “En realidad los corridos de narcotraficantes que escuchó son de usted: Usted, su autor, que los inventa [y reinventa] al escucharlos”.

A pesar de algunas imprecisiones deliberadas o involuntarias, hemos visto que el corrido es un género musical que puede ser considerado como una fuente histórica válida y meritoria, dando cuenta del conocimiento que tenían los compositores de aquellos acontecimientos que seguían de cerca en los medios de comunicación. Comprobamos que uno de los roles sociales del corrido ha sido la oposición a la discriminación racial, pero su importancia no termina allí: hace contrapeso al poder, transmite anhelos y aspiraciones, críticas y loas, humor e ironía, leyendas y virtudes. El corrido fronterizo, y el actual narcocorrido, también han sido vehículo para la presentación identitaria y el empoderamiento, al convertir en héroes (o villanos) a sus protagonistas, representaciones ambivalentes, que están “indisolublemente ligadas a la dominación colonial y la subsiguiente lucha por los recursos materiales en el suroeste de Estados Unidos”.⁶³ Dichas representaciones ambivalentes

62 Citado en Carmen Dolores Carrillo Juárez, “El lector en la poética de José Emilio Pacheco”, *La Colmena*, 35-36 (2002): 73-79.

63 “[...] is inextricably linked to colonial domination and the subsequent struggle for material resources in the southwestern United States”. B. V. Olguín, “Toward a Pinta/o Human Rights? New and Old

pueden ser explicadas, en parte, por el hecho de que el concepto de violencia es una construcción social que escapa a la objetivación, quedando claro que en la región fronteriza coexisten diversos "subsistemas de valores que tienen mayor o menor afinidad con las prescripciones legales".⁶⁴

La letra de la mayoría de los corridos termina en tragedia, cuestionando así la violación a las leyes por parte del protagonista, quien recibe justo castigo por ello. Pero a cincuenta años del motín en Huntsville, los hechos de la vida de Gómez Carrasco se mezclaron con el mito, especialmente celebrado por su identidad racial y regional, al mismo tiempo que fue modificado por los medios masivos. Los reportajes televisivos, documentales, libros, artículos y películas han propagado verdades y quimeras en torno a Gómez Carrasco pero, sin duda, sus mejores difusores han sido los corridos que le dedicaron, algunos de los cuales continúan escuchándose hasta el día de hoy. Estos corridos tienen gran influencia en la opinión pública puesto que, al conservar una interpretación musical que procede de una tradición centenaria, son parte de aquel "conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas [...] de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, que automáticamente implica continuidad con el pasado".⁶⁵ En ese sentido, los corridos tradicionales son una muestra de cómo el pasado actúa en el presente, asegurando la continuidad en medio del cambio. En muchos sentidos, en cuanto personaje real y simbólico, Fred Gómez Carrasco y sus corridos renuevan, en la modernidad, a la figura de Gregorio Cortez o de cualquiera de los antiguos héroes de los corridos de conflicto intercultural en la culturalmente compleja y liminal frontera México-Estados Unidos.

Referencias bibliográficas

Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. Nueva York: The New Press, 2010.

Astorga, Luis. "Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia". *Revista Mexicana de Sociología*, 59, 4 (1997): 245-261.

Strategies for Chicana/o Prisoner Research and Activism", en *Behind Bars Latino/as and Prison in the United States*, editado por Suzanne Oboler (Nueva York: Palgrave, 2009), 266.

64 Albert Ogien, *Sociologie de la déviance* (Paris: Armand Colin, 1999), 96.

65 "[...] a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past". Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1.

- Carrillo Juárez, Carmen Dolores. "El lector en la poética de José Emilio Pacheco". *La Colmena*, 35-36 (2002): 73-79.
- Díaz-Santana Garza, Luis. *Between Norteño and Tejano Conjunto: Music, Tradition, and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Lanham: Lexington Books, 2021.
- . "Las baladas del narcotráfico: música, texto y contexto". En *Música mexicana y estudios regionales: Historia, tradiciones y tendencias recientes*. Coordinado por Luis Díaz-Santana Garza, 207-223. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2023. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8909-52-0>.
- Harper, William T. *Eleven Days in Hell: The 1974 Carrasco Prison Siege at Huntsville*. Denton: The University of North Texas Press, 2004.
- Hernández, Salvador. "Afecto e identidad en los narcocorridos de Los tigres del norte". En *La investigación musical en las regiones de México*. Coordinado por Luis Díaz-Santana Garza, 191-212. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas y Editorial Texere, 2018.
- Hobsbawm, Eric. *Bandits*. Nueva York: Pantheon Books, 1981 [1969].
- y Terence Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Holder, Elizabeth Suzanne. "No Way Out: A Historical Documentary". Tesis de máster, University of North Texas, 2003. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4320/>.
- Juslin, Patrik, y Daniel Västfjäll. "Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms". *Behavioral and Brain Sciences*, 31 5 (2008): 559-575.
- Morales, Erik. "Machismo(s): A Cultural History, 1928-1984". Tesis doctoral, University of Michigan, 2015. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/113654>.
- Ogien, Albert. *Sociologie de la déviance*. París: Armand Colin, 1999.
- Olguín, B. V. *La Pinta: Chicana/o Prisoner Literature, Culture, and Politics*. Austin: The University of Texas Press, 2010.
- . "Toward a Pinta/o Human Rights? New and Old Strategies for Chicana/o Prisoner Research and Activism". En *Behind Bars Latino/as and Prison in the United States*. Editado por Suzanne Oboler, 261-280. Nueva York: Palgrave, 2009.
- Palisca, Claude V. *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Urbana: The University of Illinois Press, 2017.

- Paredes, Américo. *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*. Austin: The University of Texas Press, 2001.
- . *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*. Austin: CMAS Books, 1995.
- . *With His Pistol in His Hand: A Border Ballad and Its Hero*. Austin: The University of Texas Press, 2008 [1958].
- Pérez González, Juliana. "La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo". *Actas del V Congreso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Editado por Martha Tupinambá de Ulhôa, Ana María Ochoa y Christian Spencer Espinosa. Rio de Janeiro: IASPM, 2016. <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-v-congreso/>
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. "La crónica corridística de Fred Carrasco: Protesta social y narcotráfico en la frontera mexico-texana". *Textos Híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, 9, 2 (2022): 71-101. <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/172/133>
- Seal, Graham. "The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit". *Journal of Folklore Research*, 46, 1 (2009): 67-89.
- The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings*, <https://frontera.library.ucla.edu>. Consultado el 14 de agosto de 2021.
- Ting-Toomey, Stella y John G. Oetzel. *Managing Intercultural Conflict Effectively*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001.
- Wells, Robert V. *Life Flows On in Endless Song: Folk Songs and American History*. Urbana y Chicago: The University of Illinois Press, 2009.

