

REVISTA TEMAS



Pueblo ratón

Referencia al citar este artículo:

Luján, J.D., y Luján, R.C. (2018). La narcogangsterización de la música popular. *REVISTA TEMAS*, III(12), 203-224.

<https://doi.org/10.15332/rt.v0i12.2043>

La narcogangsterización de la música popular¹

Juan David Luján Villar²

Roberto Carlos Luján Villar³

Recibido: 11 de marzo de 2018. Aprobado: 30 de mayo de 2018

Resumen

La música popular de explícito contenido narcogangster se caracteriza por su violenta expresividad aunada a una estética particular (en el marco de diferentes actuaciones tipificadas). A nivel metodológico este trabajo plantea la caracterización de los principales modos de representación de este fenómeno masivo, a partir de la indagación semiótica de algunos videos de importancia mundial. Los resultados indican que nexos entre el tráfico de drogas, las prácticas de consumo ostentoso, la incitación a la violencia y la dionisiaca idea de dar rienda suelta a los deseos se establecen como telón de fondo a estos discursos sonoro-estéticos. Se discute la comprensión de este proceso en la música popular como una violenta y exitosa tendencia en extensión a nivel mediático.

Palabras clave

Estética narcogangsta, capitalismo cultural, música.

The narcogangsterización of popular music

Abstract

The popular music narcogangster explicit content is characterized by its violent expression coupled with a particular aesthetic (under different typified performances). At the methodological level, this work proposes the characterization of the main modes of representation of this massive phenomenon, based on the semiotic investigation of some videos of worldwide importance. The results indicate that links between drug trafficking, ostentatious consumption practices, incitement to violence and Dionysian idea of giving free rein to desires are established as a backdrop to these sonorous-aesthetic discourses. The understanding of this process in popular music is discussed as a violent and successful trend in media coverage.

Keywords

Narcogangsta aesthetic, cultural capitalism, music.

1. Artículo de investigación

2. Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria. Grupo de investigación Literatura, Educación y Comunicación (LEC). Correo electrónico: lujanvillar@gmail.com

3. Estudiante de Doctorado en Salud, Universidad del Valle. Correo electrónico: janlujazz@gmail.com

Introducción

La tendencia musical de contenido narcogangsta⁴ comprende diversos escenarios de producción estética y artística extendida a través de los medios de reproducción, es decir, los canales de distribución informativa. La elaboración de productos comerciales a partir de la distribución de drogas, la violencia, la hipersexualidad comercializada, la traición, la apología al delito, devienen en fenómenos culturales naturalizados en la sociedad occidental arropados bajo la estética narcogangsta. La conexión entre música y los contenidos de carácter narcogangsta, encuentra su hacedero en el globalizado fenómeno de la industria de narcóticos. El contexto de este fenómeno supera la capacidad analítica de este trabajo, no obstante, las consecuencias de este fenómeno para América Latina son enormes. Bourgois (2015) analiza el fenómeno desde una perspectiva que va de lo micro a lo macroestructural:

La virulencia de la pequeña violencia criminal legítima respuestas represivas y oscurece la conciencia política de que las adicciones y las epidemias de violencia de América Latina son las consecuencias de las políticas de desarrollo económico, políticas impuestas por las instituciones financieras internacionales, la avaricia empresarial multinacional y las élites locales oportunistas. Abrumados por un genuino miedo a la inseguridad física y la escasez económica, tanto el rico y el pobre culpan a sus culturas locales, sus vecinos, sus políticos, y a ellos mismos por la proliferación de crueldades íntimas y la corrupción que son, de hecho, producidos estructuralmente por la ubicación de su nación en el flujo

4. El término *gangsta* es una palabra usada en la jerga rapera norteamericana, y se deriva del término original *gangster*, atribuido a alguien perteneciente a una *ganga* o pandilla. De ahí que se denomine un *gang member*. También hace referencia a un *gunman* o pistolero, aunque el *gangster* es un criminal de profesión.

de narcóticos hacia el norte (Bourgois, 2015, p. 309)⁵.

A la luz del planteamiento anterior, se considera aquí que el problema de la inserción de lo narco y lo gangsta en la cultura popular deviene en un fenómeno estructural altamente complejo, el cual opera como un flujo globalizado con una inimaginable suficiencia corrosiva y económica capaz de permear la mayor parte de la sociedad occidental. Por lo tanto, ¿qué grado de incidencia tiene el fenómeno narcogangsta en la producción audiovisual de algunos discursos musicales? Para responder esta cuestión consideraremos algunas investigaciones sobre la música y algunas temáticas afines a las drogas ilegales y su distribución.

Algunos estudios sobre la música de los narcocorridos mexicanos identifican dinastías gangstas (Wald, 2001), y asociaciones directas entre la imagen de los traficantes de drogas, la narcocultura y su significado en la frontera entre Estados Unidos y México (Edberg, 2004). Algunas investigaciones relacionan la guerra contra las drogas, la distribución del crack y la música gangsta rap (Bogazianos, 2012). Estudios recientes documentan las villanías de la heroína y su fuerte incidencia en la música jazz, el R&B, el folk, el rock y la música latino caribeña en Nueva York (Spunt, 2014). Herd (2009) afirma que en una parte de la música hip-hop realizada en Estados Unidos entre 1979 y 1997, las imágenes de violencia y drogas en la música rap aumentaron de modo considerable de la mano de su importancia en la cultura popular. Para Rashotte (2015) el género cinematográfico conocido como *narcocinema* es una forma particular de cine de bajo presupuesto, dominante en los mercados latinos en Estados Unidos, el cual retrata la narcocultura en México y

5. Traducción propia.

la frontera. Esta fórmula incluye melodramas, golpizas, armas, explosiones, besos, prácticas sexuales, tiroteos, traiciones, patadas circulares, bajo la figura del héroe violento resistiendo a enemigos igual de violentos.

Las industrias fílmicas dominantes de este género son la norteamericana, mexicana y colombiana, esta última con un gran acumulado de series y películas. Para el caso de México, Rashotte (2015, p. 4) identifica que algunos directores de esta escena estiman que la producción de este género imprime un alto nivel de realismo producto de la influencia económica de los carteles de drogas como la base central de la producción económica de estos filmes. El problema de los flujos de narcóticos y las estéticas derivadas de estas temáticas de nuevo se relacionan. Este estudio no profundiza en esas constataciones, de modo complementario el planteamiento se basó en la indagación de las formas mediante las cuales se operativizan estas estéticas, en algunas de las narrativas de audio y visuales que retratan algunas canciones ligadas a estas expresividades. La escucha no esencialista, propuesta en este estudio intenta responder la pregunta: ¿cómo crea la estética narcogangsta prototipos de escenificación musical asociados al capitalismo? El esencialismo circundante respecto a algunas músicas concebidas de modo inherente como violentas, deja de lado el problema de fondo, su relación con las funciones sociales y los actos perturbadores de la violencia proyectados de modo cada vez más unánime.

La estética narcogangsta es una realidad tangencial. No obstante, es preciso reconocer que cualquier música es susceptible de ser usada como medio de manipulación para diversos fines. El trabajo editado por Brown y Volgsten (2006) contiene el análisis de una extensa

serie de casos sobre los usos de la música y la manipulación a través de esta como mecanismo de control. Según esta constatación no existe una única música encaminada a esta labor, y menos a ejercer un rol social de semejante magnitud. La música refuerza códigos de comportamiento y en el nivel del contexto y sus contenidos los actos musicales son una fuerza de cumplimiento y conformidad (Brown, 2006, p. 4). Basado en todo lo anterior, se considera aquí que el poder de la música es bastante terapéutico. Aunque en su lado oscuro la música también puede ser usada como un arma letal para causar tortura e infringir dolor de modo violento (Cusick, 2008).

Una forma de comprender el impacto de la violencia y su relación con la música, es la existencia de una economía moral de la violencia. La noción de economía moral fue propuesta por E. P. Thompson (1971) y desarrollada posteriormente por James C. Scott (1976), basada en la idea de la existencia de unos supuestos compartidos con relación al uso de la violencia y su administración bajo la regla del bien común. El héroe gangsta y el narco, ocupan un lugar privilegiado en esta sociabilidad mortal, existen expectativas de un comportamiento apropiado a partir de la normalidad del uso de la violencia. Consideramos que las implicaciones culturales de la violencia estructuran efectos de reciprocidad sobre su regulación. La movilización que el mercado permite a partir de los usos musicales, cimienta la figura de estos héroes, aunque el efecto de la economía moral de la violencia es una perspectiva que quebranta principalmente a los habitantes de barrios populares:

(L)a economía moral de la violencia despolitiza profundamente a la población pobre y contiene el sufrimiento y la mutilación dentro de esa misma población, una dinámica de vecinos contra vecinos.

La violencia que los noticieros locales cubren irregular pero escandalosamente transforma la imagen de la pobreza en una imagen patológica (Bourgois et al., 2013, p. 219).

El nexa que existe entre este fenómeno y la práctica musical, la cual es más que tocar un instrumento, cantar, grabar canciones, producirlas o escucharlas, contiene posicionamientos ideológicos, discursos audiovisuales, entramados políticos, usos diversos e interacciones interpersonales legitimadas e injustificadas. La economía moral de la violencia basada en la música se puede comprender como un principio artístico de legitimidad entre música y violencia, evidenciado mediante el análisis de los artefactos materiales y conceptuales distribuidos de modo relacional, al identificar conocimientos delineados y los recursos básicos que componen estos productos. Así, el objetivo de este estudio a partir de los videoclips tematizados sobre lo narcogangsta consiste en analizar las representaciones mentales del tópico violento que envuelve lo que aquí se entiende como la narcogangstización de la música popular. Otro propósito de este trabajo se establece a partir del escrutinio de algunos artefactos audiovisuales que glorifican esta tendencia –seleccionados por su importancia internacional–, de manera transdisciplinar en el sentido del empleo de diversos referentes conceptuales, teóricos y analíticos, lo cual requiere una lectura libre de prejuicios ideológicos, debido a lo extenso del tema y su abordaje.

Metodología

Para realizar el escrutinio de los tipos de expresividades narcogangstas se hizo el análisis de algunos ejemplos de videos musicales populares de circula-

ción masiva (Illescas, 2014). La idea de plantear la aparición de esta tendencia, implica delimitar las formas mediante las cuales la industria musical a nivel de imágenes estructura estos caracteres. Para esto se acudió a la formulación de la caracterización de los prototipos recurrentes en lo narcogangsta, lo cual se complementa con la introducción de una tabla videométrica propuesta para dicho fin, que fue aplicada a las muestras seleccionadas bajo el criterio de productos videomusicales de importancia mundial a nivel cultural y de consumo o *mainstream* (Illescas, 2014).

El análisis de los videos fue realizado de manera colegiada entre ambos autores, se puntualizó sobre las tácticas recurrentes en la estructura de algunos videoclips seleccionados para ejemplificar la tendencia evidenciada en la arquitectura representacional que algunos artistas eligen como formas discursivas a nivel de imágenes (tabla 1). Con la finalidad de hacer explícita la trascendencia del consumo de audiovisuales musicales, se acudió a la explicación de las *emociones* desde un punto de vista transdisciplinar el cual recoge postulados de la psicología de la música, neurociencia y filosofía del arte (Juslin, 2013). La exposición de los mecanismos mentales que corresponden a los juicios estéticos de la música, desde un punto de vista psicológico, da razón de la necesidad de comprender los materiales audiovisuales musicales en la contemporaneidad. Los presupuestos semióticos que complementan estas posturas parten de la propuesta delineada Mingers y Willcocks (2014) quienes retoman la idea de Habermas sobre los procesos de comunicación y los tres mundos –personal, social y material– y el papel mediador de la semiótica dentro de estas relaciones.

Figura 1. La relación entre semiosis y los tres mundos



Fuente: Elaboración propia a partir de Mingers y Willcocks (2014 p. 61).

El marco presentado en la figura 1 soporta aspectos semióticos relacionados con el texto ideográfico, discursivo y lírico, además de la textualidad auditiva o sonora (Illescas, 2014, p. 52) de los videos analizados. Por otra parte, las nociones de falsa conciencia y capitalismo cultural aparecen como referentes teóricos articulados a una búsqueda metodológica de orientación deductiva, la cual explora el recorrido de lo particular a lo general de los videos analizados, al puntualizar características iterativas que modulan la comprensión de cómo funcionan algunos estereotipos y modelos recurrentes en la estetización de lo que identifica de manera prototípica como *narcogangsta*. Por último, se delineó un diseño bibliográfico con la finalidad de establecer un marco conceptual de trabajo, el cual responde a la necesidad demostrativa de comprender la recepción audiovisual de los videos musicales y su relación con una economía moral de la violencia, la sexualidad y el crimen más allá de la relación establecida entre los discursos narcogangstas y cierto tipo de músicas de modo inherente.

Resultados

El problema de la escucha musical desde la noción de la falsa conciencia

La falsa conciencia es un término íntimamente relacionado con la ideología. Desde los días de Friedrich Engels se encuentra ligado al marxismo y fue explotado en el siglo XX por la Escuela de Frankfurt y sus afiliados. Una definición de diccionario afirma lo siguiente sobre el concepto de falsa conciencia: "1. falta de una conciencia clara del origen y significado de las creencias y actitudes personales relativas a la sociedad, la religión o los valores; 2. formas objetables de ignorancia y falsa opinión; 3. formas deshonestas de autoengaño" (Martin, 2004, p. 353). Estas tres ideas se enfocan en demarcar las dimensiones personales de los individuos que conforman una sociedad y los aspectos socioculturales de la colectividad —en nuestro caso—, las formas de producción masiva de la música y el poder de lo visual en el consumo⁶ indiscriminado de sus productos derivados.

En diversos niveles la falsa conciencia aparece en su relación con la música occidental, en términos marxistas se encuentra ligada a una condición material de producción. Esto significa que la contradicción reside en los modos mediante los cuales la obra de arte musical se inserta en la realidad provista de una fantasía transgresora la cual paradójicamente siguiendo a Eagleton (2006, p.431): "desde el momento en que su ceguera respecto al mundo material del que forma parte la capacita para romper el hechizo del principio de realidad." Aunque la crítica de Eagleton, se dirige a cuestionar de modo

6. Con referencia en la música un consumidor musical es cualquier tipo de oyente. Su posición en tanto receptor de los mensajes a los que está expuesto es independiente al modo de adquisición y acceso del producto musical.

frontal las teorías estéticas –según él– la estética precisamente como una ideología, es el principio de realidad. La desafiante estética narcogangsta encuentra hacedero en los mercados de consumo en tanto producto comercial transgresor a la orden del día. Esta provocadora condición ilusoria se ancla a valores sociales de la sociedad de consumo en el *American way of life*, exclama 50 Cent *Get Rich or Die Tryin*⁷ (Interscope Records, 2003).

La falta de una conciencia en sí misma desafiante al comercio establecido, deja un vacío crítico implantándose un campo irreflexivo que se articula con los problemas emanados de la escucha musical y el consumo cultural. Quizá por esta razón se acentúa la pérdida de una conciencia crítica en el momento del consumo y elección de los gustos musicales con relación en las acciones complejas de la industria musical. La popularidad de las tendencias musicales que expresan violencia, misoginia, dolor físico y apología al crimen se consumen de modo cada vez más frecuente, algunos estudios recientes sobre los videos musicales *mainstream* lo constantan (Illescas, 2014). Las formas objetables de ignorancia y falsa opinión enfatizan en el desconocimiento de las intenciones complejas que la industria musical desarrolla. La investigación de Sinnreich (2013) hizo énfasis en las ‘guerras’ de la industria musical sobre el intercambio musical, lo cual demuestra, según sus datos, cómo este ejercicio coercitivo erosiona las libertades civiles. Su postura cuestiona la idea de la *piratería* como forma de daño a la propiedad privada, y propone comprenderla bajo la necesidad comercial e instrumento de presión y control de los intereses productivos establecidos desde los orígenes del *copyright*. De este modo, se entiende la transferencia musical entre individuos

como un ejemplo de democracia real y efectiva, basada en el intercambio (Sinnreich, 2013).

Los mecanismos de la industria musical dejan el problema de lo moral de lado en los contenidos musicales, debido a la competencia capitalista que promueve valores corporativos dentro del libre mercado. La idea del hacer musical en tanto posibilidad comunicativa queda reducida a su utilidad económica. En este contexto la estética de tipo narcogangsta se menciona pero no se profundiza. Esta es exteriorizada como entretenimiento sensorial al priorizar el placer de lo prohibido, y al reglamentarlo en un nivel societal, ya que esta serie de fantasías audiovisuales atraviesa el enclave emocional que produce el fenómeno musical en el cerebro del espectador.

El tercer posicionamiento plantea las formas de autoengaño, este reconocimiento en lo narco y sus contenidos basados en el lujo, la violencia, el despilfarro y la centralización en el hedonismo, establece la aparición de prototipos de personalidades al margen de los rangos morales normativos, libre expresión a la cual se puede llamar *autoengaño*. Es preciso reconocer que en el entramado consumista algunos estudiosos plantean el nacimiento de un capitalismo centralizado en lo cultural tal como lo propone Rifkin (2013), quien plantea la existencia de un capitalismo cultural, antecedido por la producción industrial clásica de generación de bienes materiales. Esta metamorfosis implica las nuevas formas de mercantilización de lo cultural por encima de la mercantilización del trabajo, transición que deja ver cómo la adquisición de la música tiene como objeto en la fase de este nuevo capitalismo el despolitizado entretenimiento personal; “la comercialización de los recursos culturales incluyendo los ritos, el arte, los

7. ‘Hazte rico o muere en el intento’.

festivales, los movimientos sociales, la actividad espiritual y de solidaridad y el compromiso cívico, todo adopta la forma de pago por el entretenimiento y la diversión personal” (Rifkin, 2013, pp.17-18). Las capacidades intelectuales y emotivas son afectadas por esta nueva era. ¿Bajo cuáles mecanismos la armonía de lo estético y lo cultural afectan la producción de las emociones humanas?, esta pregunta remite al mundo de las emociones, visto a través de la escucha y visualización musical.

Emociones cotidianas y emociones estéticas en la escucha y visualización musical

Estos cabrones se fuman los blones (*blunts*) escuchan mis canciones y salgo de los portones

Siempre con todos los cañones.

Coscolluela, *La 9 y la 40* (Santa Cos, White Lion, 2014).

Para el neuropsicólogo Patrick Juslin (2013), las emociones cotidianas se encuentran en relación directa con la producción de emociones estéticas. Es importante diferenciar la naturaleza de ambas. Las emociones cotidianas son mecanismos producto de la evolución y las emociones estéticas surgen gracias a formas abstractas llamadas arte y no solamente producidas por actividades de ocio.

Los siete mecanismos que Juslin (2013) explica para identificar el proceso de producción de emociones, más uno para exponer lo relacionado con las emociones estéticas, a partir de la literatura especializada son: los reflejos del tallo cerebral (*brainstem reflex*),⁸ el arrastre

rítmico (*rhythm icentrainment*), el condicionamiento evaluativo (*evaluative conditioning*), el contagio emocional (*emotional contagion*), las imágenes visuales (*visual imagery*), la memoria episódica (*episodic memory*), la expectativa musical (*musical expectancy*) y por último el juicio estético (*aesthetic judgment*). La música en tanto estímulo encontrado en la vida diaria incluye un alto rango de reacciones, por ejemplo, las emociones básicas (tristeza, felicidad, sorpresa, repulsión, miedo y rabia) y las emociones estéticas elaboradas a partir de los juicios estéticos (interés, admiración, placer). Esta activación emocional como reconoce Juslin (2013), registra las imágenes visuales y los juicios estéticos como factores fundamentales en los procesos de la escucha y visualización musical. La imaginación dentro de la movilización de los gustos se relaciona con aspectos que influyen en la recepción estética bajo los mecanismos enunciados. Este planteamiento esclarece que más allá del ocio, la música captura diversos tipos de estilos, gustos, sensaciones, afectos y emociones.

En la evaluación que Juslin hace sobre los mecanismos psicológicos descritos, *las imágenes visuales y los condicionamientos evaluativos* poseen un alto impacto cultural y de aprendizaje. Para fines de esta argumentación es lógico deducir que los videos musicales logran focalizar la información percibida, a partir de representaciones mentales elaboradas sobre gustos, estilizaciones, tendencias y diseños enmarcados en sus contenidos. Una de las hipótesis de Juslin (2013, p. 243) sobre el valor de las funciones cerebrales a nivel de la supervivencia (beneficios para el organismo), es la que plantea que el cerebro permite realizar *simulaciones* que sustituyen las *acciones* abiertas y arriesgadas. En el caso de la música, esto sucede a partir de la escucha musical, lo cual produce emociones en los escuchas

8. Este proceso está también bajo íntima relación con los reflejos del tronco encefálico, respecto al procesamiento de sensaciones auditivas y el procesamiento acústico.

bajo estos dos mecanismos psicológicos. En el condicionamiento evaluativo esto ocurre antes del nacimiento y en las imágenes visuales en los años de preescolar. Es difícil concluir que los videos musicales no logren condensar tanto las imágenes visuales en movimiento, los condicionamientos evaluativos o juicios estéticos y la escucha musical.

Esta perspectiva contribuye a la comprensión de las formas de apreciación musical audiovisual. Una explicación puede ser que la experiencia producida por la escucha y recepción de los videoclips crea una sensación (producto de lo empírico-sensible) resultante del juicio estético (la evaluación subjetiva de un objeto musical). Esta sensación o excitación (la activación automática del sistema nervioso) opera como mínimo al menos dos niveles: el intersubjetivo y el subjetivo. El primero, está guiado por la cultura y sus marcos de acción; y el nivel subjetivo es producto de la experiencia directa con la pieza musical. La idea clásica kantiana enfatiza en la división entre la **ética**, la cognición, la política y el juicio estético (Eagleton, 2006, p. 61) y sobre todo en la defensa de las formas de arte como poseedoras de propiedades específicas de estas (Kant, 1790; Juslin, 2013). Esta explicación se basa en el placer estético experimentado por el receptor, distinguido de otros tipos de placeres. No obstante, los tipos de emociones que las obras de arte producen –según investigaciones contemporáneas–, se pueden considerar normales y estéticas, una mezcla de tecnología cognitiva y producto de la evolución humana. En el plano empírico “hay diferentes distribuciones de frecuencia de todo el espectro de las emociones como una función del dominio de muestreo, si se trata, por ejemplo, música, deportes, o la política” (Juslin, 2013, p. 237), es decir, la importancia que recae en las obras de arte musicales, se establece sobre todo a

partir del tipo de percepción que se tenga de su experimentación directa.

Las emociones (reacciones afectivas intensas), divididas en emociones estéticas y cotidianas pueden tener diferentes tipos de mecanismos causales. Barret (2006) expone cuatro mecanismos derivados del estudio de las emociones: en la producción de las experiencias subjetivas; en la producción de las señales vocales y faciales; en el comportamiento; y en los mecanismos neuronales, tal como lo señalan las neurociencias contemporáneas. Para articular estas cuatro formas donde lo emocional se vincula con la finalidad conceptual o imaginativa, es interesante resaltar la capacidad de la manipulación de lo estético, y el razonamiento del interés práctico. ¿Están relacionadas las emociones con el entendimiento conceptual? Recordemos que la afectividad como finalidad, presenta en los procesos artísticos la fantasía y a las emociones como referente del juicio estético. Este tipo de respuesta fisiológica es una forma de excitación resultado de la escucha (Juslin, 2013) y visualización musical.

El estímulo audiovisual que producen los videoclips responde a los mecanismos de afirmación de emociones estéticas en tanto proceso afectivo. La apreciación musical y audiovisual puede generar admiración, asombro y evocaciones, emociones producidas por procesos como los juicios estéticos, el contagio emocional, la imaginación visual, la memoria episódica y la expectativa musical. Basado en lo anterior, la conexión establecida entre la producción de emociones cotidianas y estéticas se anuda a la formación de prototipos (–que a su vez son formados por el mercado de hiperconsumo–, a partir de la guerra contra las drogas y la reivindicación cultural que ratifica su consumo), un proceso que los medios de comunicación

acentúan y matizan de acuerdo con cada realidad local. El concepto de una cultura basada en lo narcogangsta, al parecer es cada vez más aceptado. Tal como ocurre en **México –Según (Rashotte, 20145, p. 9)–** con la glorificación de los carteles y la normalización social del tráfico y consumo de la droga por parte de los medios de comunicación masivos. El impacto cultural y económico de este negocio y sus estéticas derivadas en América es enorme. Se deduce que el impacto emocional a partir de las caracterizaciones que los prototipos narco y gangsta ejercen en los consumidores, en tanto fenómeno cotidiano, influye en el sentido realista que *normaliza* la violencia y su uso.

Prototipos narcogangstas

Un prototipo es el mejor ejemplo dentro de una clase de cosas. Algunas instancias prototípicas obedecen a los procesos de categorización que se ten-

gan delimitados como referencia de los tipos que asignen. Es preciso reconocer que sobre las consideraciones prototípicas subyacen significados modales, los cuales sirven para *describir* y *prescribir* determinadas lecturas. Para fines de este estudio, algunas cuestiones relacionadas con los significados morales aparecen implícitas y otras por el contrario se evidencian de modo explícito, lo cual puede aparecer de manera ordenada. El uso de las categorizaciones prototípicas obedece en este espacio a una consideración instrumental para organizar los elementos diversos que la estética narcogangsta presenta en sus variados niveles. Estos referentes no pretenden situarse de modo opuesto a lo que podrían ser sus contrapartes, es decir, otros tipos de *estéticas*. La prototípica gangster se puede caracterizar y esquematizar a partir de su recurrencia tal como aparece a continuación:

Tabla 1. Caracterización prototípica de la estética narcogangsta

Prototipo arquetípico	Conducta/ estereotipo	Escenarios	Elementos transgresores
Narco	Villano violento/ capo de la venta de narcóticos.	Grandes propiedades (riqueza), distribución de drogas ilícitas, negociaciones de armas.	llegalidad, dominio y control social, despilfarro, millonario, corrupción, historias criminales, ficciones urbanas, uso de alcohol y drogas.
La femme fatal	Seductora, infalible y asesina despiadada.	Espacios glamurosos, discotecas.	Provocación, seducción, historias criminales, ficciones urbanas, uso de alcohol y drogas.
Gangsta	Identidad heroica a partir del uso de violencia de armas dentro de una pandilla, gansterismo, tendencia gánster.	Barrios bajos, cárceles, discotecas, guerras territoriales (fronteras invisibles), pobreza, autobiografías, identificaciones territoriales, problemáticas sociales.	Lenguaje obsceno, héroe doméstico, uso de armas, machismo, misoginia, historias y dramas criminales, relatos de homicidios, ficciones urbanas, uso de alcohol y drogas.

Bandido-ladrón (thug)	Sujeto(a) dedicado al robo mediante el uso de la violencia, status cool.	Barrios, escenarios de hurto, sitios de encuentro peligrosos, homicidios, autobiografías.	Uso de armas, violencia verbal, física, historias y dramas criminales, relatos de homicidios, ficciones urbanas, uso de alcohol y drogas.
Chulo (pimp)	Sujeto dedicado a administrar mujeres que ofician la prostitución.	Discotecas, esquinas, salones de masajes.	Uso de mujeres para obtener dinero y brindarles protección, ficciones urbanas, comercio sexual, uso de alcohol y drogas.

Fuente: Elaboración propia.



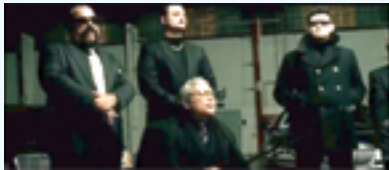
Esta indagación no busca acercarse al problema de la verosimilitud de las propuestas analizadas, el énfasis analítico recae en las formas mediante las cuales la creatividad musical se condensa en la apuesta audiovisual narcogangsta como una opción cada vez más socorrida y refinada de modo considerable por parte del comercio de las industrias culturales de la música, sitio en el cual el vaciamiento político es inminente.

Narco

El tráfico de cocaína y la relación con los carteles de droga internacionales es

expuesto en algunas líricas del gangsta rap. La idea de un barón de la droga bajo el dominio de una pandilla es exteriorizada de modo claro y sin tapujos en muchas canciones. En Estados Unidos la generación de la **década de los ochenta conocida como Crack Babies** (bebés del crack) dinamizó el realismo vivido en los guettos afro y latinos. El líder del grupo G- Unit, 50 Cent, en el documental *How to Make Money Selling Drugs* relata cómo su madre murió por vender drogas, tal como él lo hizo a partir de los 12 años de edad (Bogazianos, 2012; Spunt, 2014).

Figura 2. Fotogramas del video clip *Poppin' Them Thang - G Unit (Beg for Mercy, G-Unit, Interscope, 2003)*⁹

Estructura de la canción							
Estribillo I	Estrofa I	Estribillo I	Estrofa II	Estribillo III	Estrofa II	Estribillo IV	Outro
Reunión de jefes de la mafia (00:30)		Se presenta G Unit (01:03)			La mafia discute con 50 Cent (02:29)		
							
(Capos de la mafia, autos lujosos, escoltas).		(Exhibición de joyas, autos, un puesto en la mesa de la mafia mundial).			(La mafia se altera y le reclama a 50 Cent).		

9. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=lc0zKB88XPM> a marzo 8 de 2018 el video contaba con 39,743,350 visualizaciones.

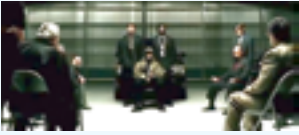


		
50 Cent explica sus motivos (02:44)	La mafia se revela (03:16)	La mafia es acorralada (02:41)
(Mesa redonda, ambiente tenso).	(Inicia la confrontación).	(Los secuaces de 50 Cent acorralan la mafia mundial).

Tabla 2. Perfil modélico de Poppin' Them Thangs - G Unit

Descriptor	1	2	3	4	5	6	7
Escenarios				S i t i o clandestino			
Violencia		Armas de fuego				Palabras fuertes	
Armas		Armas de fuego					
Sexo							
Drogas		Posesión	Venta	Distribución	Canje		
Homicidios							
Personajes de las acciones	Hombre						
Ideología/enfoque		Apología a la violencia			Apología al dinero		
Símbolo	Poder			Ambición	Corrupción		Ilegalidad
Performance		Actuación fantástica					
Raza	Blanco	Afro	Mestizo	Asiático			

La femme fatal

En la escena del R&B/pop, una villana hipersexuada comete un homicidio dentro de una discoteca. La prohibición moral y la violencia sexual, aparecen retratadas dentro de una conducta vengativa y vio-

lenta. El crimen se comete bajo el embrujo femenino que la personificación de la cantante realiza en un ambiente sexual explícito. Aunque la historia se desarrolla en un escenario isleño, la violencia que este discurso plantea se puede encontrar en cualquier barrio de baja estratificación,

latinoamericano o estadounidense, lo cual otorga un carácter de realismo internacional y multicultural.

Figura 3. Fotogramas del video clip *Needed Me* – Rihanna (Anti, Westbury, 2016)¹⁰

Estructura de la canción					
Intro	Estrofa I	Estribillo I	Estrofa II	Estribillo II	Outro
La mujer fatal (00: 09)		Fortaleza armada (00:57)		Complicidad masculina (01:13)	
					
(Armada, semidesnuda, apartamento, lujoso, decide atacar).		(Multiculturalismo, uso de armas, exhibición de poder).		(La asesina llega armada al lugar del crimen).	
					
Club de <i>striptease</i> (01:48)		Homicidio (02:19)		Hombre muerto (02:41)	
(Bailarinas nudistas, dinero por los aires, ambiente de gansg-tas).		(La víctima lanza el dinero, ajuste de cuentas, la asesina dispara sin mediar palabra, bailarina nudista de testigo).		(Se desangra por tres impactos de bala).	

Tabla 3. Perfil modélico de *Needed Me* – Rihanna

Descriptor	1	2	3	4	5	6	7
Escenarios	Calle	Discoteca	-	-	-	-	Sitio público
Violencia	-	Armas de fuego	-	-	-	Palabras fuertes	-
Armas	-	Armas de fuego	-	-	-	-	-
Sexo	-	Erótico	-	-	Semidesnudo	-	-

10. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wfN4PVaOU5Q> a marzo 8 de 2018 el video contaba con 171.372.726 visualizaciones.

Drogas	Consumo	-	-	-	-	-	-
Homicidios	-	Armas de fuego	-	Pandilla	-	-	Nacional/local
Personajes de las acciones	-	Mujer	-	-	-	-	-
Ideología/enfoque	-	Apología a la violencia	-	Narración	Apología al dinero	-	-
Símbolo	Poder	-	Riqueza	-	-	-	Ilegalidad
Performance	-	Actuación fantástica	-	-	-	-	-
Raza	Blanco	Afro	-	-	-	-	-

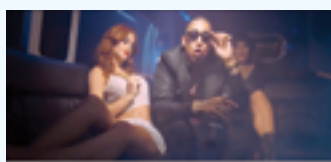
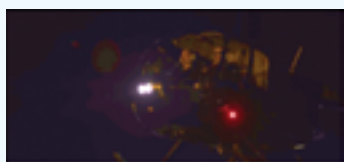
Gangsta (*gangster*)

La creciente tendencia rapera denominada como *trap* encontró en la escena del reggaetón puertorriqueño una variante reciente. De modo similar a la narrativa del trap y el rap south side norteamericano, el estilo autobiográfico de *patrón* o *jefe* se ajusta a una narrativa gangsta imperante en una versión caribeña. Los elementos de modo básico son los mismos del gangsterismo afroamericano.

Figura 4. Fotogramas del videoclip *Fronteamos porque podemos* – De La Ghetto fea. Daddy Yankee, Yandel y Ñengo Flow (LatinNation, 2015)¹¹

Estructura de la canción								
Intro	Estribillo I	Estrofa I	Estribillo II	Estrofa II	Estribillo III	Estrofa III	Estribillo IV	Outro
Reunión de gangstas (00: 09)			El oficio de gangsta (00:52)			La crew exhibe su riqueza (01:46).		
(Colegas gangstas, escolta armada).			(Dos mujeres semidesnudas, gran suma de dinero en la mesa, habano como símbolo de poder).			(Carros lujosos, parqueadero despejado).		

11. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uXCtOk5dedl> a marzo 8 de 2018 el video contaba con 255. 411 - 938 visualizaciones.



Helicóptero (02:16)	Original gangsta (03:23)	La crew finaliza su reunión (05:12)
(Helicóptero como marca de prestigio y estatus).	(Dos mujeres, alcohol, joyas, limusina).	(La reunión finaliza).

Tabla 4. Perfil modélico de *Fronteamos porque podemos* – De La Ghetto fea. Daddy Yankee, Yandel y Ñengo Flow

Descriptor	1	2	3	4	5	6	7
Escenarios	-	-	-	Sitio clandestino	-	-	-
Violencia	-	Armas de fuego	-	-	-	Palabras fuertes	-
Armas	-	Armas de fuego	-	-	-	-	-
Sexo	-	Erótico	-	-	S e m i - desnudo	-	-
Drogas	Consumo	-	Venta	Distribución	-	-	-
Homicidios	-	-	-	-	-	-	-
Personajes de las acciones	Hombre	Mujer	-	-	-	-	-
Ideología/enfoque	-	Apología a la violencia	-	Narración	Apología al dinero	-	-
Símbolo	Poder	-	Riqueza	Ambición	-	-	Ilegalidad
Performance	Actuación realista	-	-	-	-	-	-
Raza	-	-	Mestizo	-	-	-	-

Bandido-ladrón (*thief*)

El bandido en las formas socioculturales habituales encuentra cabida dentro de formatos como los del cine de gánsteres. Este híbrido entre gangster/asesino/justiciero/distribuidor de narcóticos, inmortalizado en películas de mediados de los noventa (Cartmell et al., 1996), encontró trascendencia en lo que va corrido del siglo XXI. Algunas veces se presenta como justiciero otras como un aventurero que vive la vida loca, un irreverente violento, un ser no futuro.

Figura 5. Fotogramas del videoclip *Adiccted to you* – Avicii (True, PRMD, Universal, 2013)¹²

Estructura de la canción							
Intro	Estrofa I	Estribillo I	Puente musical	Estrofa II	Estribillo II	Puente musical II	Outro
Atraco a bar (00: 51)		Atraco a hotel (1:13)		Celebración de los hurtos (01:35)			
							
(Mujeres armadas, violentas, dupla de ladronas).		(Mujeres armadas, violentas, dupla de ladronas).		(Escena lésbica rodeadas de hombres).			
							
Asalta a banco (01:47)		Una de las ladronas es abaleada (02:40)		Suicidio (02:41)			
(Armadas, violentas, dupla de ladronas).		(La policía interviene y abalea a una de las dos ladronas).		(Una de las ladronas al ver su compañera muerta corre hacia la policía con una bomba en su bolso y todos explotan).			

Tabla 5. Perfil modélico de *Adiccted to you* – Avicii

Descriptor	1	2	3	4	5	6	7
Escenarios	-	Discoteca/bar	-	-	Pelea	-	-

12. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Qc9c12q3mrc> a marzo 8 de 2018 el video contaba con 221.064.389 visualizaciones.

Violencia	Tiroteo	Armas de fuego	-	-	-	-	-	Robo
Armas	-	Armas de fuego	Bomba	-	-	-	-	-
Sexo	-	Erótico	Orgiástico	Desnudos	-	-	-	-
Drogas	-	-	-	-	-	-	-	-
Homicidios	-	Armas de fuego	-	-	-	Terrorismo	-	Nacional/local
Personajes de las acciones	-	Mujer	-	-	-	-	-	-
Ideología/enfoque	-	Apología a la violencia	-	-	Narración	-	-	Amor
Símbolo	-	-	-	-	Ambición	-	-	Ilegalidad
Performance	-	Actuación fantástica	-	-	-	-	-	-
Raza	Blanco	-	-	-	-	-	-	-

Chulo (*pimp*)

El chulo es un proxeneta que utiliza la figura femenina de sus protegidas para demostrar un estatus *kool*. Este personaje se caracteriza por establecer el desorden, exhibir los beneficios del usufructo femenino y demostrar los beneficios de su actividad, además de imponer su hipermasculinidad. Su estilo de vida es una combinación de gangsta, estafador (*hustler*), distribuidor de drogas y hampón, lo cual se combina con su aspecto particular de mujeriego y vividor envidiado por otros hombres. La lógica constitutiva de este personaje se basa en el poder de protección práctico a las mujeres de las cuales depende económicamente, a través del uso de la violencia.

Figura 6. Fotogramas del videoclip *Big Pimpin' – Jay-Z – fea. UGK (Vol. 3... Life and Times of S. Carter, Roc-A-Fella, 1999)*¹³

Estructura de la canción									
Intro	Estrofa I	Estribillo I	Estrofa II	Estribillo II	Estrofa III	Estribillo IV	Estrofa IV	Estribillo V	Outro
Cantar en el yate (00:26)			Regalar dólares (02:49)			Mujeres y playa (03:21)			

13. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Cgoqrqc_0cM a marzo 8 de 2018 el video contaba con 24.032.812 visualizaciones.



(Mujeres semi desnudas en yate).



(Con la gente en la calle, arrojando billetes al aire).



(Mujeres, joyas, celular, alcohol).



El oficio del chulo (04:35)

(Mujeres exhibidas, mansión).



La fiesta del chulo (04:40)

(Mujeres seductoras, alcohol, mansión).



El chulo tiene el poder (02:41)

(Mujeres seductoras, mansión, tabaco).

Tabla 6. Perfil modélico de *Big Pimpin'* – Jay-Z – fea. UGK

Descriptor	1	2	3	4	5	6	7
Escenarios	Calle	-	Hogar	-	-	-	Sitio público
Violencia	-	-	-	-	-	Palabras fuertes	-
Armas	-	-	-	-	-	-	-
Sexo	-	Erótico	-	-	Semidesnudo	-	-
Drogas	Consumo	-	-	-	-	-	-
Homicidios	-	-	-	-	-	-	-
Personajes de las acciones	Hombre	Mujer	-	-	-	-	-
Ideología/enfoque	-	-	-	-	Apología al dinero	-	-
Símbolo	Poder	-	Riqueza	-	-	-	-
Performance	Actuación realista	-	-	-	-	-	-
Raza	Blanco	Afro	-	-	-	-	-

Aunque el uso de armas en las sociedades como Estados Unidos es un debate abierto y recientemente activado debido a la masacre ocurrida el 12 de junio de 2016 en un bar LGTBI en Orlando (Florida), el cual dejó como saldo 50 muertos y 53 heridos, el porte de armas y su debate no es exclusivo de esta sociedad. En la mitad de la década del noventa Zielenziger (1998), identificó que los homicidios en las escuelas en Japón aumentaron mucho más que en los Estados Unidos, aún con las estrictas leyes que rigen este país respecto al uso de armas. Bok (1999) explica que un factor de riesgo en esta realidad comparada yace sobre la enorme cantidad de violencia extrema gráfica expuesta en los medios masivos de comunicación japoneses, lo cual pone en discusión la relación directa entre el permiso de porte legal de armas y la tendencia al crimen violento por parte de jóvenes. Estas perspectivas sugieren que la exposición a contenidos violentos difundidos en los medios masivos es asimilada no como comportamientos antisociales sino como comportamientos sociales según el profesor Masayuki Kobayashi para el caso de las escuelas japonesas: "La violencia en las escuelas no es un comportamiento antisocial, es un comportamiento social" (Zielenziger, 1998, p. A16). Aunque algunos estudios establecen que en la actividad cerebral sobre los estímulos auditivos la musicalidad y la entonación anteceden la capacidad cognitiva del contenido verbal, la discusión se basa en la cuestión de si "el afecto precede la inferencia" (Johnson, 2009, p. 18; Zajonc, 2004; Le Doux, 1998) y si el procesamiento fisiológico (involuntario) se antepone al cultural (voluntario). El afecto es involuntario, es importante recordar que para muchas personas la música se proyecta en su identidad, su personalidad y cuando la música es impuesta, estos factores de su

vida se pueden sentir afectados (Johnson y Cloonan, 2009, pp.129-130).

La excitación está a lo largo de un eje de valencia positivo y negativo. La música nos cambia fisiológicamente, emocionalmente y en nuestra conducta hacia los demás, y esos cambios van desde una adaptación más cómoda a nuestro entorno, a los actos perturbadores de la violencia. Sin embargo, antes de que tengamos que trabajar con los padres pegatinas de registros de alerta, hay que llevar la discusión a otra pregunta acerca de la situación y la función social de estos contratos entre la música y el público (Johnson y Cloonan, 2009, p.130).¹⁴

Los problemas que subyacen a la música en su relación con la violencia no se limitan solo a la cuestión moral que incluye la censura, la propaganda, la ética, el usufructo comercial y la globalización de la complejidad cultural. Johnson y Cloonan (2009) resaltan la importancia de la excitación que produce la escucha musical, y demuestran a través de diversas argumentaciones y estudios, cómo el sonido en sí mismo es tan importante como lo verbal que se encuentra en los contenidos musicales. La discusión continúa respecto a los efectos causales de lo expresado en la música y su correspondencia respecto a los comportamientos violentos a través de la mediación cognitiva que produce lo verbal/visual en la música. La conclusión provisional establece que en efecto, la excitación musical puede conducir a la violencia e incluso es susceptible de ser manipulada. El biólogo de la música Steven Brown (2006) expone una interesante visión psicobiológica y pragmática de las motivaciones, los significados en la comunicación musical y las funciones sociales o mecanismos mediante los cuales la música trabaja a nivel social:

14. Traducción propia.

(1) (L)a música es, hablando psicobiológicamente, una recompensa emotiva y reforzadora, que actúa para modular la excitación, el afecto y el estado de ánimo; (2) el modo principal de operación de la música en el plano cultural es asociativo, y esto se manifiesta a menudo en conexión concreta entre la estructura musical y el sentido social; (3) los objetos de esta gama de asociación varían ampliamente, e incluyen entidades tales como textos verbales divergentes, las identidades de grupo, las ideologías sociales, y los productos comerciales; y (4) la música es idealmente utilizable como herramienta de persuasión y manipulación (Brown, 2006, p. 1).¹⁵

La comunicación musical o musicalidad a nivel grupal exhibe un alto poder de influencia en el comportamiento humano. Este refuerzo de las acciones colectivas mediante la exposición en un nivel social de videos musicales –en este espacio– encuentra en los discursos narcogangstas un matrimonio interesante con algunos mecanismos de control, a partir del ejercicio de diversos roles sociales. El consenso que encuentran los prototipos descritos a través de la experiencia mu-

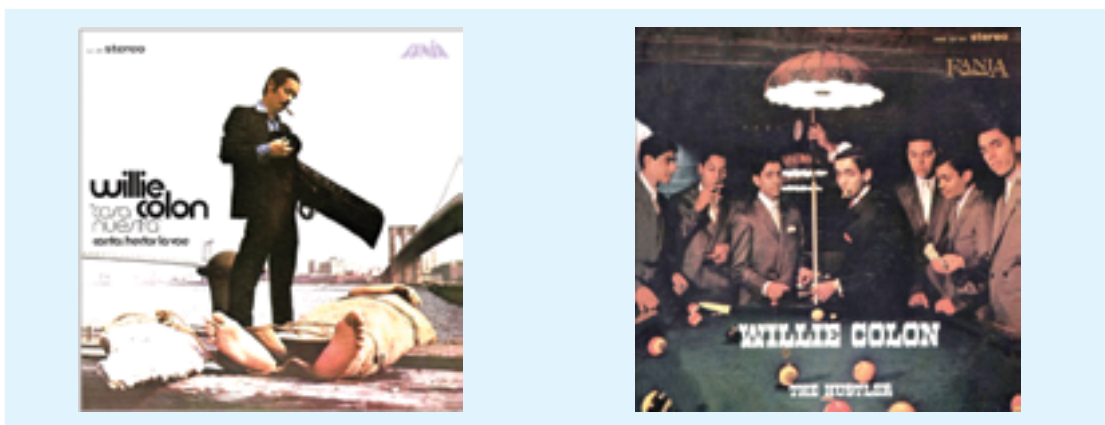
sical y la producción de emociones, se une a una visión sociológica sobre las perspectivas de clase, género, raza, etnia e ideología anudadas a la falsa conciencia, el consumo musical, los juicios estéticos y el procesamiento de imágenes de audio y visuales.

Discusión

La tendencia narcogangsta: Más allá de géneros musicales específicos

Para algunos, músicas como los narcocorridos, el gangsta rap o g-funk, el metal, el punk, el country, la cumbia villera, el reggae panameño y el dancehall, entre otras, son considerados de modo esencial como músicas violentas. Pero algunas bandas de rock se pueden considerar gangstas: Hollywood Undead, Suicidal Tendencies y Body Count, entre otras, también parte de la escena salsa neoyorquina durante muchos años mantuvo esta perspectiva de apología al mundo subterráneo gangsta latino (*underground*) por parte de artistas como Héctor Lavoe o Willie Colón.

Figura 7. Carátulas de álbumes de Willie Colón



15. Traducción propia.



Fuente: álbumes Cosa Nuestra (Fania, 1972, LP-384); The Hustler (Fania, 1968, LP-347); Lo mato, Fania, 1973, SLP-00444); OG (Emúsica, 2007, LLCC, 5757).

La ritualización de la violencia en la música encuentra un paralelo con lo ocurrido en el cine de gánsteres. Las temáticas bajo una iconográfica representación de los gánsteres resurgieron en la década de los noventa. La polivalencia de este tipo de estética radica en las formas como mantiene, problematiza y actualiza su tradición, el realismo ciudadano, el cine negro (*noir*), los filmes gangstas, los psicópatas, las bandas de robos, las películas nostálgicas - biográficas, los asesinatos, las venganzas y las historias de policías y ladrones. El planteamiento narcogangsta desde lo musical encuentra una continuidad con el cine gánster en la nueva fase del capitalismo cultural dado su éxito comercial. Para Rifkin (2013) esta nueva etapa del capitalismo enmarcado en lo cultural desafía las viejas formas industriales de consumo:

El lugar de los viejos gigantes de la era industrial Exxon, General Motors, USX y Sears está siendo ocupado por los nuevos gigantes del capitalismo cultural Viacom, Time Warner, Disney, Sony, Seagram, Microsoft, News Corporation, General Electric, Bertelsmann A.G. y PolyGram. Estas compañías mediáticas multinacionales utilizan la nueva revolución digital que se produce en las

comunicaciones para conectar el mundo y en ese proceso tiran de la esfera cultural de manera inexorable para meterla en la esfera comercial, donde se mercantiliza en forma de experiencias culturales preparadas para sus clientes, espectáculos comerciales de masas y entretenimiento u ocio personalizado (Rifkin, 2013, p.18).

La desafiante estética narcogangsta se encuentra en diversos medios artísticos de producción y en numerosas formas informativas y de ficcionalización además del cine; la televisión, los medios de comunicación, la literatura, la publicidad y el marketing, el consumo de bienes personales y básicos, y por supuesto, la música y los audiovisuales derivados de ella.

Conclusiones

Y en una sociedad donde el dinero todo lo puede comprar,

Hasta un chamaco sano es una bomba a punto de estallar.

Mientras la televisión, la radio y el periódico nos dicen

que si no tienes chavos, jeva y carro no podemos ser felices.

Y en lo que uno se echa un año en
comprar una bicicleta,

el otro anda jangueando con
mamotas en corbeta

y para los chamacos que no tienen
los recursos...

la solución es el punto¹⁶

Glenn Monroig, *El Punto*, (1995)

Es difícil pensar que la estilización narcogangsta no hace parte de los modelos de desarrollo cultural actuales. Debido a las exigencias económicas que el modelo de vida norteamericano reclama, la exhibición de poder desmedido, la necesidad de reconocimiento basado en la destrucción y la exigencia de la economía del mercado musical. Lo narcogangsta se posicionó para quedarse, tal como pasó con este tipo de hip-hop el cual devino *mainstream*, por encima del hip-hop poético y político (Katz, 2012, p. 212). El moldeado de lo narcogangsta abarca representaciones artísticas de la distribución de narcóticos, el uso de la violencia, el empleo de hipersexualidades y una tendencia a relatar el éxito personal producto de lo ilegal exhibido de modo glamuroso. El origen de este arte de masas se explica cómo el escape a profundas desigualdades económicas históricas, por ejemplo, como ocurre en los barrios afroamericanos en Estados Unidos, donde incluso en la venta de drogas ilegales se encuentra la búsqueda de respeto en consonancia con la autonomía, la autoafirmación y la comunidad, aspectos de la vida conjugados en la ambición personal del traficante (Bourgois, 2010, p. 339). La estética narcogangsta ratifica esta posición, a través de los discursos artísticos

donde se recrea. ¿Un problema de falsa conciencia y autoengaño masificado?

Referencias

- Barrett, L.F. (2006). Are emotions natural kinds? *Perspectives on Psychological Science*, 1(1), 28 - 58.
- Bogazianos, D.A. (2012). *5 Grams: Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs*. New York: New York University Press.
- Bok, S. (1999). Violence, Free Speech, and the Media. *Perspectives on Crime and Justice*, (3), 51-72.
- Bourgois, P. (2010). *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourgois, P. (2015). Postface. Insecurity, the War on Drugs, and Crimes of the State: Symbolic Violence in the Americas. En Auyero, J., Bourgois, P., y Scheper-Hughes, N. (Eds.). *Violence at the urban margins* (pp. 305-321). New York: Oxford University Press. Recuperado de <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190221447.003.0013>
- Bourgois, P., Montero Castrillo, F., Hart, L., y Karandinos, G. (2013). Habitus furibundo en el gueto estadounidense. *Espacio Abierto*, 22(2), 201-220.
- Brown, S. (2006). Introduction: "How Does Music Work?" Toward a Pragmatics of Musical Communication. En Brown S. y Volgsten, U. (Eds.). *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music* (pp. 1-28). New York, London: Berghahn Books.
- Brown, S., y Volgsten, U. (Eds.) (2006). *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. New York, London: Berghahn Books.
- Cartmell, D., Hunter, I.Q., Kaye, H. y Whelehan, I. (Eds.) (1996). *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto.
- Cusick, S.G. (2008). Musicology, Torture, Repair. *Radical Musicology*, 3. Recuperado de <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- 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.
- Herd, D. (2009). Changing images of violence in Rap music lyrics: 1979 - 1997. *Journal of Public Health Policy*, 30(4), 395 - 406. Recuperado de <https://doi.org/10.1057/jphp.2009.36>
- Illescas, J.E. (2014). *Industrias culturales y juventud en el sistema-mundo. El video clip mainstream como mercancía y como reproductor de ideología*. (Tesis doctoral), Universidad de Alicante, Departamento de Sociología II, Alicante, España.
- Johnson, B. (2009). Context: The Sound of Music. En Johnson, Bruce y Cloonan, Martin (Eds.). *Dark side of the tune: popular music and violence* (pp. 13-30). Wey Court East, Union Road, Farnham, Surrey-Inglaterra, Ashgate.
- Johnson, B., y Cloonan, M. (2009). Music and Arousal to Violence. En Johnson, B. y Cloonan, M. (Eds.). *Dark side of the tune: popular music and violence* (pp. 123-146). Wey Court East, Union Road, Farnham, Surrey-Inglaterra: Ashgate.
- Juslin, P. (2013). From Everyday Emotions to Aesthetic Emotions: Towards a Unified Theory of Musical Emotions. *Physics of Life Reviews*, 10, 235 - 266. <https://doi.org/10.1016/j.plrev.2013.05.008>

16. 'El punto' hace referencia a una casa o zona específica de distribución y consumo de drogas.

- Kant, I. (1790/2000). *Critique of the power of judgement*. En Guyer, P. y Matthews, E. Cambridge: Cambridge University Press.
- Katz, M. (2012). *Groove Music: the Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- LeDoux, J. (1998). *The Emotional Brain. The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. London: Phoenix.
- Martin, M.W. (2004). Falsa conciencia. En Audi, R. *Diccionario de filosofía*, (p. 353). Madrid: Akal.
- Mingers, J., y Willcocks, L. (2014). An integrative semiotic framework for information systems: The social, personal and material worlds. *Information and Organization*, 24, 48–70. <https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2014.01.002>
- Rashotte, R. (2015). *Narco Cinema. Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rifkin, J. (2013). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Paidós.
- Scott, J.C. (1976). *The moral economy of the peasant: rebellion and subsistence in Southeast Asia*. New Haven: Yale University Press.
- Sinnreich, A. (2013). *The piracy crusade: how the music industry's war on sharing destroys markets and erodes civil liberties*. Amherst-Boston: University of Massachusetts Press.
- Spunt, B. (2014). *Heroin and Music in New York City*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137314291>
- Thompson, E.P. (1971). The moral economy of the English crowd in the eighteenth century. *Past & Present*, (50), 76-136. <https://doi.org/10.1093/past/50.1.76>
- Wald, E. (2001). *Narcocorrido: A Journey into the Music of Drugs, Guns, and Guerrillas*. New York: HarperCollins.
- Zajonc, R.B. (2004). *The Selected Works of R.B. Zajonc*. USA: Wiley.
- Zielenziger, M. (1998, abril 19). Juvenile crime jumps to record high in Japan: Pressures on young blamed for increase. *The Boston Globe*, (p. A16).

Discografía y films

- Cooke, M. (2012). *How to Make Money Selling Drugs*. Tribeca Films.
- Coscolluela (2014). *Santa Cos*. White Lion.
- Monroig, G. (1995). *Rumbo a la rumba*. Mamoku.