

Los sonidos de la *narcocultura*. Exploración a propósito de la expresión musical

Tanius Karam Cárdenas^{1*}

Resumen

En este texto exploratorio se presentan algunos conceptos procedentes de los estudios semióticos y discursivos en la caracterización de la expresión musical y su relación con la narco violencia. El objetivo es identificar algunas áreas de estudio tanto en los corridos —que ha sido el género más estudiado— como en otras expresiones que sirven para analizar la relación música-narcoviolencia; tal es el caso del *narco rap* y la presencia del narcotráfico en otros géneros de la música popular. A este momento el trabajo es principalmente documental y consiste en un acercamiento a la letras y a la relación que estas tienen con sus condiciones de producción y escucha.

Abstract

This text explores some concepts from semiotic and discursive studies in the characterization of musical expression and its relationship with narco violence are presented. The objective is to identify some areas of study in both the corridos -which has been the most studied genre- and other expressions in order to analyze the music-narcoviolence relationship, such as narco rap and the presence of drug trafficking in other genres of popular music. At this moment the work is mainly documentary and it consists in an approach to the lyrics and the relationship they have with their production and listening conditions.

Palabras Clave

Música popular, Discurso mediático, *Narcocultura*, Violencia, *Narco Rap*

Keywords

Popular music, Media speech, Narco culture, Violence, Narco Rap

¹ Doctor en ciencias de la información. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

* Autor para correspondencia: tanius.karam@uacm.edu.mx

1. Debate en torno a una noción problemática

A partir de la llamada “guerra contra el narcotráfico” del ex presidente mexicano Felipe Calderón, se dieron varios fenómenos de tipo cultural y mediático como la abundancia informativa, el incremento de la industria editorial, boom de (narco) series, telenovelas, películas, entre otros. Hay que señalar, por otra parte, que este tema generalmente no aparece aislado y se encuentra asociado a otros asuntos como inseguridad, corrupción, violencia, hechos de sangre y escándalos políticos, lo que da una red particularmente atractiva para la espectacularización audiovisual. Si bien durante el periodo del ex presidente Calderón se potenció

la agenda mediática, policiaca y política en torno a los asuntos del narcotráfico, el problema y su representación mediática distan de ser recientes, por lo que en la actualidad se asiste a un nuevo entorno técnico e industrial caracterizado por el aceleramiento de las producciones y una oferta diversificada, multimedial, en el mercado.

Entre las expresiones mediáticas del narcotráfico, sin duda la música es una de las más representativas. Pululan los narcocorridos repetidos hasta el hartazgo y de los que no resulta casual el interés de varios académicos e investigadores por lo llamativo de sus letras y las nuevas formas de violencia en este género musical. Parte del éxito del corrido es la fuerte tradición que lo respalda, así como su articulación en prácticas

sociales igualmente muy arraigadas en la vida cotidiana de las comunidades no solo en regiones mexicanas, sino también en los Estados Unidos. Los narcocorridos tampoco son algo formalmente nuevo, ya que históricamente ha habido corridos que cantan a hechos polémicos o hacen apología de bandoleros sociales, como lo señala la famosísima antología del investigador poblano Vicente T. Mendoza (1954). Ahora bien, lo más novedoso en la expresión musical no es tanto el narcocorrido puesto que, por otro lado, existe el *narco rap*, igualmente arraigado en la línea de la estética *gangsta* y *hip hop*, y que ha sido escasamente estudiado por la academia. Más aún, como es señalado rápidamente al final del texto, otros géneros de música popular como la trova, igualmente han reaccionado a la presencia de esa violencia que, al margen de la interpretación que se haga, es imposible no atender.

En la concepción del fenómeno musical aquí propuesta, se asume una perspectiva comunicativa. La música no es solo un enunciado (los componentes básicos del discurso musical: melodía, armonía, ritmo) sino un tipo de práctica discursiva inserta en condiciones de producción, transmisión y recepción. En su metodología, con frecuencia, algunas perspectivas culturalistas e interpretativas se reducen al comentario de los códigos lingüísticos, y omiten las dimensiones de la comunicación musical que debe incluir desde los componentes físicos de la música (timbres, volúmenes, intensidades, duraciones) hasta la construcción particular de identidades socio-culturales en la escucha y su recepción en general. En la actual ecología caracterizada por la convergencia mediática, la letra-música no se difunde aisladamente, sino que a ella se asocian bailes, vestimentas, imágenes, expresiones corporales y faciales que se aprenden en películas o videoclips, en conciertos o fiestas, en documentales o programas de televisión, además de aprendizaje complementario en remediaciones como *YouTube* o en los nuevos modos de escucha como a través de *Spotify*.

En el título de este artículo se sugiere una noción expresamente problemática: *narcocultura*, que sin duda invita a la polémica porque para algunos puede parecer poco ética; o peor aún, pensar que el “narco” puede generar alguna expresión con valor cultural. El concepto de cultura es usado desde una perspectiva más semiótica y simbólica en donde las expresiones no son tanto productos del espíritu o realizaciones materiales de un grupo social, sino son definidas

como conjuntos de redes de significación producidas con una intencionalidad, dirigidas a ciertos grupos sociales y dentro de condiciones de producción-recepción. A través de estas redes productores y destinatarios interactúan y, de alguna manera, completan su experiencia al interpretar esos materiales y contenidos¹ (Geertz 1997). Por *narcocultura* se hace referencia a expresiones simbólicas generadas desde diferentes regímenes de representación² a propósito del narcotráfico dentro de una red de subtemáticas como violencia, corrupción, inseguridad, delincuencia organizada, etc. El tema de la *narcocultura* llega a tal nivel que incluso el estado mexicano tiene su propia definición (Secretaría de Seguridad Pública, 2009, p. 4 y ss) y, de hecho, le asigna lugar de origen (Badiraguato, Sinaloa): llama la atención esta caracterización puesto que puede entenderse también como una necesidad de regular y controlar la interpretación de un fenómeno cuanto más sencilla es su explicación³.

Dentro de conceptos también problemáticos se puede referir lo señalado por Omar Rincón (2013) que usa un término susceptible de una discusión mayor: “forma narco”, por medio del cual designa expresiones generadas directamente por quienes participan directamente en el negocio del narcotráfico (capos, sicarios, familiares) y se manifiesta en casas, tumbas, aditamentos, accesorios que, a nivel social, al ser reconocidos permiten la identificación de alguien como narco. Rincón analiza la fuerte crítica procedente de la estética burguesa y define lo “narco” como un tipo de contracultura ante la modernidad, lo que también

¹Capítulo tres del conocido libro de John B. Thompson (2002) en el que revisa los conceptos de cultura, incluido el de Clifford Geertz (1997), pero que considera limitado en tanto, por ejemplo, que no presta mucha atención a los condicionantes y a los efectos de poder en las expresiones simbólicas. Thompson adelanta su propuesta denominada estructural (que diferencia de estructuralismo), y que de hecho invita a reflexionar y discutir si se pudiera definir estos regímenes de representación sobre el narcotráfico, a su manera, también como una formación simbólica (Thompson, 2002, p.203).

²Este es un concepto adaptado originalmente de la semiótica básica de Daniel Chandler (2007), que parte de la idea de que los signos no existen en forma independiente del sistema en el que se usan. La idea de realidad se construye a partir de los lenguajes, donde es posible identificar marcadores de modalidad, es decir, paquetes signícos, recursos, tipos, moldes, argumentos que ayudan a reconocer e interpretar las distintas expresiones de la narcoviolencia, provengan estas del narcomundo o del cine de autor. Estas “claves” permiten interpretar el mensaje al hacerlo “creíble” o “verosímil” dentro de sus códigos de construcción. Siguiendo a Hodge y Krees (1988) esta modalidad se basa en el estatuto de credibilidad en el mensaje; en la confiabilidad que genera entre quien lo produce y lo interpreta.

³Dentro de la producción académica varios trabajos han abordado el tema de las narrativas oficiales para explicar el tema del narcotráfico, también como una forma de controlar la representación que se tiene de él, como ejemplo Zavala (2018), Lujan (2016) o Escalante (2012).

puede definirse como un particular (des)encuentro entre niveles culturales: el premoderno de los narcocorridos, las formas tradicionales, el mundo del campo y lo fuerte de las relaciones familiares; el moderno, manifestado a través de una industria transnacional y con distintos niveles económicos; y el posmoderno de la gran relatividad moral de sus acciones, del hiperconsumo y la fascinación por lo fugaz e inmediato.

En cuanto la relación narcotráfico-narcocultura, Gómez y Figueroa (2013) la conciben con un vínculo de interdependencia: se puede hablar de narcotráfico sin narcocultura; empero, a la inversa la fórmula no opera. Para otros ensayistas como Zavala (2018), hablar de narcocultura supone una terrible reducción ideológica que conlleva la despolitización del narcotráfico y lo reduce a una reproducción de los argumentos oficiales y gubernamentales sobre este problema. También los historiadores acusan de cierto malestar al circunscribir el tema de las drogas en el boom reciente, ya que la droga es una noción más amplia que no puede restringirse a la moda discursiva del siglo XXI ni mucho menos al periodo del ex presidente Calderón. Los historiadores han revelado que las drogas son un fenómeno más antiguo de lo que se cree, como lo prueban algunas expresiones culturales, por ejemplo, las alusiones a la marihuana de la célebre canción popular *La Cucaracha*⁴.

El término narcocultura cabe entonces con algunas aclaraciones, en el sentido de definirlo como un conjunto muy heterogéneo y extendido de expresiones simbólicas a propósito del narcotráfico, articulado a redes semánticas ya señaladas y ancladas en diversas tradiciones enunciativas dentro del mundo literario, musical y político; algunas de ellas de mucho arraigo popular, como el tema de los corridos, pero también las telenovelas y otros. La narcocultura se configura a partir de modalidades o regímenes de representación entre las que se incluyen (sin que sean todas):

- (a) Las versiones oficiales con su épica y su manera de informar, sus boletines de prensa y sus rituales de información donde se le ve muy teatral;
- (b) El discurso informativo, las noticias vistas y leídas, con imágenes de asesinados, descabezados, las fuentes informativas que se toman, las formas de dramatización de los noticieros, la red de analistas;

- (c) Los registros audiovisuales a partir de producciones de bajo y alto presupuesto, comerciales o semi-estéticas, transmitidas por televisión o por sistemas de contenidos;
- (d) El régimen investigativo, relacionado con el discurso informativo, aunque centrado en prácticas para generar un conocimiento más sistemático y objetivo, que puede asumirse en documentos académicos o reportajes de prensa;
- (e) Los regímenes de la cultura popular como el corrido, pero también algunas formas de religiosidad popular o los géneros mediáticos de mucho arraigo, como las telenovelas;
- (f) El régimen poético o estético, que tal vez sea el más problemático de todos y donde generalmente sus productores buscan algún tratamiento en el lenguaje de las artes plásticas o visuales, como se puede reconocer en el fotoperiodismo de Fernando Brito, alguna película de Amat Escalante, o en una colección de la artista chicana Carolyn Castaño.

2. Exploración de la relación entre violencia y música

Uno de los aspectos que llama la atención en las expresiones musicales del narcotráfico es la alusión a la violencia, sobre todo en las letras y en las acciones que realizan los cantantes en los videoclips o en las pocas entrevistas donde los intérpretes y grupos hablan de su trabajo. Para la comprensión de la violencia hay que reconocer las expresiones específicas, pero sobre todo considerar la dimensión sistémica que genera condiciones específicas de materialización, la relación entre la violencia objetiva y subjetiva, entre lo macro y lo micro (Foucault).

En el caso de la música generalmente la relación con la violencia se estudia en ciertos géneros, estilos, letras de canciones que contienen un vocabulario con algún tipo de violencia (por ejemplo, violencia de género) o contra algún grupo racial o sector social. Es frecuente encontrar textos contra algunos estilos o géneros como el reguetón, algún tipo de rock pesado o ahora los narcocorridos, entre otros. Steven Feld (citado por Ochoa, 2006) va más allá al proponer una categoría particular, la acustemología de la violencia: conocimientos musicales o sonoros (práctica de voz, sonidos,

⁴ "La cucaracha, la cucaracha / ya no puede caminar, / porque no tiene, porque le falta, / marihuana que fumar"

escucha, sistemas de silenciamiento o lo que no se dice ni expresa, por ejemplo, el tema de las víctimas) que surgen en contextos de violencia.

La música, en todo caso, es un medio que permite intensificar e interiorizar emociones, sentimientos, y da una consistencia particular a las representaciones y asociaciones que la expresión sonora puede generar. Si bien el tema de las letras es un componente importante, como se señala, es insuficiente para dar cuenta de la expresión comunicativa vehiculada a través de la música. Brown y Volgsten (2006) realizan distintos análisis sobre los usos de la música y la manipulación a través de esta como mecanismo de control; no es que un tipo de música se pre-condicione más que otros, sino que la música puede reforzar códigos de comportamiento y en el nivel del contexto y sus contenidos; por ello la música también puede ser terapéutica, aunque en otra dimensión su uso puede orientarse para infringir dolor de modo violento.

La música como violencia se expresa en el volumen, en el contenido ideológico de sus letras y en su uso para torturar a las personas o para ejercer el control específico de grupos. Los ejemplos son múltiples, entre ellos, por mencionar uno de los más antológicos, se encuentra en la película de Stanley Kubrik *Naranja Mecánica*, donde la música cumple una función particular tanto en la vida de los grupos violentos como en los intentos por curar a estos sujetos.

En las ciencias del lenguaje una de las categorías más usuales es la de “acto de habla” (AH)⁵ que, como en el caso de las tricotomías de la semiótica básica de Ch. S. Peirce⁶ pueden ayudar a explorar las posibilidades básicas en la descripción que relaciona música y violencia.

⁵La expresión tiene su origen dentro de la filosofía del lenguaje anglosajona de corte pragmática. Las referencias inequívocas son del filósofo inglés John Austin (1962) y su discípulo norteamericano John Searle (1969). Es la unidad más pequeña que se realiza por medio de la lengua que realiza una acción (hablar es una forma de actuar va decir Austin) y su finalidad es muy pragmática, modificar y regular el comportamiento de los hablantes

⁶Siempre las menciones esquemáticas y cortas no hacen justicia de este importante filósofo, lógico creador no solo de la semiótica contemporánea, sino también del pragmatismo, que es la primera corriente filosófica de importancia en los EE.UU. y con ella se cifra un tipo de concepción de la comunicación y la cultura donde la regulación a los efectos particulares, las actuaciones y los usos del lenguaje son fundamentales tal como se ve en la Escuela de Chicago, de impronta pragmática también. El concepto de “dimensión perlocutiva” en la teoría del los actos de habla, y de alguna manera en la tercera dimensión de la tríadica ségnica peirciana (interpretante... No intérprete y que se define como el efecto generado por la relación significa *representamen-objeto* y que puede ser este otro signo) guarda una relación pragmática porque subraya la importancia de la consecuencia, la puesta en escena (término no usado por estos autores) en la comprensión (lógica), en el lenguaje o en la comunicación.

Tomando el primer componente del AH se puede reconocer en el enunciado musical una dimensión locutiva en el tipo de acciones (asesinatos y descuartizamientos), relatos y todo aquello que se expresa por la letra, pero también por el cuerpo, la vestimenta, los tatuajes, con la mirada que se refuerza muy efectivamente en los narco-videoclips (también comparativamente poco estudiados), ya que, como explica Martin Daughtry (citado por Ross, 2016), la música se escucha no solo con los oídos, sino con el cuerpo. La segunda dimensión es la ilocutiva, donde se puede hacer el repertorio comunicativo de la intencionalidad musical y cuya principal diferencia es la que divide la apología de la que no la es, pero también la que describe o da cuenta, la que quiere “quedar bien” con alguien, etc. En la enunciación musical la intencionalidad de enunciadore y enunciatarios puede ser diferente. Finalmente, la dimensión perlocutiva, esa vasta posibilidad de efectos sociales, las consecuencias cognitivas, actitudinales, que es posible asociar con las expresiones mediáticas del narcotráfico; quizá sean pocas las personas que quieren matar a alguien después de escuchar un narcocorrido, pero a nivel representacional desarrollar una tendencia que justifica las acciones vehiculadas por las letra, los videoclips, lo que otros dicen, etc.

La relación música-violencia es diversa y en semiótica básica se le conceden distintos funcionamientos donde interesa no tanto qué significan los signos, sino cómo se relacionan para generar el sentido. De esta manera si se reconoce, por ejemplo, a nivel de semiótica básica general y usando la célebre tricotomía de Peirce, la descripción básica de la significación musical parte de la primeridad o relación de los signos sonoros y musicales consigo mismos en sus elementos físicos que se pueden asociar primero como cualisigno en las propiedades del sonido (volúmenes, altura, intensidad, timbre) que son parte de una particular emisión, como cualquier narcocorrido donde son reconocidos (sinsigno) (el sonido de ciertos instrumentos) gracias también a leyes particulares (legisigno) (los códigos en las formación de estrofas) que lo hacen inteligible y que permiten estudiarlo en sus regularidades.

En cuanto su secundidad o relación de los signos con su objeto, se reconoce el valor icónico de ciertos sonidos cuando se identifica la imitación de armas (hechos en muchos corridos, mediante el golpe de la batuca con alguno de los tambores

de la batería), o bien la superficie sonora se plagia de sonidos específicos (sirenas de ambulancia, gritos, voces y otros); la música tiene un funcionamiento indicial, que dirige a escuchar o reconocerlo como señal de detonación de acciones violentas y que, por ejemplo, cuando se asocia la narco-música con una región es común asociarlo como “música del norte” (conjunto norteño, música de banda).

Finalmente la tercera tricotomía, de la terceridad o de las relaciones del signo con el interpretante que se relaciona a un conjunto de procesos mentales y de acciones que va desde el reconocimiento potencial de las instrucciones violentas en las canciones (palabras, guiños, expresiones) y de su eventual aplicación (rema); pasando por el reconocimiento de indicaciones adicionales (la violencia contra algunas personas en particular, por ejemplo, integrantes del bando enemigo) (dicente) a su formulación y ejecución que puede ser interpretado por destinatarios o grupos sociales particulares en un sentido (argumento). Esta exploración debe completarse con su posibilidad aplicativa en casos específicos que se deja asentada en lo general. Aquí se pretende, a manera de exploración, señalar algunos componentes que permitan adentrarse al sistema musical donde van integrados los procesos señalados a partir de la tricotomía básica de Peirce.

3. Comenzar por lo sabido: la centralidad del narcocorrido

Pensar en música, violencia y narcotráfico hace pensar en los corridos que han devenido en el epicentro musical y donde permite recuperar las funciones narrativas con una larga tradición como la del corrido, que ha mostrado la capacidad de adaptarse y sobrevivir a una anticipada carta de defunción que uno de sus principales estudiosos, Vicente M. Mendoza (1954), pensó que podría darse en la misma década en la que publicó su famosa antología, en la que dedica un apartado para hablar de los “corridos sociales”; pero el corrido siguió, se adaptó, acompañó las transformaciones musicales, siguió su vida propia en la música regional (del norte, pero no únicamente), dio cuenta del contrabando, la vida en la frontera, los migrantes, y finalmente el narcotráfico.

Ramírez Pimienta,⁷ para quien el narcocorrido surge en los treinta con el corrido *El Pablote* dedicado a quien le decían *El Rey de la Morfina*, en estos primeros corridos no había alabanza alguna de los personajes, se inició como lamento y querían dejar una enseñanza; en ocasiones algunas de estas canciones se hacían desde la cárcel en el que el cantante se lamentaba e incluso asumía cierta culpabilidad en sus acciones; también en estas letras no se mencionan armas, ni se apela a una idea más amplia del narcotráfico; la función emotiva adquiere una dimensión importante en el acto de hablar del lamento.

Carlos Monsiváis (2009) explica cómo si los autores de los corridos revolucionarios tenían alguna idea de la rima y la acústica del romanticismo y cierta intuición del don metafórico, en el narcocorrido no hay instrumento técnico mínimo. Comenta algunas canciones como *El corrido del pacífico*, del que reconoce que más que la celebración del delito, difunde la ilusión de una sociedad donde los pobres tienen derecho a las oportunidades delincuenciales de “los de arriba”. La representación del narcotraficante es la del atuendo excéntrico y ese conjunto de signos que todo mundo reconoce cuando ve a una persona en camionetas polarizadas o con excesivo atuendo de joyas. Lejos de suponer una pérdida de valores, para Monsiváis la emergencia del narco es el episodio más grave de la criminalidad neoliberal, y manera como necesariamente para extenderse se necesita la protección de las mafias del poder.

El narcocorrido comenzó a tener una presencia importante a partir de la década de los setenta, pero no son propiamente los primeros corridos que aluden a cuestiones ilegales o paralegales, o que cuentan hazañas de bandidos y policías. Desde sus inicios, el corrido fue un espacio discursivo para dar cuenta de expresiones, proezas y osadías de muy diversos personajes, entre ellos figuras de la Revolución, bandidos, contrabandistas, migrantes, héroes populares, etc. Los narco-corridos son más que letras e historias, se trata de expresiones vinculadas a una cultura, a un modo particular de entender el mundo donde se subrayan hazañas, hechos sobresalientes, instrucciones a partir de casos; así mismo, las letras épicas y narrativas facilitan la transmisión de una cierta

⁷Se sugiere consultar algunos de sus varios textos sobre el tema: Ramírez-Pimienta, J. (1998, 2007, 2010) o también su blog <https://narcocorrido.wordpress.com/2008/05/31/elnarcocorridoestrategiasdefinicionesparasuestudio/>

concepción de la vida y la muerte, la legalidad y el delito, los amigos y los enemigos.

Los narcocorridos vehiculan sentidos, difunden imaginarios⁸, difunden relatos, recrean modos de vida o concretizan aspiraciones (Mondaca, 2012: 49); están incorporados a la vida cotidiana y son parte del paisaje de las ciudades, sobre todo a un “tipo” de norte mexicano.

El corrido y también el narcocorrido han sido objeto de distintos estudios, la lista es inmensa (entre centenas de trabajos, Valenzuela, 2002; Mondaca, 2004, Wald 2001, Edberg, 2004; Burgos, 2012). Los enfoques varían: aproximaciones histórico-sociales, o bien aplicaciones de estudios de género, que es algo que ha llamado la atención a no pocos especialistas: por ejemplo, el trabajo de Giacomello y Ovalle (2006) quienes discuten si los narcocorridos transmiten o no visiones contrahegemónicas de la mujer, o si se está ante una nueva perspectiva hipersexualizada propia del mundo masculino traslapada en un aparente empoderamiento de la mujer. También los trabajos de Mondaca y de Valenzuela hacen tipologías de letras para reconocer temáticas dominantes, estereotipos, etc. Una mención particular son los trabajos de Burgos quien critica la perspectiva representacional que se centra en las letras. Otra línea de trabajo ha sido el análisis historiográfico realizado por Ramírez Pimienta.

Junto con el análisis de las letras es importante el de los grupos, los usos sociales para comprender cómo se pasa del tímido consumidor que se lamenta del uso de la droga al apologista del “jefe de jefes”. En esa trayectoria, dentro de los muchos grupos cabe señalar -no porque sea el mejor, pero sí el de mayor visibilidad comercial- a *Los Tigres del Norte* que desarrollan el corrido de contrabando, el corrido de frontera como el famoso *Contrabando y Traición* (1973) antes de llegar

a su famoso disco *Corridos prohibidos* (1989); viene después *Jefe de jefes* (1997) y el *soundtrack* de *La Reina del Sur* (2002) que luego devino un signo convergente y multimedial de la narcocultura e incluyó corrido, película, fotografía, videoclips y serie de televisión.

En 2006 surgió el autodenominado “Movimiento Alterado” que marca un hito porque fue elaborado desde los Estados Unidos por dos hermanos de origen sinaloense que logran posicionar a cantantes, grupos y bandas y usan para ello recursos ya de nuevas tecnologías, como plataformas, videoclips, sistema de venta por internet; los cantantes se asumen como parte de esa marca y del “movimiento”, que en realidad es un sello musical, que al principio se centra en este tipo de corridos interpretados por varones, luego incorpora a las vocalistas mujeres. Durante algunos años dicho “movimiento” se hace sinónimo del narcocorrido contemporáneo, pero no es el único, ya que hay casos de otros intérpretes que también cantan estos tipos de corridos.

Si se parte de una centralidad concedida al corrido en el modo “Movimiento Alterado”, es posible reconocer algunos rasgos en su construcción significativa como discurso musical: a nivel de melodía, quizá lo más evidente en el código lingüístico son las letras, las expresiones y los sociolectos lo que no supone pretensión rítmica o letrística alguna; a nivel interpretativo hay un aceleramiento, la rapidez en los puentes musicales. Tal vez la parte más estable de la tradición es el ritmo (tiempos binarios); la disposición de los instrumentos es la de la música regional, tanto en la agrupación tipo noreste (acordeón, guitarra, bajo y batería) como en la llamada “banda sinaloense” que ayuda a acentuar el carácterailable aun cuando la finalidad de los corridos originalmente no es bailar.

A este tipo de agrupaciones la industria musical las denomina genéricamente como de “música norteña”⁹ y también “música grupera”, término más confuso aún.

El elemento más sobresaliente de los narcocorridos son sus letras explosivas con descripción de hechos violentos y relatos diversos de sus narcotraficantes, sicarios, o integrantes de su familia. A ello se suma el tipo de comunicación

⁸Es necesario comentar que se usa este difundido término con un cierto sentido psicoanalítico como formas de deseos, y proyectar estos en pensamientos y acciones del sujeto. El término tiene esa perspectiva más psicoanalítica que propiamente cognitiva o representacional. El imaginario se vincula aquí con la proyección del deseo que reviste de una complejidad al proceso por el cual se hace eso. Cornelius Castoriadis acuña el término “imaginario social” donde subraya la dimensión institucional de este proceso y de manera lejana puede asociarse con mentalidad, conciencia colectiva; si bien con frecuencia se le quiere usar como sinónimo de representación, se cree que esta construcción es imprecisa porque el proceso interno es distinto. En la argumentación se propone subrayar la manera en que la música pone al oyente en cuenta con lo que desea, y cuando se escucha música también se proyectan deseos, aspiraciones, sentimientos (por ejemplo, el recuerdo de alguna persona).

⁹Que es equívoco, porque parecería que hay un solo norte, cuando hay distintos nortes de otras tradiciones musicales. Cuando hay diferencias evidentes, por ejemplo, entre la “banda sinaloense” y el cuarteto convencional que utiliza el grupo regiomontano, por no hablar de estas expresiones vernáculas y folklóricas que incluso no llevan instrumento como el caso de la “canción cardenche” en la región de La Laguna.

corporal que se observa en la película o el videoclip, donde la construcción del enunciador-personaje en ocasiones se le confunde como si fuera una fuerza de élite de la policía (siempre vestidos de negro, muchas armas, pasamontañas, etc.)¹⁰.

En estas letras no todo es el modo extradiegético -como en los corridos interpretados por *Los Tigres* en los ochenta- sino que el sujeto enunciativo asume la primera persona: abunda el relato desde el punto de vista del personaje y con ellos se pueden conocer estados interiores, afectivos y mentales descritos por el mismo sujeto¹¹. Cuando el relato no es en primera persona, hay un sujeto plural que se construye como alguien inteligente y que razona (“... *pa’ mentes / expertas siguen avanzando con inteligencia*”), con capacidad de acción y respuesta y en todo momento una caracterización positiva en su organización, estructura, gusto; lo que redundará en la fuerza como sujeto del discurso. Cierta tipo de acciones son parte de un repertorio más amplio que puede relacionarse con distintos tipos de violencia, aunque la más explícita es la diversidad de acciones que generalmente implican la muerte; en las letras se escuchan comandos, sicarios valientes, historias de asesinatos, juegos de traiciones, mujeres que participan en el negocio, dentro de un repertorio que emula, describe y evalúa los signos, valores, objetos y detalles del narco mundo.

De las varias operaciones discursivas, una de ellas es la metaforización corporal, que se caracteriza por esencializar al “nosotros” evocado a partir de “espíritu de la enfermedad”, solo que esta -como ya se refirió con la violencia- no se representa con valores negativos, sino como algo que se comparte, se contagia. Estar enfermo supone un estado particular que tiene una dimensión física, mental y la cual es deseable en el mundo imaginario promovida por estas canciones. En ocasiones, a nivel metadiscursivo, se puede apelar al destinatario con la expresión “raza enferma”, a la manera de un vínculo que se interpreta positivamente, e integra a los participantes en la aspiración de las ventajas que ofrece dicho estado.

¹⁰Entre los muchos ejemplos, uno de los casos más emblemáticos es del dúeto *Los Buchones de Culiacán* y de sus narcocorridos *La orden* o *El comando suicida del Mayo*, entre otros.

¹¹Tal como en números de *El Komander* como *El taquicardio* o *Borracho y escandaloso*.

4. El *narco rap* como sistema emergente. Testimonios y letras

A pesar de lo anterior, no todo es corrido y en la relación música-narcoviencia es necesario incluir lo que está pasando en torno al *narco rap* del noreste el cual apenas es mencionado incluso por quienes han estudiado el corrido. La historia del *rap* es muy distinta a la del corrido, viene de otra tradición, además de ser un fenómeno mucho más reciente que emerge entre la difícil realidad en los barrios de afroamericanos de Nueva York y que nació no solo con un componente de marginalidad sino de clara confrontación con las instituciones; de hecho, en algunas modalidades de *hip hop* dicha condición se radicaliza.

El *rap*, como muchos ritmos musicales, originalmente fue un fuerte signo identitario de los grupos que lo produjeron que luego, a través de los medios masivos, vive una cierta difusión lo que de alguna manera suaviza su rasgo socialmente más confrontante. El *rap* se considera una derivación del *funk*, asociado al *hip hop* y se caracteriza por una sincopa muy marcada y percutida que tiene largos textos cantados con fuerte inflexión rítmica donde el juego entre las sílabas de lo que se dice en la letra parece emerger de la propia sugerencia rítmica, así, esta cumple una doble función donde a diferencia del corrido, se obliga al *rapero* a una cierta versificación que frecuentemente puede ser producto de la improvisación, lo que añade un componente de dificultad y reconocimiento cuando la rima es efectiva, coherente, original, etc.

Por las características del discurso verbal la letra puede ofrecer distintas informaciones a los que se añaden recursos paraverbales y formas prosódicas; la letra se adapta a cualquier temática: desde situaciones intrascendentes hasta temas de violencia, sexo, machismo. En el *narco rap* también se pueden encontrar expresiones a favor de cárteles, advertencias a grupos, crítica al Estado y las instituciones, recordatorio de integrantes de la banda, aspectos actitudinales del propio sujeto discursivos (por ejemplo *Pollo* y *Conejo* del grupo *Cartel de Santa*). El *rap* parece un sistema con mayores subdivisiones a las del narcocorrido porque se ha alimentado de fusiones y estilos como el *rap reggae* o el *chicano rap*, el *rap hardcore* o el *gangsta rap*¹² que en su estética parece el más cercano al *narco rap* y guarda una relación cercana.

¹²*Gangsta* es una palabra usada en la jerga rapera de EE.UU. y deriva de *gangster*, definido este como alguien perteneciente a una “ganga” o pandilla.

El centro del *narco rap* mexicano ha sido el noreste y principalmente Monterrey, aunque junto con Nuevo León también está arraigado en algunos centros urbanos de Tamaulipas. Para Mejía (2016) el *rap* ya existía antes de la llegada de la guerra contra el narcotráfico. Quizá el primer nombre que sobresale en la escena del *rap* en la capital neolonesa es el rapero tejano Juan Gotti que participaba originalmente en eventos controlados por la autoridad. Mejía relata su experiencia como integrante del narco grupo *Mexican Fusca* cuyo primer álbum (2008) es *Semper Ascendens*.

Antes del *boom* del narcotráfico las letras del *rap regio* versaban sobre conflictos callejeros, uso de drogas, violencia, protestas contra el gobierno, entre otros. Si bien al principio no se estilaba hacer mención explícita a grupos del crimen organizado, hay raperos que lo hacían desde entonces. Según Mejía al estabilizarse la guerra y tener el control de la plaza un grupo criminal, buscan a raperos para que les escriban canciones y relaten la vida de alguien, den cuenta de las acciones o incluso hagan una canción como manda por el santo de su devoción. En 2012 el integrante de *Mexican Fusca* reconoce que se da un incremento de violencia y con ello asume una cierta necesidad de dar cuenta de los hechos, como lo reflejan en la canción *La Lupe*¹³ donde se ve una clara descripción de los hechos y donde, a diferencia del narcocorrido centrado en los personajes, es frecuente que el *narco rap* opte por ambientes y descripciones más amplias.

Otro testimonio, el de “Babo”, vocalista del grupo *El Cartel de Santa* (ECS), establece una oposición entre quienes le gustan los corridos y este nuevo narcotráfico representado por el *rap*. Para este cantante, en 2010 los narco rapistas más importantes eran *El Mono* y *El Darius*, originarios de Nuevo León, zona controlada por los Zetas. Como en el caso de corridistas, los raperos aceptan encargos y en muchas de sus letras puede haber una clara defensa y apología de estos grupos. También es posible encontrar relatos de diversión, parranda y lujos como se ve en el *gangsta rap* de EE.UU. El *rap* de ECS tiene como un añadido la incorporación de temáticas propias de migración, indocumentados y lo que por otra parte es también una influencia de los ritmos

afroamericanos. El grupo ECS es un fenómeno particular de difusión y funcionamiento en los circuitos comerciales, con conciertos, participantes en bandas sonoras de películas y videoclips de mediana calidad, además de premios disco de oro (2016) y disco de platino (2017); con distintos tipos de letras caracterizadas por niveles donde el sujeto enunciador hace referencia al perfil del participante en un grupo o describe elementos del contexto.

En las notas de prensa recabadas, el *narco rap* deviene como una alternativa para jóvenes, sobre todo en el noreste. Por ejemplo, los casos de otros cantantes, esta vez de la ciudad fronteriza de Reynosa, Tamaulipas, en donde *Cano* (Alejandro Coronado) y *Blunt* (Mauro Vázquez) no llegan a 30 años, están rapados y llenos de tatuajes; se conocieron desde niños, vivieron la influencia de los corridos -como todo oyente en la región- pero de adolescentes se sintieron más cómodos con la influencia de la música estadounidense y del *rap* en particular.

Dentro de sus influencias reconocen a Doctor Dre, Lil Wayne, Eminem, exponentes del *rap* y *hip hop* de EE.UU.; también mencionan a señor Tego Calderón de Puerto Rico, ubicado en el estilo *gangsta*. En algunas canciones como *Comandante Aguillilla* realizan el tradicional acto de habla a favor, en este caso, de un lugarteniente del Cartel del Golfo, en el que narran sus hazañas y advierten a sus enemigos de nuevas acciones contra ellos. *Pinches Enwilados* (2011) es un ejemplo de exploración de sociolectos y donde, en lugar de un componente típicamente narrativo, se está ante una descripción más amplia de una actitud, una disposición del lenguaje, quizá por ello no resulta casual un bit más lento al de otros números del grupo.

Finalmente, otro caso es el de la canción *Reynosa la Maldosa*¹⁴ (2010) donde la construcción del espacio reivindica la ciudad fronteriza en la que se respira un tipo de atmósfera; en pocos trazos el narrador no solo da cuenta del ambiente sino del tipo de relación que tiene con la ciudad a la que dice querer. En estos tres ejemplos resulta perceptible la diversidad temática y el modo discursivo, al menos de sus

El término también puede hacer referencia a un *gunman* o pistolero, aunque el *gangster* es un criminal de profesión

¹³“Guadalupe, la tierra de nadie / entras y no sales, entre calles mis carnales... / ...Asaltos, secuestros, colgados, decapitados / policías corruptos: una bala en el cráneo / el crimen no para y llega con más fuerza / ya le metieron la chaira a la pinche Alcadesa”.

¹⁴ “Somos puro Reynosa un chingo de malandros / pura gente mafiosa lo sufres o lo gozas, / Reynosa la Maldosa, la calle es peligrosa, póngaseme trucha, pura gente maldosa / [...] Bienvenidos a mi reino, Reynosa querida / donde a diario la gente se rifa la vida / gente que pesa, gente que te vuela la cabeza / ándate con cuidadito o de balas te atraviesan / cuerpos mutilados y tirados al canal / demasiada maldad pa’ caber en un penal”.

letras, que no se reduce al relato y que permite adentrarse a la subjetividad del sujeto de enunciación.

En el blog narcoviolencia.com.mx, en entrevista de marzo de 2015, estos raperos toman distancia del “Movimiento Alterado” y de cualquier movimiento de narco corridos. *Cano* y *Blunt* reconocen que han sido hostigados por la autoridad, a la que no le gusta se hable con tanta familiaridad de traficantes y líderes. Si bien -lo que no siempre pasa con los narco-corridistas- reconocen componer por encargo y tener vínculos con integrantes de los cárteles. Estos cantantes no dan conciertos públicos, solo cantan en eventos privados. Aunque la temática central es el narcotráfico, en sus canciones también pueden aparecer otros problemas sociales, lo que da a sus letras una superficie de cierta protesta social que facilita a las audiencias (no necesariamente narcotraficantes) sintonizarse con su estilo y tratamiento y se sientan identificados con las letras. Los narco rapistas han señalado que el cantar no es solamente libre apología; sus jóvenes cantantes lo ven como una fuente de ingreso. Al respecto, la obra de José Juan Olvera (2016) describe la economía del *rap* como una economía en resistencia que la ubica más que algo creativo o alternativo y en la que no solamente incluye a quienes están más cercanos a los grupos armados, sino sencillamente jóvenes que se quieren expresar, y una de cuyas temáticas es el narcotráfico.

5. Apéndice trovero

La relación entre narcoviolencia y música en el México contemporáneo tiene todavía posibles aristas de estudio y a pesar de las cuestiones reiterativas como el lenguaje explícito o la descripción de acciones violentas; tiene otras posibilidades que permiten reconocer el tipo de interiorización de la narcoviolencia a través de estas expresiones. Así como se reconoce que no todo es corrido en la narco-música, se ve al rap con consistencia propia y una mirada propia al mundo del dolor, de la dificultad y la sobrevivencia en las calles.

Dentro de la búsqueda de expresiones musicales, hay un ejemplo en la trova mexicana que vale su mención en este ejercicio exploratorio, justamente por su particularidad. La trova como movimiento lírico se encontró asociada a cuestiones políticas y sociales cuya expresión más famosa, entre los sesenta y ochenta del siglo pasado, fue la “nueva trova cubana” que a veces se define -de manera imprecisa-

como música de protesta, y donde se encuentran sobre todo menciones no tanto a violencia específica como social, política y estructural, por ejemplo, en las denuncias contra el imperialismo de EE.UU.¹⁵

Ante este tipo de expresión que por una parte parece contradecir el carácter épico de la tradición trovera en una región donde es más frecuente la denuncia social contra el abuso de autoridad, las dictaduras, las consecuencias de la pobreza o la desigualdad en términos generales, que la descripción o menciones a hechos específicos. A nivel melódico e instrumental la trova posee un contenido lírico que tiene como aspiración una expresión más cercana. Originalmente la idea de trova hace pensar en la dupla guitarra-voz, como en el caso del cantante mexicano que adelante se comenta, y que desde ahí siempre busca, a nivel letrístico, la exploración de un estado de ánimo y a nivel musical un tipo de canción, generalmente sin mucha exploración armónica.

En el disco *Tiempo Ventanas* (2014), Fernando Delgadillo -trovador originario de las afueras de la ciudad de México- incorpora un número un poco a contracorriente de su producción. *Gente armada* describe a los grupos delincuenciales, lo que resulta una extraña novedad en su repertorio musical. Este número inicia con marcas metadiscursivas e incorpora distintas voces periodísticas que sirven como antecedente al inicio de la melodía, y también anticipa lo que se escuchará: la violencia, la inseguridad, la presencia mediática, etc. *Gente armada* quiere reflejar un ambiente de violencia generalizada y apunta algo más cuando a nivel argumentativo propone que la violencia no se puede acabar con más violencia¹⁶.

Esta balada se construye a partir de un pequeño *collage* de reacciones, en las que más que el narcotráfico -así referido en la segunda parte de la canción- es el clima de violencia generalizada, las actitudes y el efecto de naturalización de la

¹⁵Por ejemplo, puede escucharse *Canción urgente para Nicaragua* de Silvio Rodríguez.

¹⁶“Y a mí me confía un amigo / que ya mañana mismo / se consigue una pistola / que ya es cosa de tirar para vivir; / que no piensa ponerle a nadie / fáciles las cosas, dice: / “;Yo voy a defenderme, / yo no me voy así!” / Que si su vida viera amenazada, / se las iban a ver con gente armada. Se ha dicho que acabar / con la ignorancia del consumidor, en vez del traficante, solucionan de verdad; / pero hay quienes trafican / y otros secuestran y matan / para probar lo que creen / que hay que probar. Quisiera yo poder ver / más allá de lo aparente / para probarme a cantar por la razón. / Y es que nunca cesó / la venta de estupeficientes, / aunque es un día más que avanza / la violencia en la nación”

violencia en la sociedad. El sujeto enunciativo apela a una razón, por encima de una realidad, el narcotráfico que no ha cambiado en lo general (“*Y es que nunca cesó /la venta de estupefacientes*”), por ello no acepta la violencia como solución.

En la obra la voz narrativa no da cuenta de su propio dolor, ni tampoco es una descripción del horror social (aludido en el metadiscurso sonoro inicial), sino que reacciona a la voz de otro. En la letra aparece un antagonista, un supuesto amigo de la voz narrativa quien aparentemente está de acuerdo con la lucha del ex presidente Calderón, traducido en la fórmula “combatir la violencia, con violencia”. El amigo sirve al narrador para hacer dos operaciones: presentar lo lejano (la situación social) como lo cercano (lo dicho por alguien a quien se aprecia, definido en la letra como amigo). El narrador se demarca del amigo y aleja al próximo. El diálogo resumido por la voz narrativa funciona como un indicador del tema violencia en las sobremesas y relaciones personales.

La canción de Delgadillo hace eco de ese clima que, precisamente, los productores derivados del narcotráfico por una parte reaccionan a una interpretación del entorno, y por la otra fortalecen un cierto clima de opinión. La música facilita una cierta interiorización no solo referencial, sino sobre todo anímica, actitudinal. La diversidad y el aparente realismo de algunas expresiones brinda la impresión de novedad, lo cual fue explicado a propósito del “Movimiento Alterado”. Ante este tipo de narcocorridos, la llamada música grupera venía ganando terreno en el gusto urbano o de las grandes ciudades, las letras en otros órdenes de expresión (relaciones amorosas, pareja, sexualidad) igualmente venían ampliando el gradiente semántico; la permisividad respecto a la presencia social de los narcotraficantes fueron antecedentes que consolidaron las condiciones de posibilidad de un gusto que igualmente fue cambiando. A ello se añade la facilidad de consumos más selectivos, por ejemplo, para quien busque canciones sobre narcotráfico.

En la recepción musical, la música popular permite una amplificación a expresiones y estados mentales que facilita la empatía de los sujetos discursivos y enunciativos (los cantantes, los grupos), se tiene acceso a otro tipo de experiencia. El oyente puede tener la impresión que el corrido o el *rap* describen los hechos tal cual son, y dar un valor de verdad que, por supuesto, no aparece en la música comercial,

los medios convencionales, ni mucho menos en los discursos oficiales. Este valor de cercanía supone una implicación cognitiva y afectiva hacia estos materiales. El *narco rap* y el narcocorrido se anclan en tradiciones previas que facilitan la inserción de grupos previamente participantes del género, que extienden el gusto hacia asuntos ya existentes, pero sin la centralidad y divulgación del narco mundo en la letra de canción. Las canciones facilitan un determinado conocimiento del mundo social y del narco mundo, dentro de usos sociales distintos entre sí.

Entre las semejanzas y diferencias del *narco rap* y los corridos se distingue, por ejemplo, cómo el primero sí permite una denuncia social que no aparece en los narcocorridos contemporáneos; ambos géneros coinciden que algunos de sus actos de habla pueden ser la apología de los sujetos involucrados en el negocio del narcotráfico. En cuanto sus claras diferencias, no se encontraron narco rapistas mujeres, mientras que en el narcocorrido, aunque originalmente los grupos eran masculinos, ha habido el caso de varias cantantes femeninas.

El narcotráfico no es un asunto que solamente se anide en expresiones marginales, rurales o contraculturales, sino que puede transmutar con signos incómodos a expresiones sociales y de corte estético donde inevitablemente adquiere un matiz particular, por ello quizá la incomodidad del concepto narcocultura, criticado con razón, por considerar que, de manera voluntaria o no, hace apología del narcotráfico, legitima explicaciones oficiales de la realidad y sobre todo, tras la espectacularidad y aparente novedad, obnubila el reconocimiento de las razones constitutivas del narco estado y la necro política, base simbólica en estas expresiones donde el Estado, en el mejor de los casos, es el problema mismo. En medio de la perplejidad, la sorpresa o el entretenimiento, estas explicaciones poco importan a muchos consumidores quienes dentro de lo accesible del consumo, se regodean entre el morbo, el simple placer, o una pequeña dosis de resignación.

Referencias

- Brown, S. y Volgsten, U. (Eds.) (2006) *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York, London: Berghahn Books.

- Burgos Dávila, C. J. (2012). *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido*. Barcelona: Facultad de Psicología. Universidad Autónoma de Barcelona. Tesis de Doctorado. Documento en línea 7 de junio 2015, disponible en <http://tdx.cbuc.es/bitstream/handle/10803/129901/cjbd1de1.pdf?sequence=1>
- Chandler, D. (2007) *The basics. Semiotics*. NY: Routledge.
- Edberg, M.C. (2004) *El Narcotraficante. Narcocorridos and the Construction of a Cultural Persona on the U.S.-Mexico Border*, Austin: University of Texas Press.
- Escalante, F. (2012) *El crimen como realidad y representación*. México: Colmex.
- Geertz, C. (1997). *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio. 8ª reim. Barcelona: Gedisa.
- Giacomello, Corina; Ovalle, Liliana (2006), La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. *Revista de Estudios de Género*. La ventana, 24, pp. 297-318. Universidad de Guadalajara.
- Gómez, O.I. y Figueroa, A. (2013) Imaginarios sociales de la narcocultura en México: el narcocorrido. *XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología*, Santiago de Chile, 29 de septiembre al 4 de octubre, recuperado de http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT6/GT6_GomezGuzmanFigueroa.pdf
- Hodge, R. y Krees, G. (1988) *Social semiotics*. Cambridge: Polity
- Lujan, M. (2016) La insoportable levedad del discurso. Timos epistemológicos en la construcción mediática de la narcoviolenencia. *Mitologías Hoy*. 2016, diciembre, 14, 25-40
- Mejía E. (2016) Impacto de la guerra del narcotráfico en el rap de Monterrey. El caso de Mexican Fusca. *Revista nuestraAmérica* 4 (8) julio diciembre, 55-66
- Mendoza V.T. (1954) *El corrido mexicano*. México: CFE (Colección Popular 139)
- Mondaca, A. (2012) *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México*. Tesis doctoral. ITESO, Guadalajara.
- Mondaca, A. (2004) *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*. Culiacán: UDO.
- Monsiváis, C. (2009) *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, México: Asociación Nacional del Libro. [1ª ed, 1994]
- Morin, E. (2015) *La maña. Un recorrido antropológico por la cultura de las drogas*. México: Debate.
- Ochoa A. M. (2006) A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia. En Trans. *Revista Transcultural de Música*, núm. 10, diciembre. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201001.pdf>
- Olvera, J. J. (2016) El rap como economía en la frontera noreste de México. *FRONTERA NORTE*, vol. 28, Num. 56, Julio-Diciembre. 85-111
- Ramírez-Pimienta, J. (2010) Sicarias, buchonas y jefas: perfiles de la mujer en el narcocorrido. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 8-9, Fall 2010-11, pp. 327-352
- Ramírez-Pimienta, J. (2007) Narcocultural a ritmo norteño: El narcocorrido ante el nuevo milenio. *Latin American Research Review* 42, 2; ProQuest, pp.254-278;
- Ramírez-Pimienta, J. (1998) El corrido de narcotráfico en los años ochenta y noventa: un juicio moral suspendido. *The Bilingual Review/ La Revista Bilingüe*. XXIII.2 (May-August 1998): 145-156.
- Rincón, O. (2013) Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MatrizEs* 7, nº 2. Julio-Diciembre. São Paulo (Brasil), 1-33
- Ross, A. (2016) Cuando la música es violencia. *Nexos*, 1 de octubre. Recuperado de <https://www.nexos.com.mx/?p=29704>
- Secretaría de Seguridad Pública (SSP) (2009). *Jóvenes y Narcocultura*. México: Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana Dirección General de Prevención del Delito y Participación Ciudadana
- Thompson J. B. (2002) *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. 2ª ed, 1ª. Reimp. México: UAM.
- Valenzuela, J. M. (2002) *Jefe de Jefes. Corridos y narco-cultural en México*, México: Raya en el Agua / Plaza y Janes.
- Wald, E. (2001), *Narcocorrido. A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*, New York: Harper Collins.
- Zavala, O. (2018) *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso Ediciones.